



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “LA SAPIENZA”
FACOLTÀ DI FILOSOFIA, LETTERE, SCIENZE
UMANISTICHE E STUDI ORIENTALI
DIPARTIMENTO DI STUDI EUROPEI, AMERICANI E
INTERCULTURALI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE MODERNE, LETTERATURE
E SCIENZE DELLA TRADUZIONE

Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura spagnola

Rafael Chirbes e Jorge Sánchez Cabezudo

Crematorio vs Crematorio

La traduzione in immagini di un testo letterario

Relatore:
Prof. ssa María Luisa Cerrón Puga

Correlatore:
Prof. Fernando Martínez Carnero de Calzada

Laureanda:
Maria Feliciano Ciancia
Matricola: 1068301

ANNO ACCADEMICO
2011 /2012

*Grazie a mia madre
per avermi messa al mondo
a mio padre semplice e profondo..*

Indice

Introduzione	I
1. Rafael Chirbes	
1.1 Rafael Chirbes: <i>quot capita tot sententia</i>	11
1.2 <i>Crematorio</i> : la lingua scritta	29
1.3 La struttura narrativa del romanzo	45
1.3.1 La storia	62
1.3.2 Il discorso	77
2. Jorge Sánchez Cabezudo	91
2.1 <i>Crematorio</i> : il linguaggio delle immagini	96
2.2 La comunicazione audiovisiva	109
2.2.1 Le immagini	112
2.2.2 Dalla fotografia al cinema: l'evoluzione della parola	114
2.3 La serie televisiva: <i>Crematorio</i> , l'evoluzione della comunicazione audiovisiva	120
3. Da <i>Crematorio</i> a <i>Crematorio</i>	140
3.1 La letteratura e la televisione	140
3.2 La traduzione in immagini	144
3.3 Le scelte traduttive di Jorge Sánchez Cabezudo	152
Conclusione	160

Ringraziamenti	162
Appendice A	163
Appendice B	168
Bibliografia	176
Sitografia	182
Filmografia	183

Introduzione

Lo scopo centrale di questo lavoro consiste nell'analizzare il legame che un prodotto audiovisivo ha con la letteratura, la quale è soggetta a numerosi studi di critica delle varianti.

Affascinata da anni dal potere del linguaggio e di come esso caratterizzi ogni strumento comunicativo, focalizzerò l'attenzione sulla traduzione in immagini di un testo letterario. Il romanzo è di Rafael Chirbes dal titolo *Crematorio* e l'altro è un prodotto televisivo di Jorge Sánchez Cabezudo con l'omonimo titolo.

Entrambi i testi sono costituiti da una storia, ma anche da uno stile, un linguaggio e una serie di intenzioni e di finalità che attengono a una cultura nel suo rapporto o, al legame che ciascun autore cerca di instaurare con il suo pubblico. In particolar modo, la mia preparazione si concentrò sulla visione di film tratti da opere letterarie. Volevo tentare di dare una risposta soggettiva all'insolubile domanda: "Meglio il libro o il film?" Nonostante la risposta sia molto soggettiva, la critica ritiene che esistano delle regole di base sulle quali instaurare i criteri di differenziazione.

In definitiva, quando si analizzano un film e un libro, si parla di occorrenze, di manifestazioni singole di un problema ben più ampio che investe il rapporto tra un sistema espressivo basato prevalentemente sulle immagini e uno completamente basato sulla parola scritta.

Proprio la domanda sopra riportata, come ho già affermato, ha sempre catturato la mia attenzione poiché considero interessante la bellezza misteriosa di un libro a differenza di un film, in quanto, quando si legge un libro, la comprensione dello stesso cambia secondo l'interpretazione che ciascun lettore ha, a differenza del film, in cui l'interpretazione dello sceneggiatore può deludere le nostre attese.

Nonostante ciò, bisogna rilevare come la continua trasformazione sociale in merito alla comunicazione audiovisiva di massa, abbia

portato a un'evidente diminuzione del cartaceo. La società odierna è una civiltà intrisa di immagini, un'era dello spettacolo e un'età delle esposizioni in cui c'è poco spazio per la concretezza e la singolarità di un romanzo. Queste etichette, al di là delle differenti sfumature, rimandano ad un significato unitario: la fine, o per lo meno, l'eclissi della civiltà della lettura (e del suo correlato, la scrittura).

Pur non mancando coloro che si industriano nel cogliere aspetti positivi di questi segni epocali, c'è una diffusa tendenza a enfatizzare i pericoli di un predominio dell'immagine sulla parola, del visivo o audiovisivo sullo scritto.

Fino a poco tempo fa si era soliti avvalorare un maggiore potere formativo della letteratura rispetto al cinema sulla base del fatto che la prima stimolerebbe la fantasia del lettore, mentre il secondo lo coinvolgerebbe in una forma di narrazione in cui egli trova tutto "già pronto" portando quest'ultimo ad essere visto in maniera negativa dal punto di vista della didattica.

Sulla base della mia esperienza, anche la didattica è molto soggettiva, in quanto dipende dalla volontà del lettore-fruitore. In una possibile scelta però i due linguaggi tanto differenti suscitano in me un fascino accattivante che mi conduce alla propensione per il libro piuttosto che per il film.

Questo, fino a quando cominciai a leggere *Profumo* di Patrick Süskind, del 1985. Egli crea un romanzo meraviglioso, ricco di descrizioni minuziose sui diversi odori, per lo più nauseabondi che attraversano tutta la storia rendendo il libro piacevole e altrettanto scorrevole tanto da sembrare di sentire personalmente quegli stessi odori. Rimasi estasiata dalla ricchezza delle descrizioni e dalla chiarezza con la quale l'autore decise di raccontare una storia tanto perseverante quanto affascinante.

A quel punto, decisi di vedere il film con l'omonimo titolo, diretto da Tom Tykwer e uscito nel 2006. Fu la prima volta in cui pensai che il film fosse tanto interessante quanto il libro o meglio, che la mia interpretazione dello stesso, era talmente vicina a quella del regista tanto da essere simili. Vidi il film quattro volte. Fu da allora credo,

quattro anni fa, che mi avvicinai alle differenze che esistono tra cinema e letteratura, cercando di delimitare il campo d'analisi sui film tratti dalle opere letterarie mantenendo sempre l'ordine di priorità della lettura rispetto alla visione.

Così, in questa ricerca, ho unito la passione del linguaggio nelle sue diverse realizzazioni più comuni, il grande e il piccolo schermo e la letteratura con un autore spagnolo contemporaneo.

Il risultato è il lavoro che segue con tutte le sue difficoltà.

A distanza di due anni dall'uscita nelle librerie del libro di Chirbes, Cabezudo autore di *Las noches de los giraloses*, ha deciso di adattare e trasformare lo stesso libro in un prodotto per la televisione, in una serie dall'omonimo titolo mandato in onda su CanalPlus da Marzo 2010.

Di fatto in questo lavoro non si parla del semplice legame che esiste tra cinema e letteratura, bensì di qualcosa di molto più complesso, poiché il regista ha scelto la serie televisiva come prodotto finale perché più adatta alla complessità del romanzo oltre al fatto che va tanto di moda in questo periodo, poiché il suo sviluppo segue di pari passo la società, la quale crede molto in un'immagine già pronta e si accontenta dell'interpretazione di un'altra persona.

Se il cinema è considerato spesso come un'esagerazione della realtà, un'illusione artificiale che permette al fruitore-spettatore di cogliere un mondo fittizio, qui la storia narrata forse, non è frutto dell'immaginazione del regista e neanche dell'autore, il quale osserva il mondo e sceglie un aspetto dal quale far cominciare una storia.

L'intera elaborazione è stata divisa in tre macroaree. In ognuna delle quali si spiega e analizza l'approccio, seguendo la critica di numerosi studiosi di narratologia e storia del linguaggio audiovisivo dando al lettore anche qualche informazione sull'autore-sceneggiatore.

Nel primo capitolo l'attenzione si concentra su Rafael Chirbes accennando a tutta la sua opera, per poi concentrare l'attenzione sul

libro che si analizzerà, tipico del prospettivismo in cui sono i personaggi a raccontare la storia. Grazie alla teoria della narrativa, prendendo come esempio in particolare la teoria di Seymour Chatman, si cercherà di trarre alcune conclusioni sulla struttura del libro e sui personaggi. Il tema trattato, da buon romanzo storico, è molto attuale: la speculazione e la corruzione immobiliare legata alla vendita degli immobili che, in seguito alla *Ley Boyer* del 1985 divenne opprimente. L'autore espone una critica sociale molto forte attraverso la creazione di un personaggio ben riuscito, quale l'architetto Rubén Bertomeu. Attraverso la morte di Matías Bertomeu, fratello di Rubén, l'ideologo che cambiò la rivoluzione per l'agricoltura e tutti gli altri personaggi, Chirbes analizza ogni tassello marcio della società. Con la creazione dei due fratelli, Chirbes porge al lettore lo spunto per un'ottima riflessione sulle conseguenze storiche. Matías rappresenta l'ideologia mentre Rubén l'esempio perfetto della corruzione. Sarà Matías a morire e la sua morte darà inizio alla storia, oltre ad avere un significato molto più profondo del concetto di morte stessa: la fine dell'ideologia nella cosiddetta "Babilonia".

Nella seconda parte invece, l'attenzione si sposta su Jorge Sánchez Cabezudo, rilevando quanto sia stata dura la ricerca delle informazioni vista, la contemporaneità dello stesso. In realtà la ricerca delle informazioni è stata dura per entrambi. Anche in questo caso è importante fare un excursus su tutta la sua produzione, rilevando come siano cambiati i suoi modelli di analisi. Il lavoro di Cabezudo è molto diverso da quello originale, ma non per questo meno ricco di informazioni. La sua fotografia assomiglia molto a quella di un film e anche la sua lunghezza sembra essere uscita da uno schermo cinematografico piuttosto che dal classico e piccolo schermo.

Una contestualizzazione dei due autori è utile per giungere a concentrarsi sul nocciolo del lavoro. Questa tipologia di traduzione in immagini, è delicata, poiché mentre di solito chi parla si trasposizione filmica, qui, sarebbe meglio definirla trasposizione televisiva, nonostante il regista ci tenga a definire il suo lavoro come una alternativa cinematografica lunga ben otto ore. In Italia abbiamo

assistito da poco al caso di “Romanzo Criminale”, dapprima sotto forma di libro, di Giancarlo De Cataldo del 2002, poi versione filmica, diretto da Michele Placido nel 2005 e in ultimo, serie televisiva, ideata da Stefano Sollima in collaborazione con Sky nel 2008-2010. Il successo della serie è stato elevato rispetto agli altri due formati.

Infine, elencherò alcune delle differenze che io, assumendo il ruolo di lettore e spettatore ho riscontrato all'interno dei testi, facendo riferimento alla teoria della traduzione, anch'esso un campo in continua evoluzione che mette in discussione anche i punti minimi di un singolo lavoro. L'intervista, in appendice, che Cabezudo mi ha concesso, è stata molto utile per chiarire alcuni punti che erano molto ambigui. Inoltre, mi sembrava corretto porre il lettore di fronte ai cambiamenti paesaggistici che la Spagna ha subito e di cui sia Chirbes che Cabezudo introducono nei testi.

Anche in questo caso la mia conoscenza e valutazione dei diversi prodotti si è improntata nel dare una risposta alla ormai classica domanda che è sempre soggettiva, sia nel senso che cambia il giudizio da persona a persona e sia che ogni prodotto suscita nel fruitore considerando nell'insieme la riuscita.

Mi chiedo, dunque, è meglio il romanzo storico di Chirbes o la sua trasposizione televisiva di Cabezudo?

I was born in a system
That doesn't give a fuck about you nor me nor the life.

Don't be a victim of things I do to survive
Because I've always knew
Any good you Babilionians are.

1. Rafael Chirbes

Read not to contradict and confute, nor to believe and take
for granted, [...], but to weigh and consider.
Francis Bacon

1.1 Rafael Chirbes: quot capita, tot sententia¹

È Rafael Chirbes, (Tabernes de Valldigna, Valencia, 27 giugno 1949) uno scrittore spagnolo contemporaneo ad essere il protagonista di questo ricerca. All'età di otto anni comincia a studiare presso l'istituto degli orfani dei ferrovieri e a sedici anni si trasferisce a Madrid, dove studia Storia Moderna e Contemporanea.

Scrittore e critico gastronomico per la rivista spagnola *Sobremesa* ha vissuto a lungo fuori dalla sua terra, dapprima in Marocco dove ha insegnato spagnolo, poi a Parigi, La Coruña, Barcellona, Estremadura per poi ritornare a Valencia nel 2000.²

È un autore poco conosciuto in Spagna nonostante i numerosi riferimenti storici alla sua terra, ma ha un'enorme soddisfazione in Germania, dove è considerato uno dei maggiori esponenti della narrativa contemporanea spagnola. Lo stesso scrittore in un'intervista per il sito *El cultural* afferma:

¿Cómo se explica que en países como Alemania disfrute de una gran popularidad mientras que en España sigue siendo un secreto para iniciados?

-No lo sé. Quizá aquí los escritores están más ligados a los grandes grupos mediáticos y los que van a su bola lógicamente suenan menos. Pero también es verdad que, en España, la novela es un arte inane, una cosa como de vasito de agua y ansiolíticos en la mesilla de noche. No mueve ningún debate público. En Alemania, la novela -cualquier arte- participa de algún modo en lo que se llama la construcción del país. El arte cobra sentido

¹ Terenzio, *Formione*, v. 454, in Luigi De Mauri, *5000 proverbi e motti latini*, Hoepli, Milano, 1990, II, p. 97.

² G. Balbona, "La escritura crítica de Rafael Chirbes se asoma a los Martes Literarios", 06/07/2010, [eldiariomontanes.es](http://www.eldiariomontanes.es)
<http://www.eldiariomontanes.es/v/20100706/cultura/literatura/escritura-critica-rafael-chirbes-20100706.html>

público. Se descifra como un mensaje ético. En España, la única polémica sobre ética se produce en los programas rosa. Todo el mundo lo sabe, se queja, pero la locomotora sigue su viaje. Un día vendrán con alguna medida legislativa buenista.³

Jorge Herralde, il direttore della casa editrice Anagrama, ha avuto il piacere di incontrarlo, di conoscerlo e anche lui si chiede il perché di questo suo successo all'estero piuttosto che nel suo paese. Herralde afferma:

Alemania es el país en el que Chirbes goza de mayor prestigio. El crítico Marcel Reich-Ranicki lo seleccionó en dos ocasiones para *Das Litterarische Quartett* y lo colmó de elogios, pero también el resto de la crítica alemana. Recuerdo una reseña que afirmaba que ningún escritor alemán se había acercado a la historia de su país con una mirada tan certera como la de Chirbes respecto a España. La editora Antje Kunstmann ha publicado toda su obra con gran éxito, con ventas de centenares de miles de ejemplares en varios títulos. También en Francia la editorial Rivages publica puntualmente todas sus obras con excelente acogida crítica. En total tiene obras traducidas a doce idiomas.⁴

La sua narrativa è compromessa e esplicitiva, la quale cerca di dare, attraverso un punto di vista realista, un'interpretazione della storia.

Ha pubblicato diversi romanzi ed è senz'altro, nonostante la scarsa riconoscenza spagnola, è un'autore chiave della narrativa contemporanea ispanica per la sua attenzione alla critica sociale e per i riferimenti diretti o indiretti alla storia. A questo proposito è interessante notare come la critica gli abbia dato diverse etichette: «Chirbes uno de los buenos» oltre a «un autor que ocupa mucho menos espacios en la literatura del que merece»,⁵ poichè non è famoso in Spagna come Muñoz o Juan Marsé, nonostante gli stili siano simili.⁶

La sua opera si divide in romanzi, saggi e articoli vari. Per lo più però la sua collezione di libri rientra tutta nel cosiddetto genere

³Entrevista a Rafael Chirbes, El Cultural.es
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/22043/Rafael_Chirbes

⁴ Jorge Herralde, “La nave de los locos”, 3 gennaio 2008,
<http://nalocos.blogspot.it/2008/01/rafael-chirbes-por-jorge-herralde.html>

⁵ Intervista a Chirbes per El Cultural, cit.

⁶Intervista a Rafael Chirbes in Javier Cercas Rueda, Pasen y lean blog, 24 gennaio 2012
<http://nalocos.blogspot.it/2012/rafael-chirbes-premio-dulce-chacn.html>

romanzesco. Difatti, nel primo gruppo, rientrano *Mimoun* (1988), *En la lucha final* (1991), *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), e *Los viejos amigos* (2003); nel secondo invece abbiamo *Mediterraneos* (1997), *El novelista perplejo* (2002) e *El viajero sedentario* (2005).⁷

Crematorio (2007) sarà il romanzo di cui si parlerà in questo lavoro, analizzando la struttura narrativa con la relativa comparazione della sua traduzione in immagini nell'omonimo lavoro per la televisione di Jorge Sánchez Cabezudo.

Continuando con la classificazione, l'ultima *Por cuenta propia* è un saggio uscito nel 2010 in cui descrive i procedimenti sociali e tecnici messi in atto per la stesura di tutti i suoi libri.

En realidad llevaba toda la vida escribiendo. Mi primer cuento lo hice con cinco años. Antes de *Mimoun* había escrito una novela que no me publicaron. Llegué a pensar que con los artículos de viaje saciaba mi vocación literaria. Pero luego me enfraqué con la novela, que al principio iba a ser muy extensa y luego una colección de cuentos.⁸

I suoi magnifici personaggi fluttuano tra la povertà, la sofferenza e la generosità fino all'odio e all'arroganza. Una sorta di parallelo umano del periodo storico sociale e politico.

I suoi libri, difatti, possono rientrare nella categoria della cosiddetta memoria storica, vista la sua importanza, come affermava già Balzac: «le roman est l'histoire privée des nations». In effetti, nelle opere in questione, la storia occupa un ruolo importante all'interno della struttura narrativa e ogni storia si articola tra la soggettività dei personaggi fino ai propri sentimenti. Ana Luengo afferma in proposito

Al ser objetos semióticos, su calidad como *lieux de memoire* a pesar de su naturaleza ficcional me parece indiscutible. Siguiendo a Jan Assmann, se puede considerar que la memoria comunicativa de la guerra, precisamente está llegado a su fin. Por ello, es importante observar cómo cada una de estas novelas coopera en la transmisión de los recuerdos en la esfera de lo público, pues, que se haga de

⁷ Per l'opera completa di Rafael Chirbes si faccia riferimento alla casa editrice Anagrama di Barcellona.

⁸ Cit. in S. Fernández "Rafael Chirbes: "Los libros saben más que su autor". Entrevista con Rafael Chirbes, en: Babab, 11, 2002.

una u otra forma, tiene una influencia determinante en la construcción de la memoria cultural.⁹

Pedro Alonso si chiede però come faccia la memoria collettiva storica a rientrare nella diegesi di un romanzo. La risposta a questa domanda la dava Walter Benjamin nel suo libro *Angelus Novus* in cui esprimeva il suo pensiero riguardo la filosofia storica.

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relampaguea en un instante de peligro.¹⁰

Chirbes a proposito della storia all'interno della narrativa offre una sua visione durante una conferenza all'Istituto Cervantes di New York con motivo di conferenza *Encuentros en la narrativa*.

Egli parla dell'importanza della letteratura come strumento per la conoscenza e la verità, e analizza l'importanza della città poliedrica nella letteratura moderna come scenografia adatta ad analizzare le differenze tra la realtà storica e la finzione.

Yo creo que ese es el mérito de la novela: hacerte ver todos los puntos de vista y además vivirlos. Las novelas te dan ese espejismo de vida. Lees la picaresca o a Cervantes y se pone en movimiento ante ti, toda la España del XVI y el XVII. Aunque hay crónicas periodísticas que son cojonudas, tocadas también por ese soplo divino, mejores que muchas novelas. La literatura tiene esa capacidad.[...] Hay algo que suena mentira, que suena hacer trampa y a jugar con personajes reales y eso no me parece bien.[...] alguien dice que la novela y la realidad tienen que coincidir, pero uno lee las dos en un respeto tremendo por todos los personajes.[...] Ser un novelista no significa que seas un difamador.¹¹

Gli istanti di pericolo, presenti nelle sue opere, così come sono citati dall'autore alla fine del suo romanzo *La buena letra* (1992), sono crudi e indicano la prossimità alla morte.

⁹ Ana Luengo, "La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea". Berlino, Tranvía/ Walter Frey, 2004, p. 273.

¹⁰ Cit. in Pedro Alonso, "Contra el ruido y el silencio y el silencio: los espacios narrativos de la memoria de la posguerra española" in Maria Teresa Ibañez (ed), *Ensayos sobre Chirbes*, Iberoamericana/Vevuert, Madrid, 2006, p. 13. Il testo di riferimento è Walter Benjamin, (a cura di) Renato Solmi, *Angelus Novus*, Einaudi, 2006.

¹¹ G. Balbona, "La escritura crítica de Rafael Chirbes", cit.

Sempre facendo riferimento a quest'opera, l'autore scrive di un periodo narrativo distante dal presente reale, ossia la fine della II guerra mondiale con l'immediato postguerra. Chirbes appartiene alla stessa generazione. Egli stesso, infatti, a proposito del libro afferma:

Quiero librar el lector de la falacia de esa esperanza y dejarlo compartiendo con la protagonista Ana su propia rebeldía y desasparación que al cabo son también del autor.¹²

Tutte le sue opere sono caratterizzate da una forte critica sociale sottolineata e resa evidente dalla sua maniera di scrivere. La memoria storica e la società attuale insieme con il potere politico e culturale aiutano Chirbes a mantenere un tono critico molto elevato, e, lo portano a difendere la letteratura come strumento che riflette la società e il suo tempo.

L'analisi delle sue opere di riferimento, le incursioni in temi d'attualità e la rivendicazione della buona letteratura, ossia quella che riflette i meccanismi che muovono il mondo sono i pilastri per il suo modo di fare letteratura.¹³

Un texto puede ser representativo de una clase o de un tiempo si mantiene la honestidad. Lo que pasa es que la mayoría de textos que leemos son deshonestos, se fuerza el punto de vista para llevarlo al lugar deseado. Se pone el dedo en la balanza. Yo nunca me he preocupado de que una novela mía quiera defender una cosa o la contraria. A veces he tenido la sensación de ser un mecanógrafo. Doy por supuesto que las novelas reflejarán mi posición. Serán lo que yo sea. No se trata de forzar una posición impostada, como descubro en algunos escritores cuyos principios pueden parecerme cercanos. Yo creo que mi propia confusión está en mis libros y que tiene que ser así. No quiero convencer (para eso, curas y políticos). Intento contar a duras penas lo que veo a través de mis libros. Nunca me ha preocupado la ideología de mis libros. Yo intento contar lo que he visto.¹⁴

L'autore si situa in maniera volontaria nella tradizione del realismo, probabilmente perché intende il romanzo come narrazione in relazione con la vita pubblica.

¹² Pedro Alonso, "Contra el ruido y el silencio", in Maria Teresa Ibañez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit., p. 15.

¹³ G. Balbona, "La escritura crítica", cit.

¹⁴ *Ibidem*.

En la primera –*Mimoun*–, quise representar la Transición, esa gente que perdió la transición y buscó la salvación individual. [...] en la segunda novela –*En la lucha final*–. Quise escribir, en cambio, acerca de la clase social que acababa de llegar a los aledaños del poder. [...] *La larga marcha* es una especie de novela de todas las novelas. Me salió un narrador que yo llamo “compasivo” en la medida en que acompaña a sus personajes y padece con ellos, que se separa de unos para acercarse a otros y que va juntando los hilos. Me interesaba además que su actitud fuera cambiante, que a los personajes de la primera parte del libro (la generación de la guerra) ya no le pidiera nada y que, en cambio, pidiera responsabilidades a sus hijos, a los de mi propia generación, a los que han tenido entre sus manos el poder para nada que no haya sido crear desilusión y amargura.¹⁵

Per avere una panoramica generale sulla scrittura di Chirbes qui di seguito saranno menzionati tutti i suoi libri, con qualche informazione sul contenuto degli stessi, senza entrare troppo nel merito, poiché la struttura linguistica relativa a tutti i libri non è alla base di questa ricerca.

Mimoun uscita nel 1988 è il suo primo romanzo.

L’impatto con il lettore non fu proprio come l’autore si aspettava, nonostante il titolo esotico e la perfezione del suo stile linguistico architettonico facciano pensare il contrario. È un romanzo che apre il suo cammino e da continuità a un’ampia serie di romanzi che sin da quel momento e, fino ad oggi quasi senza pause, parla di temi caldi in un modo a dir poco perfetto, ma che il lettore a un primo impatto non coglie.

En realidad en esa novela cada personaje es una parte de mí, hasta el punto de que se podría leer como una autobiografía.¹⁶

Il titolo riprende il nome del luogo in cui è narrata la storia.¹⁷ Infatti, indica il nome di un antico quartiere francese a Fez, conosciuto per essere un importante centro commerciale in Marocco prima dell’indipendenza, ora però, decrepito e quasi abbandonato. Il

¹⁵ Helmut C. Jacobs, “Entrevista con Rafael Chirbes”. *Iberoamericana*, 75-76, 2009, pp. 186-187.

¹⁶ Entrevista a Rafael Chirbes. Santiago Fernández, “Los Libros saben más que su autor”, cit.

¹⁷ Pilar Montero Curiel, “La ambientación lingüística en *Mimoun* de Rafael Chirbes”, in Maria Teresa Ibañez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit. pp. 135-136.

protagonista Miguel è un professore di spagnolo che cerca in Marocco l'ispirazione per la stesura di un romanzo.

I personaggi presentati nella storia cercano la forza di sopravvivere in uno spazio ostile, perché la paura permea l'ambiente e lo condiziona. Il romanzo ha rilevanza poiché è caratterizzato da una pluralità di lingue. Chirbes utilizza proprio questa miscellanea di diverse lingue come strategia per la caratterizzazione dei personaggi, come ricorso compositivo che permette di fare riflessioni sociolinguistiche che aiutano ad assimilare aspetti recenti della storia del Marocco. Difatti, c'è una combinazione perfetta tra l'arabo e il francese al quale l'autore si rifà con insistenza considerando la lingua, un elemento fondamentale, grazie alla quale la comunicazione può avvenire tra persone di diverse culture.¹⁸

Rachida había llamado a gritos a Francisco y, luego, se negó a acompañarlo a la comisaría de policía: “Nous, les marocains, on a toujours des emmerdents”, dijo antes de convertirse en un misterioso camaleón, que deseaba borrarse entre las multitudes anónimas que poblaban los zocos del país. Rachida no volvió a pronunciar una sola palabra en francés. Abandonó los privilegios que le había proporcionado la lengua extranjera, y se quedó en silencio hasta el momento en que los policías entraron en la Creuse para interrogarla. Habló con ellos en árabe y después cogió sus cosas y se marchó.¹⁹

Chirbes racconta l'assimilazione di Miguel alla nuova cultura dal punto di vista di una persona che nel pieno della sua vita, si trova costretto a confrontarsi con le sue paure legate alla sopravvivenza, al calore asfissiante, alla morte e all'insinuazione dell'amore ambiguo.²⁰ Queste paure appartengono alla generazione della guerra. Il romanzo, difatti, è ambientato in una società afflitta dalle conseguenze psicologiche dovute alla Guerra civile spagnola che coinvolge tutti i partecipanti. Come nel romanzo precedente, il presente reale è diverso da quello narrativo: i personaggi nel romanzo hanno 58 anni, adulti in guerra e nel dopo guerra ed hanno vissuto tutti gli aspetti strazianti della guerra.

¹⁸ Ibidem, p. 139.

¹⁹ Rafael Chirbes, *Mimoun*, cit., p. 113.

²⁰ Encarnación García de León, “El miedo, legado generacional en los personajes de Chirbes”, in Maria Teresa Ibañez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit. pp. 32-33.

In particolar modo due sono le caratteristiche che accompagnano la sua generazione: la povertà, generata dall'aumento delle differenze economiche e delle disuguaglianze tra i differenti ceti sociali, e la violenza, nata in guerra e continuata nel suo immediato dopoguerra, sfociata negli uomini nella conseguenza più diretta, la paura.²¹

En la lucha final, (1991) descrive l'ambiente di Madrid degli anni 80. La storia è narrata dalla prospettiva di un io narratore in crisi. Nei protagonisti, tutti rappresentanti di vari settori della società, si riflette la negatività degli antichi ideali politici e sociali collettivi, per far spazio alla lotta per gli interessi individuali ed egoistici.²²

La novela es, en este sentido, un serio ajuste de cuentas generacionales donde el enfrentamiento de clases, pese a los buenos propósitos de la juventud universitaria de años atrás, sigue determinando la vida cotidiana.²³

La buena letra (1992) è un libro che appare agli inizi degli anni '90 in cui l'uomo sentiva la necessità di rompere con il passato, in cui il puro essere era stato sostituito con l'avere, in maniera materialistica un quantitativo di denaro.

Erano gli anni in cui la Spagna viveva una forte crescita economica che si potrebbe esemplificare con l'Expo di Siviglia²⁴, i Giochi della XXV Olimpiade di Barcellona,²⁵ il V centenario della Scoperta dell'America, oltre alla costruzione dell'Ave, il treno ad alta velocità. Anni che rivalutarono la società e che portarono a

²¹ Ibidem, p. 35.

²² Daniel Leuenberger, "Acercamiento a la obra narrativa de Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*" <http://revistas.concytec.gob.pe/pdf/consen/v9n10/a07v9n10.pdf>

²³ Alonso S., *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación., 2003, p. 204.

²⁴ L'Expo di Siviglia, sorgeva sull'isola di Cartuja tra l'antico fiume Guadalquivir e il nuovo tracciato creato negli anni '70 per difendere la città dalle inondazioni. Il tema era *l'Era delle scoperte*. Fu una celebrazione dagli effetti permanenti per la storia della città. L'Esposizione è stata inoltre il pretesto per la realizzazione di un nuovo sistema viario radiale intorno al centro storico e di nuove importanti direttrici verso l'esterno, allo scopo di decentralizzare la città saturo e creare nuovi rapporti tra centro e periferia. Architettura&viaggi: "L'Expo '92, una rassegna universale di architettura".

²⁵ Con le Olimpiadi di Barcellona, l'immagine offerta dalla città fu il successo più duraturo dell'anno. La città scelse un modello diverso di cooperazione fra istituzioni. L'evento rappresenta per la città un'occasione irripetibile di vetrina internazionale e di trasformazione urbana. Carmelo Adagio, Alfonso Botti, *Storia della Spagna democratica: da Franco a Zapatero*. Mondadori, Milano, 2006, pp. 102-103.

considerare la letteratura spagnola classicheggiante obsoleta, o meglio, che la Spagna, conosciuto lo sviluppo economico voleva cambiare ogni aspetto della società puntando sull'innovazione.

Chirbes risolve questo insieme di cose con la creazione di un personaggio particolare: una madre anziana ereditiera di appezzamenti terrieri i cui figli vogliono vendere per costruire. L'incipit della storia crea una serie di contraddizioni poiché tutto il materiale fornito dall'autore ha un supporto ideologico (ad esempio il marchese di Salamanca che costruisce un quartiere *madrileño* in funzione di un modello che lui teneva presente nella borghesia, allo stesso modo quando si butta giù una casa per costruirne un'altra, distinguendo così una parte fondamentale della memoria).²⁶

È un romanzo in cui si alternano due livelli paralleli che si interpellano costantemente: un livello extraletterario e uno di finzione. Nel primo ritroviamo Chirbes, la memoria collettiva e i lettori che coincide nell'altro con Ana e la sua memoria personale e familiare e Manuel. L'anno di pubblicazione e l'uscita stessa, coincide con il presente narrativo di Ana. E infine, la generazione di Chirbes che corrisponde a quella di Manuel. Quest'ultimo vedovo che, in punto di morte si sforza di incontrare un equilibrio vitale durante la guerra e il dopoguerra. È una storia che si costruisce sui *cimientos* che esistono grazie al lavoro della generazione precedente.

Ningún afán de justificación, ni de venganza, ni de autoafirmación provocan al fluido de esa voz. Sólo la vida: es decir, los sueños rotos (todos, hasta los cumplidos), las lealtades traicionadas, las esperanzas quebradas.²⁷

Los disparos del cazador del 1994, con una struttura simile al romanzo precedente, breve e intimista, attua una riflessione sui conflitti generazionali presenti in tutta l'opera di Chirbes, mostrando in questo modo la coerenza del suo mondo narrativo, sommariamente compromesso con la storia della Spagna della sua seconda metà del XX secolo. Il lettore capirà immediatamente che i suoi romanzi si

²⁶ Maria-Teresa Ibáñez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit. p. 15.

²⁷ D. Leuenberg, "Acercamiento a la obra narrativa de R. C.", cit.

incastrano di continuo e come in questo caso il romanzo è, potremmo dire, una storia già iniziata nella realtà di cui il lettore può leggere le conseguenze attraverso le pagine di un libro.

¿Qué ves? Me preguntó. Y yo le respondí que veía un campo mísero que me hacía añorar la dulzura mediterránea de nuestra tierra. Se echó a reír. No eres muy largo de vista; Carlos. Le dije que si lo que me pedía era una enumeración, veía barbechos, unas chaboladas protegidas por los desniveles del terreno, niños que escarbaban en los vertederos y algunos perros. Ahora, su risa se había convertido en una sonora carcajada. Ten cuidado, no sea que lo perros no tedejen ver el oro.²⁸

Recuperare il passato è un tema caro a Chirbes, ed è proprio il suo fantasma ciò che in questo romanzo ossessiona il narratore.

La buena letra [...] es un alegato contra la generación que se reclamó socialista y sólo creyó en el utilitarismo del poder y el dinero. Luego me di cuenta de que esa misma traición se había producido entre los hijos de los vencedores, y que tenía que ser más difícil de contar, porque los vencedores era la clase social que yo odiaba, así que en *Los disparos del cazador* me decidí a ponerme en su piel y a entender cómo también ellos estaban siendo traicionados.²⁹

Carlos, vecchio decrepito vive a Madrid in una casa piena di vecchi ricordi.

Para Carlos escribir significa también un último acto de rebeldía antes del inminente final de la vida. La biografía de Carlos es la historia del provinciano falto de recursos y sin escrúpulos que se ve atraído por la capital, donde hace fortuna aprovechando el auge económico de los años cuarenta y cincuenta, y donde disfruta de la vida detrás de la supuesta y resplandeciente fachada de su decidida existencia burguesa, y da por sobreentendido que allí le pertenece una casa propia, para su familia de cuatro miembros. La biografía de Carlos representa, pues, las mentiras vitales y la doble moral de la sociedad española de posguerra.³⁰

²⁸ Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, cit. pp. 30-31.

²⁹ Cit. in Jacobs, H.C. *Las novelas de Rafael Chirbes*, Iberoamericana, 3/4 (75/76), 1999, pp.187.

³⁰ «En Madrid se me consideraba poco menos que un mecenas y protector de la cultura, gracias a la incesante actividad de mi mujer. A veces la acompañaba a algún concierto, aunque siempre he soportado mal el ambiente sofocante del patio del Real. Tampoco me ha hecho muy feliz el teatro, con ese crujido de tablas cada vez que los actores dan un paso en lo que se supone que es el comedor de su casa, y esa manera de bsurda de declararse a gritos el amor y los secretos para que puedan oírlos los espectadores de la ultima fila. Me parece artificial». Rafael Chirbes, *La larga marcha*, cit. p.88.

In seguito si dedicò ad una trilogia che rappresenta e raffigura lo sviluppo della società spagnola in modo a dir poco realista: *La larga marcha*, *La caída de Madrid* e *Los viejos amigos*.

La larga marcha, (1996) come già il titolo lascia intendere, è un romanzo concepito come una successione di cinquanta sequenze, diviso in due parti (*El ejército del Ebro*, e *La joven guardia*), la cui referenza storica parte dal dopoguerra per giungere fino agli inizi degli anni '70. È chiaro che nella sua totalità poichè mostra un equivoco intenzionato.

Nella prima parte il lettore non incontra alcun riferimento alla guerra civile spagnola, nonostante si rifaccia storicamente al contesto storico del dopoguerra, ma dal punto di vista storico, quasi tutti i personaggi sono accomunati dall'aver combattuto in Aragona.

Il racconto presenta un equilibrio tra anacronia, circolarità e linearità, in cui proprio quest'ultima, frammentata in diverse sequenze aggiunge nuovi significati. È un romanzo che stabilisce la separazione netta tra la soggettività del personaggio (e più concretamente dei sentimenti) e l'integrità morale.³¹ Qui i personaggi, rappresentanti di questa generazione, tentano di opporsi alla fame e alla miseria, occultando la paura e la disperazione che li domina poichè la guerra ha divorato la loro gioventù.³²

La caída de Madrid (2000), invece, si rifà agli eventi storici spagnoli dal 1948 fino agli anni 80. All'autore piace giocare con i piani temporali, oltre al piacere che nutre nel riprendere fatti veritieri ponendoli come sfondo della sua storia.

A proposito di questo romanzo, l'autore afferma:

Lo que he querido, centrándome en la víspera de la muerte de Francisco Franco, el 19 de noviembre 1975, es hacer una especie de autopsia de todos los ideales de la transición española, de cierta beatería de la izquierda que ha acabado refugiándose en las palabras y apartándose de los hechos. La novela en realidad trata de lo que

³¹ Pedro Alonso, "Contra el ruido y el silencio: los espacios narrativos de la memoria de la posguerra española", in Maria Teresa Ibañez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit., p. 18.

³² Sandra Licona, Rafael Chirbes: En literatura, nadie acierta al escoger el balcón desde el cual se aprecia la realidad *Crónica de Hoy*, México, 2-6-2000

ocurrió 20 años después de ese día o a lo largo de esos 20 años después.³³

Probabilmente è il libro più avvincente della trilogia, poiché l'autore pone il concetto generale del romanzo storico in maniera esplicita e designa allo stesso tempo un'alternanza rispetto ai romanzi storici esistenti. Il titolo è ambiguo e porta il lettore ad avere un'interpretazione bivalente, causata dalla conoscenza dello stesso lettore dei momenti importanti nella storia di Spagna. Ad esempio potrebbe immaginare di leggere un romanzo che riprenda l'avvenimento in cui l'esercito nazionale entrò a Madrid, e collocarlo cronologicamente nel 1939, ma appena inizia a leggere si rende conto che si trova di fronte un testo precisamente datato, il 19 novembre 1975, il giorno precedente alla morte del General Franco³⁴, un momento storico che cambiò radicalmente il paese, portando all'inizio della cosiddetta transizione spagnola. Chirbes vuole rendere omaggio a quella circostanza, dividendo il romanzo in due momenti della giornata: *mañana* e *tarde*. Divisione che assieme agli episodi riscontrabili nella quotidianità dei personaggi rendono il romanzo simbolicamente reale, in cui l'unico personaggio storico è Francisco Franco.

Su amigo le había asegurado que a Franco ya no iban a poder mantenerlo con vida otras cuarenta y ocho horas; al parecer permanecía entubado y conetado a una máquina que se limitaba a proporcionarles a los médicos la argucia de no mentir del todo cuando leían ante los periodistas unos partes en los que se afirmaba que el *Caudillo* seguía con vida.³⁵

Affianco a queste coordinate c'è la presenza di numerose referenze nominali, sotto forma di nomi quali: partiti politici,

³³ Sabine Schmitz, "La caída de Madrid, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio realista en el siglo XXI", in Maria Teresa Ibáñez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit. p. 201.

³⁴ Francisco Franco (1892-1975) conosciuto anche come il General Franco per le mansioni, o come il *Caudillo*, era un generale e politico spagnolo. Dopo i diversi incarichi come generale nelle diverse zone di conquista, ritornato in Spagna appoggiato da uomini e mezzi di Mussolini e Hitler contro l'Urss e le brigate internazionali diede inizio ad una lunga e sanguinosa guerra civile in el 1938 diede vita ad uno statu autoritario e militare. Ettore Siniscalchi, *Zapatero: Un socialismo gentile*, Manifesto, Roma, 2007, pp. 69-75.

³⁵ Cit. in Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, cit., p. 11.

intelletuali, letterati, oltre ai riferimenti religiosi, l'autore si sofferma soprattutto sulla vita quotidiana dell'epoca segnata dallo scorrere incessante del tempo, in cui l'alimentazione ricopre un ruolo vitale.

“Dis-moi ce que tu mange, je te dirai ce que tu es” diceva Brillat-Savarin Anthelme nel suo libro *Physiologie du goût ou Méditation de gastronomie transcendante*.³⁶

He comprado una latitas de caviar para mañana, ¿abrimos una y nos la tomamos con un poco de champán?³⁷

La citazione di Brillant-Savarin sembra proprio che abbia fatto da cornice alla messa in atto di Chirbes. In effetti, proprio il cibo è un fattore legato a qualsiasi tipo di avvenimento. Solitamente, e come in questo caso, la sua preparazione elaborata e ricercata è portatrice di un cambiamento positivo.

Vi sono però anche molti riferimenti alla quotidianità, portatori di un forte significato: il cambiamento radicale all'interno della vita di tutti i cittadini.

Los preparativos: repasar los muebles y espero, limpiar la plata, colocar las flores, preparar la mesita del bufé y vijilar la decoración de las bandejas: rodear con huevo hilado y guindas confitadas las lonchas de jamón de limón, los canapés de ahumados; cortados finísimas, transparentes, las lascas de ibérico.³⁸

Se l'estensione temporale del primo romanzo abbraccia gli ultimi anni, dai '40 ai '60, la seconda si concentra sul giorno antecedente al 20 novembre 1975. In conclusione dunque *La caída de Madrid* è complementare a *La larga marcha* così come *Los viejos amigos* a entrambi i romanzi precedenti.

Anche *Los viejos amigos*, (2003), per esempio, può dare un'idea diversa da quella originale. Il lettore può pensare che la storia si basi su persone unite tra loro da un legame affettivo. Subito però si rende conto che *viejos* è un termine polisemico e in questo caso indica un

³⁶ Jean Anthelme Brillant- Savarin, *Physiologie du goût ou Méditation de gastronomie transcendante*. Trad. it *La fisiologia del gusto, meditazioni di gastronomia transcendente, Slow Food*, Milano, 2008, p. 25.

³⁷ Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, cit., p. 36.

³⁸ Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, cit. p. 38.

hombre cansado-derrotado, stanco di una vita insoddisfacente e *derrotado* a tutti i livelli dell'esistenza: nell'umano e nel politico.

Pienso que mientras que, aquí, los dedos del frío nos espía a la salida del restaurante para pellizcarnos, siguen creciendo las plantas y se abren las flores delante de mi adosado de Denia a pesar de lo avanzado de la estación, a mediados de noviembre.³⁹

Questo inizio elegiaco si contestualizza completamente in una data ben precisa: il V anniversario della morte del *Caudillo*.

Ha una connotazione negativa e quella storica riprende il periodo successivo all'instaurazione della democrazia, quel grande cambiamento che il paese intero soffrì, soprattutto per tutti colori che avevano sognato la rivoluzione.

Entre tanto, el mar rompe en los acantilados de Denia, lame las doradas playas que, desde hace veinte años, no tienen más que la que traen los camiones desde no se sabe dónde para reponer la que cada invierno el temporal engulle. Paisajes portátiles, dientes de quita y pon.⁴⁰

Il penultimo monologo di Carlos è un magnifico esempio di quegli anni di cambiamento, di opportunità. Carlos lascia correre i suoi pensieri amari, il suo disincanto personale in un paese venduto al capitalismo, con qualche valore circoscritto ai piaceri, senza ideologia. Il suo pessimismo è quasi distruttivo.

Il romanziere esprime con sarcasmo e umore il cambio sociale attraverso il consumo dell'élite socialista.

Y llegaron estos listos (Narciso, sus amigos, la propia Amalia, duque ahora ya no lo quiera reconocer) y empezaron con sus hotelitos con encanto, y que si el otoño en Venecia y el Martini en el Harry's bar y un Vega Sicilia y un Pesquera y Glenmorangie y Glenfidish y Gengilish, y, entonces, los otros dijeron, si eso es lo que hay que hacer, si ahí donde hay que estar, si eso es lo que hay que beber y comer, nosotros estamos, comeremos, beberemos y haremos todo lo que hay que hacer los primeros [...] ⁴¹

³⁹ Rafael Chirbes, *Los viejos amigos*, cit. p. 7.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 221.

⁴¹ *Ibidem*, p. 180-181.

Nel trafiletto sopra riportato è evidente che chi scrive cerca di arginare la ferita causata durante la transizione dal PSOE⁴², i quali dirigenti crearono progressivamente una società sottomessa al capitalismo più esagerato. Non solo avevano costretto il paese a rompere con le ideologie del passato, ma soprattutto l'intera popolazione si considerava venduto al nemico. Una Spagna, dunque, piena di ideali con forte base sociale, in cui molti giovani politici, figli di repubblicani della guerra avevano vissuto nella clandestinità durante la guerra, contribuirono a formare un paese che andava sempre più verso l'idea di una nazione moderna nella quale la classe operaia continuò ad essere quella perdente.

La temporaneità dell'opera corrisponde a due momenti: il tempo reale e il presente narrativo, che coincide sostanzialmente con la redazione del 2000-2001 e dunque con il tempo della maturità dei personaggi, focalizzato principalmente nel giorno dell'incontro dei *viejos amigos*, un giorno uggioso della metà di novembre. L'incontro in sé dura qualche ora, dato che si limita al tempo della cena. L'appuntamento termina alle 24.00, *Son casi las doce de la noche en Madrid*, fa riferimento a un gruppo di camerati che durante l'ultima decade del franchismo e nei primi anni della transizione integrarono una cellula rivoluzionaria.⁴³

Me llamó la ex célula de Unidad de Comunistas en pleno, para decirme que acudiera hoy a cenar con ellos a Nicolás, que Carlos y Pedrito se venían de Denia a Madrid, con la intención de reunirse con los viejos camaradas.⁴⁴

L'intero testo si presenta come una struttura frammentata in monologhi interiori narrati da un narratore onnisciente e separati tipograficamente da flussi verbali in corsivo. Di tutta la trilogia

⁴² «El PSOE con su política había ido probando la no-existencia de la revolución, pero el pc durante 20 años había ido destruyéndose debido a continuas escisiones y a una capacidad meridiana para retoma la orientación de la ideología». Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la Transición*, Debolsillo, Barcelona, 1985, p.155.

⁴³ Augusta Lopez Bernasocchi, “Lo que va de ayer a hoy. Hacia una caracterización de los personajes principales de Los viejos amigos, de Rafael Chirbes”, in Maria Teresa Ibáñez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit. p. 108.

⁴⁴ Rafael Chirbes, *Los viejos amigos*, cit. p. 43.

sicuramente questo testo rappresenta la parte più ideologica, dove la rivoluzione è vista come desiderio di verità e giustizia.

La revolución, un excitante, supremo alucinógeno; y también uno de esos cuadros que representan el fin del mundo, el juicio final, el instante en que la llegada de la justicia lo pone todo patas arriba: se abren las tumbas, la lápida tirada a un lado, y empiezan a salir esqueletos repentinamente en movimiento; o sentados, con las piernas metidas en el hueco rectangular de la sepultura, como si estuvieran al borde de una piscina tomando el sol [...] pero también cuerpos a medio pudrir, con las carnes agusanadas [...] La revolución: otros parámetros estéticos, enamorarse de otra forma de belleza, cambiar de canon. Dos esqueletos que se besan, mandíbula descarnada contra mandíbula descarnada.⁴⁵

Rivoluzione e arte.

In *La caída de Madrid* esiste, come già citato prima, una delle cellule rivoluzionarie dei romanzi di Chirbes, antecedente alla *Célula de unidad de comunistas* di *Los viejos amigos* che condivide con questa il concetto della rivoluzione come verità e giustizia, oltre a quello di pura estetica in quanto la rivoluzione è bellezza e arte e *los viejos amigos* sentono che questa *parcela de armonia* così sfiorata per tanto tempo gli è stata riservata.⁴⁶

Passando in analisi al secondo gruppo di Chirbes, invece, troviamo *Mediterráneos* il quale offre una lettura personale e intensa su diverse città, unite tra loro dallo stretto legame con il Mediterraneo. Il libro si apre come un portico e con alcune dichiarazioni intenzionali, con un viaggio per il libro di Fernand Braudel. Raccoglie alcuni articoli di viaggio scritti dall'autore per varie riviste mentre lavorava come giornalista.

A ogni racconto corrisponde un paesaggio, una località: Creta, Roma, Instabul, Valencia, Il Cairo, Lyone e Alessandria. Sarebbe inesatto parlare di racconti o di storie poiché la trama è

⁴⁵ María Teresa Ibáñez Ehrlich, “Memoria y revolución: el desengaño de una quimera”, in María Teresa Ibáñez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit. p. 63.

⁴⁶ María Teresa Ibáñez, *Ensayos sobre Chirbes*, cit. p. 65.

completamente assente: ogni capitolo è una sorta di acquerello, ciò che conta non è quello che avviene in penombra, ma il panorama stesso. Alcuni acquerelli diventano un omaggio alla città, altri contengono una sorta di critica e altri ancora cercano di mostrare da un'altra prospettiva ciò di cui spesso, per mancanza di tempo o per indifferenza, l'uomo non coglie. Le critiche sono sparpagliate all'interno dell'opera e a volte, possono sfuggire al lettore che è catturato dalla descrizione del luogo.

Il primo articolo vuole criticare il turismo ignorante, quello che non cerca di scoprire le bellezze naturali o monumentali del paese che visita, ma che è interessato solo a fotografare incessantemente i posti per poi mostrarli agli amici. Per spiegare quanto sono dannosi questi visitatori egli utilizza una divertente metafora: il Mediterraneo è come un grande pachiderma che si è riempito di parassiti.⁴⁷

Con el paso del tiempo, he llegado a muchos lugares y he tenido la impresión de que todos los viajes servían para leer mejor el lugar originario.⁴⁸

El novelista perplejo (2002) è un'opera in cui lo stesso scrittore conferma ciò che si potrà leggere in tutte le sue opere, ossia, ciò che distingue un romanzo da un qualsiasi altro genere, ciò che lo rende insostituibile, e regala un punto importante sulla realtà, per guardare e conoscere il mondo. Rivela tutte le sue preoccupazioni su ciò che ha fondato le basi della sua narrativa. I testi che accompagnano questo libro formano un mosaico nel quale si manifesta buona parte delle contraddizioni della cultura contemporanea, inclusa l'arbitrarietà con la quale il potere mediatico aliena le correnti artistiche.

Paradójicamente, la gran novela surge por los que no es por ausencia, por su capacidad para no estar donde se la espera, por colocarse en un territorio que nadie ha hedonizado todavía: novela pulga, se salve saltando obstáculo.⁴⁹

⁴⁷ Patrizia Guglielmetti, "Rafael Chirbes, Mediterráneos", *Confluenze*, Finestre, 2008, pp.334-335.

⁴⁸ Rafael Chirbes, *Mediterráneos*, cit., p. 16.

⁴⁹ Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, cit., p. 30.

Riprende i grandi classici e scrive a proposito del Quijote: «un libro cambia por no cambiar mientras el mundo cambia».⁵⁰

E infine, abbiamo *El viajero sedentario*, (2005) il quale non è altro se non un lungo e intenso viaggio attraverso la conoscenza del mondo. Inizia la sua contemplazione per le strade di Pechino per chiuderla in quell'immagine che tanto gli appartiene, quella del Mediterraneo. Una sorta di inconscia sensazione di ritorno alle origini.

Scrivere per lui è salvare la distanza tra ciò che il viaggiatore desidera e ciò che realmente incontra. Così, attraverso i viaggi, si avvicina ai meccanismi che costruiscono le città, che alterna con letture, passeggiate ed esperienze. Questo viaggiatore sedentario ci mostra come ha appreso ciò che non conosceva di se stesso, o meglio, come ha conosciuto se stesso attraverso il viaggio, una sorta di introspezione attraverso il viaggio.⁵¹

Travel, in younger sort, is a part of education; in the elder, a part of experience. (Viaggiare, per i giovani, è una parte dell'educazione; per i vecchi una parte dell'esperienza).⁵²

Ritornando al suo amato Mediterraneo, comparso in alcuni suoi romanzi precedenti, sarà il protagonista anche del suo ultimo romanzo, *Crematorio*, di cui parleremo nel paragrafo successivo.

Quando escribo no sé realmente de lo que lo voy a hacer. De hecho si lo supiera no escribiría, porque me resultaría muy aburrido. Yo voy viendo cosas que no me gustan y hago un personaje que refleje eso. Después a lo mejor ese personaje lo quito, pero ya en ese proceso estoy aprendiendo: aprendo a escribir y a leer. Cuando termino una novela y luego la leo es sólo cuando me entero de lo que trata. El libro siempre sabe más que tú, y si no es así o ha expresado menos de lo que creía no lo saco. Una gran parte de cada libro se escribe con el subconsciente, si no resulta muy esquemático, muy de voluntad intelectual. A mí me gusta que los personajes cojan su propio ritmo y hagan cosas que no tenía previstas. Creo, en definitiva, que la literatura tiene que ser un remedo de vida.⁵³

⁵⁰ Ibidem, p. 32.

⁵¹ Daniel Leuenberger, “Acercamiento a la obra narrativa de R.Chirbes, cit.

⁵² Francis Bacon, (1561- 1626) *Saggi: sul viaggiare*, (a cura di) Krauspehnaar Franz, Zona, Napoli, 2010, p. 22.

⁵³ S. Fernández, “Rafael Chirbes, Los libros saben mas que su autor”, cit.

Come di tutte le opere finora citate, è doveroso accennare qualche informazione riguardo alla sua ultima creazione, *Por cuenta propia*, pubblicato sempre da Anagrama nel 2010.

In questo libro Chirbes articola viaggi, distaccando gli autori dai romanzi che l'hanno tenuto sulle spine. Il sottotitolo "leer y escribir" infatti, racchiude il suo messaggio.

A los narradores se nos ha puesto un rico instrumental al alcance de las manos, pero no sé si eso ha sido siempre provechoso. Tengo la impresión de que, desde hace bastante tiempo, los novelistas maestra una excesiva preocupación por enseñarnos la mesa de carpintero que han recibido en herencia. Me cansa no poco que el narrador interrumpa a cada momento mi cruceo para mostrarme su esforzada agitación en la sala de calderas [...] Del carpintero queremos una buena mesa, y no que nos explique lo complicado que resulta ajustar las piezas y recolocarlas.⁵⁴

1.2 *Crematorio*: La lingua scritta

-¿Es *Crematorio* una crónica sentimental de la generación que pudo cambiar la historia y ahora coquetea con la jubilación?

-Como todas las anteriores novelas mías, *Crematorio* ha nacido como respuesta a lo que veo en mí y a mi alrededor. Y, sí, si miro hacia atrás, a estas alturas me doy cuenta de que, en mis libros, he contado la biografía de una generación. Hablé de sus padres en *La buena letra* y *Los disparos del cazador* (también de cómo los traicionaron), los hice nacer en *La larga marcha*, y ahora los acompaño en el último viaje con música de Bach o de Shostakovich. Confieso que ha sido sin querer. Y, por lo que dices de la jubilación, pues sí. A la espera de los 65, y de esas telarañas que vienen

⁵⁴ Entrevista a Rafael Chirbes in Coradino Vega, "Por cuenta propia, Chirbes", *La tormenta en un vaso*, 14 abril 2010. <http://latormentaenunvaso.blogspot.it/2010/04/por-cuenta-propia-rafael-chirbes.html>

luego y que se tejen en un mundo que no se parece para nada al que soñó Peter Pan.⁵⁵

Le difficoltà nella ricerca di informazioni inerenti al romanzo utili alla riuscita di questo lavoro, sono state numerose, vista la contemporaneità del libro. Difatto, le informazioni cartacee sono ben poche se non nulle, mentre sono quelle informatiche che hanno facilitato complessivamente la produzione. Il suo modello di scrittura attira l'attenzione di molti critici.

Nella ricerca *online* sono state di grande aiuto le varie interviste dei canali televisivi e delle università spagnole fatte all'autore. Una in particolare, risalente al 2008, durante il meeting *Ciclo de Presencias literarias de la Universidad de Cádiz* e fu il protagonista di *Autorretrato de la edición de Tesis* ha catturato la mia attenzione in quanto, racchiude in poche e semplici domande il pensiero di Chirbes, che sarà riportata in seguito, Suso de Toro, Cádiz, risalente all'ottobre del 2005 e diviso in tre parti. La prima è riportata quasi integralmente, mentre le restanti si sono rivelate utili all'interno del corpo per cogliere le minime e invisibili sfaccettature dello scrittore e per cercare di dare al lettore una visione completa del suo pensiero.

Due giornalisti di alcuni quotidiani spagnoli affermano in proposito:

Una novela implacable en la que no se salva nadie, en la que el narrador asume una tarea de notario de la demolición, de forense de las utopías que con un bisturí realista y sin aspavientos va constatando los estragos de una galería de seres.

Iñaki Ezkerra, *El Norte castellano*

El mundo no es una novela, pero el mundo nunca resulta tan comprensible como cuando se viste la novela. Si mi hija preguntara cómo era la España en la que nació, le diría que leyera una novela, por ejemplo *Crematorio*, de Chirbes.

Ricardo Menéndez Salmón, *El País*

Lo stesso Chirbes, come narratore nascosto all'interno del libro

⁵⁵ Intervista di Nuria Azancot a Rafal Chirbes, *El Cultural*. es, cit.

afferma:

Hace milenios que se destruye esta tierra. No queda ni un rincón que no haya sido violado. Mira aquí mismo, dentro de Misent. No hay más que leer los periódicos. Durante una obra, destruyen una villa romana, una muralla califal, han destruido media docena de fonduks (al parecer, dicen los periódicos, ésta fue una ciudad comercial en el siglo XII: contactos con Alejandría, con Túnez, con Sicilia). Eso dicen los periódicos que hacemos los constructores. Como si el hamán o la muralla califal no hubieran destruido la muralla o el templo que los precedió. ¿Cuál es el estrato en el que reside la verdad?, ¿en cuál debería la humanidad haberse detenido para ser auténtica?⁵⁶

Se in *La buena letra* il tema era la guerra civile, in *La caída de Madrid* il giorno precedente alla morte di Franco, in *La larga marcha* la storia della Spagna attraverso la generazione della postguerra, e in *Los viejos amigos* l'impoverimento di un'intera generazione qui in *Crematorio* si assiste alla storia di terrore e speculazione causata dall'urbanismo insieme all'atto di documentazione di un momento di forte crescita derivata dalla smisurata nascita di costruzioni immobiliari. La sua Spagna si stava trasformando.

La sua, nella quale l'occhio perplesso del romanziere termina per non condannare nessuno nonostante condanna tutti.⁵⁷ È un romanzo di desolazione.

Mentre in *Los disparos del cazador* narra di questo movimento preso nel momento in cui succede, in *Crematorio* il narratore in maniera discorsiva⁵⁸ espone al lettore, ciò che ritiene siano le conseguenze di questo *boom* immobiliare. In questo suo ultimo libro ci tiene a porre l'accento sulla condizione sofferente della sua generazione.

⁵⁶ Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit, p. 234.

⁵⁷ Enrique Ortiz, "Crematorio de Rafael Chirbes", in El blog de Enrique Ortiz. <http://elblogdeenriqueortiz.blogspot.it/2007/11/crematorio-de-rafael-chirbes.html>

⁵⁸ Facendo riferimento alla terminologia di Cesare Segre, un testo narrativo può essere visto sotto due punti di vista: *discorsivo* in cui è presa di mira la narrazione stessa, da considerare significante; e di *contenuto*, in cui è importante la storia, che è il significato. Dicotomia che può rispecchiare, in qualche modo, quella dei formalisti russi di *intreccio* e *fabula*, o quella di Todorov di *discours* e *histoire*, o di *récit* e *histoire* di Genette o di *récit racontant* e *récit raconté* di Bremond. Cesare Segre, *La struttura e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974, p. 10.

Ni *La buena letra* ni *Los disparos del cazador* pretenden ser novelas históricas, sino textos que aceptan que no hay narrativa que no esté cruda por la historia.. Si digo la verdad, he escrito mis novelas por puro egoísmo, para no ahogarme, para salvarme, pero, en esa búsqueda de mi salvación, me ha guiado el convencimiento de que un escritor siempre representa, aunque lo haga a su pensar; y que son los artistas que se reclaman al margen de la historia quienes suelen acabar revelándose como síntomas más claros de la dolencia de su tiempo. Entre ser síntoma y testigo, he intentado el papel de testigo, aunque estoy convencido de ue soy síntoma de un montón de cosas que ni imagino. He sometid las coordenadas de mi educación sentimental al juego de especios de narradores poco fiables, para alertarme a mí mismo – y al lector- acerca de la necesidad de saber moverse entre la seducción de los lenguajes; he fomentado la desconfianza de eso que parece flotar por encima de todas las cosas y que conocemos como cultura.⁵⁹

Crematorio vince nel 2007 il “Premio Nacional de la Crítica”⁶⁰ oltre al Premio Librería Cálamo e il Premio Dulce Chacón.

Creo que *Crematorio* es la continuación de las otras novelas, no creo que suponga ningún paso especial. Quizá hay más desenvoltura. Decir: voy a escribir lo que quiera, como quiera, con libertad total. Pero, si lo pienso, creo que también ocurrió con *Los viejos amigos*, y en realidad con todas las demás. Escribir *La buena letra*, una novela de posguerra a principios de los noventa, cuando se preparaban los fuegos artificiales de la Expo y las Olimpiadas y todo era desmemoria, también suponía escribir a contrapelo. Escribo lo que soy. Hacia el final de *Los viejos amigos* el personaje del escritor habla de escribir una novela.⁶¹

È evidente che *Crematorio* è un romanzo conseguente a quelli precedenti, ma oltre a quelli citati dallo stesso autore, a mio avviso, è opportuno segnalare anche alcune somiglianze che ci sono tra *Crematorio* e *Los disparos del cazador*.

Quest’ultimo narra la vita del milionario Carlos Ciscar, agente immobiliare ormai in pensione che passa i suoi ultimi mesi nel quartiere nobile di Fuente del Berro a Madrid. Lui però è proprietario,

⁵⁹ Rafael Chirbes, “*Por cuenta propia*”, in Biblioteca de Asturias, Un puñado de letras. <http://tallerliterariobibliotecasturias.blogspot.it/2012/04/rafael-chirbes-en-la-biblioteca-de.html>

⁶⁰ Premio Nacional de Crítica, en palabra del jurado «La mejor novela del autor y una de las memore publicadas en lo que va de lo siglo; valiente y actual porque presenta una visión crítica de la España de la especulación inmobiliaria y urbanística. Una obra de extraordinaria riqueza técnica y estilística, del escritor que mejor ha novelado la realidad española de los últimos cuarenta años».

⁶¹ Entrevista a Rafael Chirbes in Pasen y Lean, cit.

vista la sua posizione economica, di una lussuosa villa situata lungo la costa a Misent. È proprio su Misent che si focalizza l'attenzione poiché è la cittadina in cui Rubén Bertomeu, il protagonista di *Crematorio*, costruisce e svende grossi edifici adibiti allo sviluppo del turismo.⁶² Rubén è il pretesto per parlare di tutta la corruzione che imperversa nella società attuale di questa Spagna speculatrice.

Attraverso la tenacia e la determinazione di un uomo riprende la questione della corruzione immobiliare e della speculazione riassumersi nell'irrefrenabile gesto distruttivo a discapito di un paesaggio come la costa orientale spagnola.

La conoscenza dell'autore è rilevante per un lettore attento poiché aiuta ad interpretare al meglio la storia, a porsi delle domande sulla specificità del tema o sull'utilizzo del linguaggio, ma in particolare, lo aiuta a comprendere fino in fondo la storia perché contestualizzato.

... si te fijas, el libro no trata de nada y trata de todo...⁶³

Chirbes inizia la stesura del romanzo quando viveva in Extremadura. Al suo ritorno nella sua amata comunità *valenciana* assistette a una massiccia trasformazione: la distruzione paesaggistica. Le spiagge selvagge e misteriose avevano lasciato il posto ai giganti di cemento solo per soddisfare le richieste di tanti turisti i quali si rifugiavano nelle accoglienti acque del mediterraneo. Si trattava di una distruzione che, non era solo esteriore, ecologica, paesaggistica, ma era soprattutto interiore, della quale Chirbes si sentiva parte.

Chirbes attraverso i personaggi racconta le storie che lui vede in prima persona ed è proprio per questa tecnica che si definisce uno scrittore *galdosiano*.

⁶² *Misent* no existe en el mapa de España. Se trata de un lugar de evasión, que la realidad va finalmente recuperando. “La casa nació para guardar una historia. Fue diseñada [...] con vocación de albergue para la familia que mis principios me habían llevado a fundar. Hoy permanece cerrada y, además, ha sido trivializada por la presencia en su cercanías de decenas de otras construcciones, la mayoría carente de toda voluntad de grandeza”. Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, cit. p 10.

⁶³ Intervista a Rafael Chirbes, *Crematorio*, Universidad de Cádiz, Ottobre 2008.

Galdós crea personajes (Aub lo dice en una de sus novelas: ¿qué fuste tiene Paradox frente a Torquemada?). Baroja no acaba de crear personajes nunca. Yo soy más galdosiano. Me gusta esa cosa plana en apariencia de Galdós, que luego tiene una dinamita por dentro muy fuerte, mucha desesperación. Y esa visión de los mecanismos de la sociedad, en Baroja hay más pataleta.⁶⁴

È proprio un personaggio di Benito Pérez Galdós⁶⁵ a dare l'ispirazione a Chirbes per la creazione del protagonista di *Crematorio*, l'architetto e costruttore Rubén Bertomeu: *Torquemada en la hoguera* (1889).⁶⁶ L'autore afferma:

Es un especulador sucio y indeseable que todo el mundo desprecia pero que todo el mundo vive alrededor de él. Es un personaje que se gusta mucho, simboliza la idea de que no hay clase inocente, de que nadie goza de nada inocentemente y de que alguien tiene que pagar siempre con la culpa.⁶⁷

Chirbes all'interno del ciclo di interviste dal nome *Literaria* afferma che l'idea di scrivere *Crematorio* fu la stessa di *Los viejos amigos*, ossia la *Celestina*, per la sua tremenda capacità distruttiva, in cui i personaggi prendono come esempio la tradizione classica, come le citazioni riferite alla Bibbia, per giustificare alcuni comportamenti malsani. Ed è proprio la sua struttura intertestuale che colpisce Chirbes.

⁶⁴ Intervista a Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit.

⁶⁵ Benito Pérez Galdós (1843-1920) nacque a Las Palmas. Scrittore realista, ricerca nella complessa organizzazione urbana, la materia strutturale per la finzione romanzesca: sottoproletariato, nobili decaduti, etc. legge molto i romanzi di Balzac, che suscitano in lui consapevolezza del romanzo come genere letterario moderno autonomo, gli prospetta dimensioni narrative e modi di scrittura fecondi, tutti da sperimentare. La maggior parte dei suoi testi sono ambientati a Madrid, il luogo del confronto-scontro fra le forze oppositrici. L'opera di Galdós comprende novantanove titoli, di cui la più conosciuta è sicuramente *Fortunata y Jacinta*. Maria Grazia Profeti, *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento*. Firenze, La nuova Italia, 2000, pp. 450-456.

⁶⁶ *Torquemada en la hoguera*, opera di Galdós, fu pubblicato nel 1889. Seguono *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*. È un personaggio la cui caratteristica principale è l'avarizia. Soffrirà il duro colpo della malattia del figlio, un bambino prodigio, genio della matematica. Testo presente nelle *Novelas contemporaneas*, in cui vi è una forte denuncia sociale, la lotta per la vita, Il personaggio galdosiano pensa, agisce, esiste come prodotto naturale dell'ambiente sociale e culturale nel quale si muove, come suo intrinseco risultato, e per questo incapace di operare svolte decisive, di produrre cambiamenti significanti. Ibidem, p. 474.

⁶⁷ Borja Hermoso, "Fuego real en el crematorio", 7 marzo 2011, El País, archivio. http://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html

In *Crematorio* il lettore nota come la maggior parte dei personaggi confida nell'ideologia in un primo momento per poi passare a credere inevitabilmente nella macchina incessante del denaro e del sesso volgare.

È il secolo della crudeltà assoluta, pura.⁶⁸ Le vecchie ideologie, a lungo portate avanti con rispetto, si sono trasformate in polvere, proprio come quella del processo di cremazione scelto dall'ideologo Matías. Ed è proprio il titolo che è ricco di tutte queste connotazioni, che come tutti i titoli scelti da Chirbes anche *Crematorio*, è ricco di significati. *Crematorio es el lugar en el que se queman los cadáveres*.⁶⁹ Questa parola come le altre collegate con essa, sia negative sia positive, come «bruciare, fuoco, ardere», o in contrapposizione, «passione, sensualità, possessione fisica», si rincorrono per tutto il romanzo.

Etimologicamente il termine deriva dal latino *crematio* che a sua volta deriva da cremare, *quemar* con il senso di ardere: «abbruciare e dicesi specialmente dei cadaveri».⁷⁰ *Il Diccionario etimológico* di Corominas oltre a questa connotazione gli attribuisce anche altre, molto attinenti al testo, come «gastar o consumir con exceso algo», o ancor meglio, nell'uso colloquiale della Spagna meridionale, è usato per mettere in ridicolo un comportamento o una persona.⁷¹

Ritornando al senso del titolo, invece, esso è definito da egli stesso come *dilógico*: designa sì il crematorio, come luogo fisico, nel quale sarà incenerito Matías, ma si riferisce soprattutto, in un senso più marcato al centro pulsante degli ideali bruciati da una generazione la quale ora è giunta al potere. Una generazione che ha trasformato in polvere, appunto, i pensieri e gli ideali di uomini che avevano scelto di cambiare il mondo.

⁶⁸ Intervista a Chirbes nel ciclo *Literaria* organizzato dall'Universidad de Cádiz nel 2008.

⁶⁹ Joan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.

⁷⁰ Manlio Cortellazzo, Maurizio Zolli, *Dizionario Etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

⁷¹ *Quemar*: -gastar o consumir en exceso; - col. En zonas españolas meridional, poner en evidencia o en ridículo alguien; - desprestigiar o agotar en el desempeño de una actividad. Joan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, cit.

Il tema tanto caro al pianeta è evidenziato da un testo ritmico in cui la tensione e l'intensità crescente, avvolge il lettore e cattura la sua attenzione accecata da una prosa accattivante, piena di effetti plastici e musicali, immagini originali e matrici di colore, odore, sapore e suono, arricchite da un lessico variabile e preciso.⁷² Il fuoco, elemento chiave nel procedimento della cremazione, svolge una funzione molto importante all'interno del testo scritto. È il vero fulcro della storia. In senso figurato rappresenta l'incenerimento degli ideali di un ex rivoluzionario.

L'intera storia si svolge in un giorno soffermandosi sulla quotidianità dei personaggi in un giorno particolare: la morte di Matías Bertomeu, in particolare si riferisce al momento precedente alla cremazione, una tipologia di morte laica scelta in vita dallo stesso defunto. Tra i due protagonisti Matías e Rubén Bertomeu, Matías rappresenta la parte ideologica, l'uomo di cultura e di sani principi che amava leggere, ascoltare musica e interessarsi a qualsiasi forma d'arte. Aveva viaggiato poco fisicamente, ma molto con la mente. Quando leggeva, si immedesimava a pieno nelle trame.

Nonostante la storia narrata si riferisca all'arco di un'intera giornata, la struttura discorsiva stringe a sé il lettore grazie all'uso di flashback, con il quale arriva fino all'infanzia, rendendo il testo complesso e ricco di riferimenti extratestuali.

Chirbes utilizza ogni personaggio per parlare di qualsiasi cosa, concentrandosi maggiormente sulla critica sociale oltre che sulle proprie paure o vergogne. Quasi tutti utilizzano la corazza dell'egoismo, e sono convinti che la felicità risieda nel piacere, nel potere, e nella possessione materiale e fisica, come quella sessuale, ad esempio, molto frequente e, spiegata minuziosamente. Prostituzione, alcol, omosessualità, traffico di droga, corruzione, adulterio, è questo, l'universo di Rubén in netta contrapposizione con quello di Matías, nel quale l'ideologia viveva assieme alla buona cucina, la musica classica, la lettura, l'architettura e la scrittura. «(Schubert: *The late Piano Sonatas. D. 958-960. Andreas Stayer. Fortepiano*, dice la carátula del CD)». (cfr. Rafael Chirbes, *Crematorio*, p. 14). Il romanzo rappresenta un ottimo equilibrio tra fatti e idee lavorato con maestria, per lo stile denso e realista.⁷³

⁷² Nuria Azancot, "Rafael Chirbes", El Cultural.es, cit.

⁷³ Javier Cercas Rueda, "Crematorio. Chirbes", Pasen y lean, cit.

Dicho pedantemente: ser testigo de tu tiempo. Entre ser síntoma y testigo, prefiero ser testigo. Prefiero saber las coordenadas, o intentar descubrir las coordenadas que me forman y por las cuales reacciono como reacciono, pienso como pienso y soy quien soy. Hay quién no quiere que le hablen de eso y quiere la música del amor, o los latidos del corazón, los celos. A mí los celos no me dicen nada si no me están contando nuestro tiempo. De qué tiene uno celos a principios del siglo XXI, que no es exactamente de lo que se tenían a principios del siglo XX. Yo soy materialista y lucreciano (aún más que lukácsiano). *De rerum natura*, *los Ensayos de Montaigne* o el *Manifiesto comunista* están en mi santuario literario junto a Musil, Döblin, Dos Passos; o junto a Proust, que fue tan de su tiempo como Lenin.⁷⁴

A proposito del romanzo realista accenato solo in precedenza, fu proprio Benito Pérez Galdós nelle sue *Observaciones sobre la novela contemporanea en España* (1870), poi in *Ensayos de critica literaria* a individuare nella classe media l'oggetto prediletto della narrativa realista. Il romanzo moderno, di cui usi e costumi deve essere espressione di quanto di buono e di cattivo esista nel fondo di questa classe, dell'impegno che manifesta nel cercare e portare a termine determinati ideali, e infine risolvere i problemi che preoccupano tutti quanti.⁷⁵ Chirbes in un'intervista afferma:

Hubo una campaña muy fuerte en tiempos del franquismo contra el realismo que fue en realidad una lucha política encubierta de lucha literaria. Un grupo pedía una literatura literaria (vamos a llamarla así) mientras otros pedían una literatura de compromiso social, que fue ridiculizada, tomándose como ejemplo las peores obras. Han pasado los años y de aquellas novelas literarias no recordamos nada y sin embargo unas cuantas de aquellas que eran de compromiso todavía las podemos leer: desde Marsé hasta Martín Santos, Pinilla, o lo mejor de los Goytisolo. Era una lucha política. En realidad todas las luchas literarias son luchas políticas. Unos querían esquivar el franquismo sin enfrentarse a él, otros querían superarlo enfrentándose a él. Los esteticistas de entonces planteaban que la política era algo inane. Que lo importante era una buena metáfora, un giro de lenguaje atrevido.⁷⁶

Menéndez Pidal definiva il realismo come la caratteristica fondamentale della letteratura spagnola poiché i vari avvenimenti storici stimolavano la giusta quantità di immaginazione degli autori

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Il primo romanzo realista di Benito Pérez Galdós fu *La fontana de oro* del 1870.

⁷⁶ Intervista a Rafael Chirbes, "Todas la luchas literarias son luchas políticas" por Sinpermiso. www.sinpermiso.es/info

per uscire dagli schemi reali. La società stava cambiando e l'industria avanzava facendo il suo corso.

Ognuno divenne molto più veloce, più cosciente e più uniformemente toccato dalle stesse idee e dagli stessi eventi. In quell'epoca incominciò per l'Europa un processo di condensazione nel tempo sia degli avvenimenti storici, sia della loro consapevolezza da parte di ciascuno.⁷⁷

E della crisi del rapporto uomo-realtà che viene fuori l'esigenza di nuove forme di rappresentazione, difatti il romanzo moderno è un genere nato come espressione di questa crisi, come riappropriazione della realtà da parte dell'essere umano.

Nel 1922 James Joyce realizza nuova maniera di romanzare. Scrisse l'*Ulysses* che fu considerato uno dei primi esempi a esser visto come romanzo moderno insieme a *Madame Bovary* di Flaubert.⁷⁸

La sua innovazione era di rottura con la tradizione classica oltre al riassunto di generi e tecniche diverse in un romanzo concepito come il loro superamento, che spinge alle estreme conseguenze la scelta realista del naturalismo, rompendo la cortecchia dell'apparenza per giungere alla verità, e non alla semplice interiorità dei personaggi, ma al *continuum* indifferenziato in cui la coscienza cessa di essere censurata anche solo dal filtro logico-linguistico.⁷⁹ È il caso di *Crematorio* che, caposaldo della letteratura realistica spagnola è un buon esempio di romanzo contemporaneo in quanto, racchiude in sé diverse tecniche di scrittura sia a livello diamèsico sia diastratico.⁸⁰

Con la sua storia ed i suoi personaggi la società spagnola contemporanea ritorna a essere una protagonista in maniera negativa vista dagli occhi di un costruttore urbanista. È importante notare come

⁷⁷ Maria Grazia Profeti, *L'età moderna della letteratura spagnola*, cit., pp. 260-270.

⁷⁸ In realtà, però la critica è molto divisa sotto questo punto di vista.

⁷⁹ Mario Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Milano, 2003, pp. 378-386.

⁸⁰ La *diamesia*, (greco, *mésos*, mezzo) si riferisce al modo in cui la comunicazione avviene, scritta o orale; la *diastratia*, (da *dia* e *stratos*) indica la variazione determinata da fattori di tipo sociale correlata allo status socio-economico. Andrea Masini, *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma, 2004, pp. 15-17.

Chirbes nel suo romanzo non senta la necessità di raccontare successi conosciuti, né denunciare uno stato di corruzione, ma concentra l'attenzione sulle frustrazioni dell'essere umano e di come lo squilibrio emozionale, a causa delle forti trazioni, non sia facilmente recuperabile. In questo modo, il tema autentico è la fiducia che viene meno, che lascia stordito uno speculatore, il quale non è apprezzato per le scelte prese da chi gli sta intorno ma che d'altra parte concede uno spiraglio di vita a quanti, glielo chiedono.

Rubén è il simbolo della prosperità falsata. Rappresenta il paradosso dell'uomo attuale con le sue mille contraddizioni. Egli, uomo irrequieto, sin da piccolo pretende creare un'opera defendendola ironicamente "artistica", *Costa Azul*, riunendo architettura (rappresentata da se stesso), pittura (Montoliu) e letteratura (Brouard) e, come molti dei personaggi dell'universo di Chirbes lasciare scivolare su di esso i suoi ideali, arricchendosi con lavori indecorosi. Creazione che comporta la distruzione del paesaggio, e di come, sono gli stessi personaggi a essere i protagonisti del disfacimento che loro stessi pretendono di costruire. L'autore incarna al meglio la figura di chi racconta in maniera cruda e dura gli ultimi avvenimenti della storia della Spagna.⁸¹

È considerato un libro necessario in un momento storico così frivolo e demoniaco, in cui il capitalismo *toma el dinero y corre* in una società egoista dove anche l'architettura diventa del *quita y pon*.

Ritornando per un secondo alla questione della memoria storica essa, come già affermato, è utilizzata come interrogante su ciò che succede nella sua vita.

Iñaki Ezkerra ebbe modo di discutere con lo scrittore a proposito del libro. Chirbes ci tenne molto a spiegare le differenze rispetto alla letteratura della memoria, così di moda e così lontana poiché egli la considera servile. Questo tipo di letteratura ha incontrato solo la

⁸¹Angel Basanta "ElCultural" in "El Mundo" 4/10/2007.

memoria di determinati anni, quelli della guerra civile e della transizione, ma non della memoria del *pelotazo*.⁸²

El *pelotazo* inmobiliario viene de la Ley Boyer⁸³ que es del año ochenta y cuatro u ochenta y cinco, que fue la que activó la especulación en los centros de la ciudades, que los desalojó de viejos y jóvenes y los convirtió en materia e speculativa, hizo subir los alquileres y multiplicó el precio del suelo por diez, pro quince o por veinte. Y a Botín se le cae en la baba.⁸⁴

La memoria per interesse individuale o politico prende qualche dato tralasciandone degli altri, per evitare che possa derivarne una memoria falsa. Chirbes, a proposito di ciò conclude sostenendo che *cada uno tiene memoria a su manera*. È questo il mondo nel quale si sviluppa la storia trattata in *Crematorio*.

Il romanzo introduce il lettore in un dilemma morale affinché abbia una possibilità di scelta. Non vi sono eroi, né speranze, né Dio.⁸⁵

Chirbes sostiene che è la prima volta che si trova di fronte una sua creazione della quale prova disgusto, disapprovazione.

Algunos padres acaban teniéndole manía al hijo que ha hecho sufrir a su madre durante el embarazo o que ha puesto en peligro su vida en el parto. Algo de eso pasa con *Crematorio*: me ha llenado de dudas y me ha tenido en un pozo oscuro durante muchos meses. Así que no consigo reconciliarme con ella. Me devolvía una imagen tan desoladora, que llegué a preguntarme si no era inmoral publicarla. Pero no sólo es lo que cuenta. La novela se me ha escapado también

⁸² *Il pelotazo* appartiene agli anni 90, e a tutto ciò che seguì in Spagna dopo le Olimpiadi e L'expo. La Spagna si vide costretta ad attuare norme affinché il paese potesse ospitare chiunque. Vennero emanate leggi che davano la possibilità di affittare centri in disuso nel cuore della città, a rinnovare gli affitti vecchi e riqualificarli.

⁸³ «La Ley Boyer es del octubre 1985. Se trata de un contrato celebrado en octubre de 1985, en el que se fijó un precio anual, pagadero por meses, y se estableció por tiempo ” indefinido”. Asimismo se establecieron, entre otras cláusulas, que toda reforma necesitará permiso escrito del propietario, y quedará en beneficio de la finca, al dejarla el propietario, y que el alquiler se revisará pasados cinco años. Pedro Hernández, abogado, «El Decreto Boyer y la duración de los alquileres» <http://blog.enalquiler.com/2011/el-alquiler-en-los-tribunales/el-decreto-boyer-y-la-duracion-de-los-alquileres/>.

⁸⁴ Ángel Ferrero, “Un poquito de Chirbes”, 14 marzo 2012, <http://leomares.blogspot.it/2012/03/un-poquito-de-chirbes.html>.

⁸⁵ E. García de León, “Crematorio de Rafael Chirbes”, Sin ir mas lejos, blog literario. <http://garcileon-sinirmaslejos.blogspot.it/2012/02/crematorio-rafael-chirbes.html>.

en la forma. Me gustan los libros que dejan la sensación de claridad (por amarga que sea), y éste es una especie de turbulenta tormentera.⁸⁶

Come menzionavo all'inizio del capitolo, per quanto riguarda la ricerca del materiale è stata necessaria la ricerca online sulle relative interviste, in particolare: *Ciclo de Presencias literarias de la Universidad de Cádiz*.⁸⁷

L'intervista si presenta breve e concisa, concentrando l'attenzione sui temi più importanti che lui affronta e con i quali tutti i giorni convive: la figura dello scrittore, il compito dei suoi libri e il suo tempo, inteso come momento storico. Qui di seguito l'intervista integrale di Canal Sur. Più che un'intervista, essa si presenta come un monologo, ossia un discorso continuato orale che rivolge ad altri e non ammette risposte e critiche e con i quali non intende costruire un dialogo, proprio come fa nei suoi romanzi. L'intervista è divisa in tre parti. La prima, è dedicata al suo lavoro di scrittore, la seconda ai suoi libri e l'ultima dedicata al momento storico in cui vive.

Ecco qui di seguito le parti ritenute fondamentali.

1. El Escritor

CHIRBES:

....yo creo que un libro que no te enseña no es un buen libro. Los libros, los que tienen que hacer es abrirte espacios que el lenguaje normal o las relaciones normal no te dan, introducirte en ese mundo de palabras que abre grietas dentro de tí mismo y que al mismo tiempo te permite ver aspectos exteriores que no ves en un reportaje periodístico o en una película. Una novela te enseña aspectos de tí

⁸⁶ Intervista a Rafael Chirbes in Pasen y Lean, cit.

⁸⁷ «Innanzitutto è necessario delimitare bene il campo dell'intervista. Quando si scorre tra i manuali di giornalismo, e si leggono le poche righe da essi dedicati all'intervista, ci si imbatte spesso nella frase di Leo Longanesi (1905-1957) "L'intervista è un articolo rubato", nel senso che è un pezzo fatto da un'altra persona, l'intervistato, di cui si riportano le dichiarazioni così come vengono dette. Nella ricerca sociale, l'intervista, è un mezzo di rilevazione di dati individuabili e consiste nella raccolta di informazioni di natura prestabilita richieste a individui distribuiti secondo un apposito piano di indagine, in base a coordinate territoriali, anagrafiche, o all'appartenenza a determinate categorie. Presenta notevoli vantaggi sugli altri mezzi di indagine in quanto l'intervistatore può ridurre al minimo il numero delle risposte evasive e porre eventualmente domande supplementari atte a precisare la risposta alle domande previste. Consente, inoltre, di realizzare il piano d'indagine, nel senso che gli individui intervistati sono distribuiti territorialmente, per categorie». Alberto Papuzzi, *Professione Giornalista- tecniche e regole di un mestiere*", Parma, Donzelli 1996, pp.35-37.

mismo que a veces no quieres conocer. Cada novela es como psicanálisis, no en el sentido tradicional freudiano pero si en sentido que surge de subscientes, que no es un subsciente solo –digamos-sexual o psicológico, es un subsciente hecho de muchas capas de quien eres, de donde vienes, cual es tu clase social, tu historia, tus orígenes, tus experiencias, tus lecturas. Todo eso forma un núcleo que el libro rompe y de alguna manera te permite sacarlo a la luz y tiene efecto entre purificadores y demoradores. Cada libro que escribes te hace daño y al mismo tiempo te lava. Te permite verte del otro lado.

2. El Libro

CHIRBES :

A veces se está haciendo el libro sobre una cosa y luego los lectores descubren que has hecho un libro sobre otra cosa, ¿no?

Los libros son como los amantes, ellos no te permiten la almendras tintas. Yo creo que en la literatura ocurre igual, cuando un escritor hace una trampa es cuando de sus propuestas no sale el final, cuando se escapa por la veta sentimental o por la veta estética descubres que estás haciendo trampas así mismas. Yo creo que los libros siempre valen más por lo que quitas que por lo que pones; tu coges un texto y eso es un mal texto...porqué menos es más esto no se sabe, quizá porque lo direcciones a los lectores por lo que estaba ...por eso me gusta mucho el perspectivismo, me gusta que no tenga una idea clara el lector de las posiciones del novelista, que el mismo tiene que pelearse con sus propias posiciones, no creo en la novela de buenos y malos, no me gustan que hagan santos y diabólicos y al revés me gusta que con los que considera peores el lectores se sienta más de ellos que de los que considera mejores porque precisamente eso es lo que hace pensar, ¿no?”

3. Su Tiempo

CHIRBES:

La literatura que vale se escribe contra la literatura que hay y la gente me pregunta: ¿por qué escribes? Porque notas que los mensajes que está generando la sociedad son mensajes que te parecen falsos o directamente te parecen mentira, ¿no? Una de las cosas que a mí me dejó mal de la última novela era descubrir que yo no sabía muy bien, después de escribirla, cuál era mi ética, dónde estaba yo, porque yo creo que nada queda fuera del modelo y entonces esta última novela surgió. Yo ahora estoy viviendo en la Costa, hace ocho años y de repente empieza a notar algo distinto, esta especie de agresión permanente, .pero sobre todo esta transformación del alma de la ética que nos pilla todos, es decir que fuera de eso no hay nada, que se coloca normalmente fuera, esto es el discurso de las víctimas, dicen

soy sensibles, humanos, sufro por las victimas pero eso no altera para nada tu comportamiento cotidiano, y eso es el dinero, el éxito y fuera de eso no hay nada. Todos los movimientos que pudo haber han acabado por ser como eclesiásticos, beatos ...¡qué penita el campo! ¡Qué penita el clima! ¡Qué penita con los animalitos! Pero ninguno habla de las cosas de verdad, - es decir - de que todo eso se basa en una violencia latente y a veces no tan latente. Y eso lleva a la última consecuencia que es lo muy fuerte, que ninguno de nosotros está dispuesto a renunciar a todo lo que tiene y a mi, que no me digan ahora de mi tocadiscos o de mi películas o de mis libros....
¡Es así! Yo creo que los novelistas no son moralistas, curas o políticos. Ellos cuentan lo que hay, y para mí lo que hay es un apocalipsis, la fin del mundo.

Il contenuto dell'intervista chiarisce molti punti fondamentali.

Andando per ordine, il concetto che ha bisogno di chiarimento è quello della sua auto definizione di prediligere la corrente del *prospettivismo*. «Quot capita, tot sententia». Questa frase di Terenzio, inserita come titolo del primo capitolo, è una locuzione avverbiale che significa: “Quante sono le teste, tanti sono i giudizi” e si potrebbe definire come uno dei concetti sul quale si fonda il movimento sopra citato.⁸⁸Nella sua opera, infatti, Chirbes cerca di dare al lettore sempre due o più punti di vista, in modo da portare il lettore ad avere un'idea sul personaggio nonostante essa sia cambiata spesso. L'autore probabilmente percepisce che far conoscere la sua produzione da diverse prospettive aiuta chi legge a cogliere tutte le sfaccettature. Un pò dicotomico, vuole illuminare l'uomo sulle scelte prese nel corso degli anni, ma soprattutto, fargli notare le conseguenze alle quali ogni possibilità ha portato, data la ciclicità della storia.

Afferma di provare una certa avversione nei confronti di questo romanzo solo perché odia il susseguirsi delle vicende quotidiane in una società marcia che vive in maniera confortevole e che è fondato sul capitalismo: la cosiddetta «Babilonia».

⁸⁸ Un movimento coniato da Gustav Teichmüller con l'uscita del suo libro *Die Wirkliche und die Scheinbare Welt*, nel 1882 e indica una dottrina secondo cui il mondo, le cose e gli eventi possono essere analizzati da diversi punti di vista, ognuno dei quali concorre a comprendere meglio la realtà con proprio limitato e specifico apporto. Luigi de Mauri, *5000 proverbi e motti latini*, cit. pp. 447-449.

Probabilmente considera questo momento storico come una pausa, una transizione, la fine di una era in cui si è costretti ogni giorno a vedere e sentire di donne ancora maltrattate, bambini perennemente sfruttati, di distruzione del clima, che porteranno a uno stato “futuro” di felicità.

Desde mi casa no veo mas que polígonos industriales que crecen.
¿Los clubs y los inmigrantes? Tenían que estar. La mitad del dinero del ladrillo se ha ido por el sumidero de esas pobres chicas. Las prostitutas van sufrir la crisis de la construcción.⁸⁹

Chirbes conosce esattamente ciò che scrive soprattutto perchè è esattamente quello che succede intorno a lui. Molti sono i riferimenti autobiografici in questo romanzo. Afferma di vivere a *Beniarbeig*, un paesino vicino a Valencia circondato dal verde che ora si vede costretto a subire la brutalità dell'uomo nella distruzione, con il solo scopo di rendere edificabile il terreno. Egli assiste in prima persona a questo cambio involutivo. Inoltre affida a Rubén il fatto di scrivere per una rivista enogastronomica, che si sa, appartiene alla vita dell'autore.

Da un punto di vista narratologico Chirbes ha una maniera di scrivere molto particolare e *Crematorio* rappresenta l'esempio più sorprendente di come pur scrivendo in maniera semplice, si possa fare di un romanzo un'opera indimenticabile, grazie ai numerosi salti temporali visti esclusivamente dall'interiorità dei personaggi.

La narrazione moderna, difatti, si fonda su una struttura temporale complessa, che vede un sostanziale disinteresse per la fabula, a tutto vantaggio dello stile e della forma e naturalmente dell'intreccio. Il reperimento delle anacronie in un racconto presuppone la presenza di “grado zero” definibile come «lo stato di perfetta coincidenza temporale fra racconto e storia».⁹⁰

A esso si aggiungono le anticipazioni di eventi che avverranno nel prosieguo della storia, dette prolessi e le evocazioni di fatti già

⁸⁹ Javier Rodríguez Marcos, reportaje “Chalets adosados en el fin del mundo” El País, Madrid 6/04/2008.

⁹⁰ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Trad. It di Lina Zecchi in *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 45-62.

accaduti, dette analesi.⁹¹ Chirbes utilizza maggiormente l'analessi, ossia la figura retorica meglio conosciuta come *flashback*, appartenente alla sfera narratologica. Essa, insieme alla prolessi rompe il tempo all'interno della storia che segue un ordine cronologico.

L'analessi, si riferisce a fatti precedentemente accaduti rispetto al momento della storia in cui si scrive o parla mentre la prolessi si riferisce a fatti futuri. Quest'ultima è la figura più utilizzata, ed è tipica della narrativa novecentesca, come conferma lo stesso Chirbes.⁹² Probabilmente il suo utilizzo, scaturisce dalla sua considerazione sulla memoria storica, e sul suo pensiero riferito all'importanza del passato, utile per poter conoscere e comprendere il presente. È affascinante notare come i personaggi fanno numerosi riferimenti al passato come per giustificarsi delle azioni presenti.

In uno dei tanti flashback i due protagonisti sono ritornati adolescenti e parlano delle loro ambizioni future. Avendo pensieri completamente discordanti, l'uno idealista mentre l'altro capitalista, sarà attraverso il fuoco che si capirà il perché Matías, l'idealista, sarà il prescelto per aprire la narrazione. La morte di Matías si porta con sé la morte dell'ideologia di milioni di persone in un mondo concreto basato sul denaro.

⁹¹ Prolessi: dal greco *prolepsis*, derivante da *prolambànō*, «io anticipo». Detta anche anticipazione, figura sintattica che consiste nell'anticipazione di una parte della frase che normalmente si troverebbe in una posizione successiva. Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano, 2004, p. 189.

⁹² Maria Pia Ellero, *Breve manuale di retorica*, Sansoni, Milano, 1999, pp.76-83.

1.3 La struttura narrativa del romanzo



Figura 1
Disegno della collezione: Julio Vivas e Estudio A. Illustrazione: Roma,
Hannah Höch, 1925

Nella lotta delle idee, muoiono gli uomini.

Lec, Stanislaw Jerzy: *Pensieri spettinati:1*

... des hommes qui portent le mot guignon écrit en
caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front.
L'Angle aveugle de l'expiation s'est emparé d'eux et les
fouette à tour de bras pour l'édification des autres.

Baudelaire, *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres*.⁹³

⁹³ Citazione di Baudelaire ripresa in Rafael Chirbes, *Crematorio*, Anagrama, Barcelona, 2007. p. 8. Cfr. Baudelaire, *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres*.

Le citazioni che avvolgono il disegno di Julio Vivas riassumono la condizione sociologica dei personaggi di Chirbes. La prima di Jerzy risalente al 1957 si riferisce, in questo caso, alla condizione di Matías da un punto di vista ermeneutico. La società ha indotto l'essere umano ad affermare la teoria seconda la quale in una lotta tra idee è sempre l'uomo a rimetterci la vita. È una frase breve ma dal significato imponente. L'altra, di Baudelaire è invece, molto più complessa. Chirbes la inserisce come incipit del libro per poi riprenderla durante un dialogo tra il professor Juan e Brouard. È Juan che si rifà a Baudelaire giudicando Brouard, il quale, giunto alla fine della sua carriera, si rifugia nei vizi. Baudelaire fa un chiaro riferimento alla cattiva sorte dell'essere umano, la quale è perenne. Il libro, dedicato a Edgar Allan Poe, esprime il suo pensiero prendendo come spunto la vita di un letterato e quella di un uomo di legge. Sostiene che indipendentemente dalla tipologia di lavoro che l'uomo svolge, tutti gli esseri umani sono circondati da questa cattiva sorte che */portent le mot guignon écrit en/ /caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front/*. Questa cattiva sorte può stringere l'uomo a sé nell'*/angle aveugle de l'expiation s'est emparé/* con il fine positivo dell'edificazione degli altri. Si identifica con Rubén, il quale però è affetto da un tipo di sofferenza più sottile: quella sofferenza prodotta dal cuore dovuta a una perdita sentimentale.

Nell'affrontare un lavoro basato sulla struttura narrativa di un romanzo è necessario, per una critica attenta e minuziosa cominciare dagli esordi. La forma di un romanzo è qualcosa che probabilmente nessuno di noi è mai riuscito a contemplare realmente. Si rivela a poco a poco e scompare immediatamente proprio come si è rivelata.⁹⁴

Lubbock nel suo saggio *The craft of fiction*, sottolinea, come siano importanti le facoltà immaginative che ognuno di noi si porta dietro quando legge un libro.

⁹⁴ Percy Lubbock, *The craft of fiction*, Traduz a cura di, Enrico Chierici, *Il mestiere della narrativa*, Sansoni, Firenze, 2000, pp. 1-3.

To grasp the shadowy and fantasmal form of a book, to hold it fast, to turn it over and survey it at leisure- that is the effort of a critic of books, and it is perpetually defeated. Nothing, no power, will keep a book steady and motionless before us, [...] The experience of reading it has left something behind, and these relics we call the book name.⁹⁵

Facoltà queste, che ci consentono di completare nelle nostre menti, le persone e le scene che il romanziere descrive, conferendo loro una dimensione e inserendole in un ambiente reale. Queste doti senza dubbio quando sono affiancate dal gusto e dal senso della qualità, possono sembrare tutto ciò che è necessario alla critica della narrativa. Il romanzo moderno non richiede nessun altro strumento conoscitivo nei suoi lettori, se non il dono dell'immaginazione usato così istintivamente che trasforma le piatte impressioni dei sensi in solide forme. Ecco perché Lubbock afferma che *A novel is like a life painting* (Un romanzo è un quadro di vita).⁹⁶

Il testo in questione è un romanzo e rientra nel campo della narrativa. Basandoci sulla linguistica e sull'etimologia della parola *testo* esso deriva dal participio perfetto del latino *textus*, che significa *intreccio*. In senso metaforico: come un tessuto è costituito da fili opportunamente intrecciati, così un testo è formato dai fili del discorso che, collegandosi in maniera organica e coerente, consentono a un emittente di trasmettere correttamente un messaggio verso un destinatario.⁹⁷ Il *testo* è l'unità fondamentale dell'attività linguistica dotata di caratteri di unità e completezza che rispondono ad una precisa volontà comunicativa. Esso rappresenta ogni unità linguistica verbale realizzata, che inserita in precise coordinate sociali e di registro, realizza compiutamente una funzione comunicativa.⁹⁸

Ogni testo è dunque una comunicazione autonoma di senso compiuto, orale o scritta, oltre ad essere una rappresentazione di

⁹⁵ Percy Lubbock, *The craft of fiction*, cit., p. 5.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 7-10.

⁹⁷ Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano, 1990, pp.39-53.

⁹⁸ Tre sono le dimensioni che interagiscono nel testo, trattandosi però di una delle prime divisioni di base: *la varietà linguistica* (regionale, colloquiale dell'uso medio, settoriale), *il livello di formalità* (o registro, formale e informale) e *il mezzo impiegato* (orale, face to face, scritto). Stefano Gensini, *Manuale di semiotica*, Carocci, 2004, Roma, pp. 138-139.

avvenimenti e di situazioni, reali e immaginarie in una sequenza temporale, la cui dimensione è sempre interattiva: da un lato ha sempre un emittente mentre dall'altro uno o più destinatari.⁹⁹ Chi produce un testo vuole comunicare sempre qualcosa a qualcuno, ma per far sì che ciò avvenga, l'emittente ha bisogno di creare un prodotto che risponda a precisi requisiti, come ad esempio i sette principi costitutivi di un testo, messi in pratica da Chatman Seymour.¹⁰⁰

Crematorio a un primo impatto sembra un romanzo molto chiaro e semplice. Ciò che farà ricredere il lettore sarà la sua struttura frastagliata che insieme con l'ordine storico non lineare complica le cose. Egli, infatti, illustra benissimo alcune tecniche narrative importanti che, sempre seguendo le terminologie dei critici differiscono per il nome. Seguendo la terminologia di Marchese, quello di *Crematorio* potrebbe essere definita come una "struttura a regressione analettica" nella quale il racconto inizia la storia a eventi già accaduti, i quali costituiscono l'ossatura.¹⁰¹ Seguendo la terminologia di Tomasevskij invece, l'incipit di *Crematorio* rientrerebbe in un inizio improvviso, *ex abrupto*, in cui la narrazione si apre con un'azione già in corso e solo gradualmente l'autore mette al corrente il lettore della situazione dei personaggi.¹⁰²

⁹⁹ Mario Piotti, "Elementi di testualità" in *Elementi di linguistica generale*, a cura di Andrea Masini, cit., pp. 164-165.

¹⁰⁰ Chatman individua due principi relativi al materiale testuale, *coesione* e *coerenza*, e cinque relativi al contesto extralinguistico: *l'intenzionalità*, *l'accettabilità*, *l'informatività*, *la situazionabilità* e *l'intertestualità*. La *coesione* di un testo avviene a un primo livello, nel collegamento grammaticale di tutte le sue parti. Oltre a questi rapporti grammaticali e all'ordine delle parole vi sono degli elementi, di varia natura linguistica che contribuiscono a legare tra loro le parti del testo; la *coerenza*, d'altro canto, consiste nel collegamento logico di tutti i suoi contenuti e nella sua continuità semantica. Si potrebbe affermare che mentre la coesione riguarda l'unità di superficie del testo, la coerenza riguarda il livello profondo, l'unità concettuale. Quest'ultimo è un processo interpretativo che non procede solo linearmente per progressiva accumulazione di informazioni, ma può retroagire, (*feedback*) anche su anteriori interpretazioni informative. In un testo la coerenza opera a diversi livelli individuando così una coerenza tematica, logica e semantica. Nella realtà dei testi però, i vari tipi di progressione tematica, si presentano generalmente insieme, poiché in due enunciati possono essere presenti contemporaneamente più tipi di progressione tematica. *L'intenzionalità* riguarda l'atteggiamento del parlante o dello scrivente, il quale nel produrre un testo, vuole che questo risulti tanto coeso e coerente quanto necessario; *l'accettabilità* è la volontà del destinatario di riconoscere l'atto linguistico del mittente come testo coeso e coerente quanto è necessario per intendere il processo comunicativo. Esso, oltre a dipendere dal testo dipende anche dal contesto extralinguistico. *L'informatività* è il grado d'informazione veicolata dal testo, ciò che comunica un testo può giungere atteso o inatteso e riguarda in primo luogo il contenuto del testo. La *situazionabilità* è la dipendenza del testo dalla situazione in cui esso è prodotto e quindi mutando può aumentare o perdere rilievo; e infine l'intertestualità che rappresenta il rapporto tra un testo con uno o più testi già conosciuti in precedenza ed è attraverso quest'ultimo che si è in grado di riconoscere tipi testuali, di prevederne le caratteristiche e di sapere a quali scopi sono indirizzati. Seymour Chatman, *Storia e discorso, La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 169-171.

¹⁰¹ Marchese oltre a questo individua il processo investigativo ossia un recupero regressivo attuato da un personaggio testimone e il porcesso dilogico ossia il confronto che comporta la ricostruzione e la comunicazione di una vicenda. Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, cit. p. 137.

¹⁰² B. Tomasevskij, *Teorija literatury poetika*, trad. di Maria De Salvo, in *L'analisi del racconto*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 188, cit.

Lo strutturalismo francese sostiene che ogni forma narrativa si compone di due parti: una *storia*, ossia il contenuto e il concatenarsi degli eventi più gli esistenti (personaggi, elementi dell'ambiente) e un *discorso*, ossia l'espressione, i mezzi per il cui tramite vengono comunicati i contenuti.¹⁰³ In altre parole, la storia è ciò che è rappresentato in una narrativa, mentre il discorso è il come questa storia è rappresentata. Questa teoria fu acquisita indubbiamente da Aristotele, nella sua *Poetica* in cui egli asseriva che l'imitazione delle azioni nel mondo reale, *praxis*, costituiva un argomento, *logos*, da cui sono selezionate e riordinate le unità che formano l'intreccio, *mythos*.

Anche i formalisti russi fecero la stessa distinzione utilizzando però soltanto due termini, la *fabula* o materiale narrativo di base come la somma degli eventi e l'*intreccio*, la storia com'è realmente narrata nel collegarsi degli eventi. La *fabula* è dunque la struttura base della storia, l'insieme dei nuclei narrativi fondamentali disposti in una successione cronologica; l'intreccio è la dislocazione degli stessi passi narrativi che costituiscono la *fabula* secondo il particolare piano compositivo - espositivo che l'autore ha in mente.¹⁰⁴ Per utilizzare i criteri della precedente spiegazione, si potrebbe affermare che la *fabula* è l'insieme degli eventi che ci vengono comunicati nel corso dell'opera, ovvero quello che è successo, mentre l'intreccio è come il lettore viene a conoscenza di quello che è successo, vale a dire, l'ordine di apparizione degli eventi nell'opera stessa sia seguendo

¹⁰³ La storia in contrapposizione al discorso si riferisce agli avvenimenti e alle situazioni evocate da un testo narrativo. In contrapposizione all'intreccio si riferisce agli avvenimenti nell'ordine cronologico. Una combinazione di questi due significati giunge ad identificare la storia con la diegesi. Nella teoria semiotica odierna la storia o diegesi è sempre una produzione del lettore di un testo, che si basa sui segni nel testo ma non è mai completamente dominata da essi. Robert Scholes, *Semiotics and interpretations*, trad. di Valeria Lalli in *Semiotica e interpretazione*, Bologna, Il mulino, 1985, pp. 193-194.

¹⁰⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1994, pp. 100-104.

l'ordine cronologico statico, sia in *flashback*¹⁰⁵ e sia con l'inizio in *medias res*.¹⁰⁶

Difatti nella tipologia di testo moderno, l'ordine può essere alterato con l'utilizzo delle anacronie, che rappresentano gli eventi narrati secondo un ordine che si discosta da quello della fabula.

Inoltre, sempre all'interno di questo testo, vengono gettate le basi per un altro tipo di presentazione degli eventi, ossia l'*entrelacement*, una tecnica efficace in quanto consente all'autore di tenere continuamente desta l'attenzione del destinatario (l'esempio per eccellenza è rappresentato dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto), ed infine la tecnica di porre l'una accanto all'altra varie storie accomunate dalla presenza dello stesso protagonista o da somiglianze nella costruzione.

Secondo Angelo Marchese, proprio queste ultime, costituiscono un diverso livello o *racconto secondo* rispetto a quello principale.¹⁰⁷

Claude Bremond, ritornando agli atti linguistici, nella sua opera, *Le message narratif* affermava:

C'est une couche de signification autonome, datée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message: le récit. Par suite, toute espèce de message narratif, quel que soit le procédé d'expression qu'il emploie, relève de la même approche à ce même niveau. Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge. Elle se laisse transposer de l'une à l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles: le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut-être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais à travers eux, c'est une histoire qu'on suit; et ce peut être la même histoire. Le raconté a ses signifiants propres, ses *racontants*: ceux-ci ne sont pas des mots, des images ou des gestes, mais les événements,

¹⁰⁵ *Flashback*: (flash-back) dall'inglese (comp. di flash «lampe» e back «indietro») usato in italiano al maschile.-Nella terminologia di Genette è chiamato *analepsis* dal greco, "prendere a fatti compiuti", retrospezione, evocazione di un evento anteriore al punto della storia in cui ci si trova. G. Genette, *Figure III, Discorso del racconto*, 1972, Torino, 1977, pp. 56-60.

¹⁰⁶ *In media res*, locuzione latina (nel mezzo dell'argomento). – Espressione di Orazio (*Ars poet.*, 148) riferitosi all'arte narrativa di Omero, che inizia il racconto a metà degli avvenimenti, a differenza di altri poeti epici, che cominciano *gemino ab ovo*. Nell'uso comune, entrare in *medias res*, vuol dire subito nel vivo di un argomento, senza tanti preamboli.

¹⁰⁷ Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, cit, p. 47.

les situation set les conduites signifiés par ces mots, ces images, ces gestes.¹⁰⁸

Una struttura narrativa è una totalità, una rappresentazione di eventi per mezzo di enunciati che sono di natura diversa da ciò che nell'insieme formano. Gli elementi, eventi ed esistenti, sono isolati e distinti mentre una narrativa è composta di sequenze.¹⁰⁹ Il discorso narrativo e il suo modo di elaborare testi e contenuti si dividono a loro volta in due sottocomponenti: la forma narrativa stessa e la sua manifestazione; il primo fa riferimento alla struttura della trasmissione mentre l'altro all'apparire in un *medium* specifico che la materializza.

Resta da chiedersi se la struttura narrativa abbia un significato indipendente, cioè se ne trasmette uno in sé e di per sé indipendentemente dalla storia che narra.

A proposito di ciò la linguistica e la semiotica ci insegnano che una semplice distinzione tra espressione e contenuto sia insufficiente a cogliere tutti gli aspetti legati alla situazione comunicativa, vista la complessità e generalità dell'argomento, la critica si divide. Sovrapposta a questa, c'è la distinzione fra sostanza e contenuto di

¹⁰⁸ (livello di significazione autonomo, dotato di una struttura che può essere isolata dall'insieme del messaggio: il racconto. (*récit*). Di conseguenza, ogni tipo di messaggio narrativo, qualunque sia il procedimento espressivo impiegato, dipende dal medesimo approccio al medesimo livello. È necessario e sufficiente che racconti una storia. La struttura di questa è indipendente dalle tecniche impiegate. Essa si lascia trasporre dall'una all'altra senza perdere nulla delle sue proprietà essenziali: l'argomento di una fiaba può servire da soggetto per un balletto, quello di un romanzo può essere portato sulla scena o sullo schermo, si può raccontare un film a chi non l'ha veduto. Si leggono parole, si vedono immagini, si decifrano gesti, ma attraverso questi si segue una storia, e può essere la stessa storia. Il racconto (*raconté*) ha i suoi significati propri (*racontants*), che non sono delle parole, delle immagini o dei gesti, ma gli avvenimenti, le situazioni e i comportamenti significati da queste parole, queste immagini, questi gesti).

Per il testo originale si faccia riferimento a Claude Bremond, *Le message narratif*, in *Communications*, 4, 1964, p. 4. Per la traduzione si confronti Seymour Chatman, *Storia e discorso*, p. 12.

¹⁰⁹ Il termine *sequenza* deriva dal linguaggio cinematografico. Riferito a un testo narrativo, indica una parte di testo, un'unità della narrazione autonoma dal punto di vista della sintassi e del contenuto collegata tuttavia con le altre da rapporti di tipo logico e cronologico. Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit. pp. 34-41.

Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev.¹¹⁰ Entrambi erano convinti che le unità del piano dell'espressione trasmettessero dei significati.¹¹¹

Ogni lingua però, suddivide queste esperienze mentali in modi differenti, per cui la forma del contenuto è quella struttura astratta delle relazioni che una lingua particolare impone sulla medesima sostanza sottostante. L'apparato fonico ha una quantità vasta di suoni, ma ogni lingua ne sceglie un numero molto limitato attraverso il quale esprime i suoi significati.¹¹²

In sintesi, i linguisti distinguono la sostanza dell'espressione (fonica) e la forma dell'espressione che non è altro se non un limitato insieme di fonemi distinti, o la serie di opposizioni che la caratterizzano. In narrativa invece, la sfera dell'espressione è il discorso narrativo, la storia è il contenuto dell'espressione mentre il discorso ne è la forma.

Una volta chiariti questi concetti basilari si può passare alla scomposizione del testo. L'operazione preliminare nell'analisi del testo è la scomposizione del stesso in sequenze. Nonostante il termine sia usato nella sfera cinematografica, riferito al testo narrativo, indica una parte, o meglio, un'unità di testo autonomo dal punto di vista della sintassi e del contenuto collegate tuttavia con le altre, da rapporti di tipo logico e temporale.¹¹³

Crematorio può essere collocato, come già affermato, nella corrente del Postmodernismo per le sue caratteristiche strutturali.¹¹⁴

¹¹⁰ La definizione di segno ha sempre messo in disaccordo diversi critici. Per Peirce il segno è un'entità doppia, costituita da un significante (un'immagine acustica) e un significato (un concetto); per Peirce esso rappresenta qualcos'altro per qualcuno. Il suo segno ha un oggetto a cui esso fa riferimento, un interpretante che esso genera nella mente del suo interprete e una motivazione su cui si basa l'interpretazione. Robert Scholes, *Semiotica e interpretazione*, cit., p. 191.

¹¹¹ Nelle lingue la sostanza dell'espressione è la natura materiale degli elementi linguistici, mentre la sostanza del contenuto è l'intera massa di pensieri e di emozioni comuni agli uomini indipendentemente dalla lingua che essi parlano. Ibidem, pp.25-28.

¹¹² Mario Piotti, *Elementi di testualità italiana*, cit., pp.89-93.

¹¹³ Paola Splendore, *Il ritorno del narratore*, Pratiche, Parma, 1991, pp. 28-35.

¹¹⁴ Baudrillard, assieme a Frederic Jameson e François Lyotard, è uno dei Maggiori teorici di costruito chiamato *Postmodernismo*. Il termine, in se stesso, come molti analisti hanno evidenziato, è stato "stiracchiato" fino al punto di rottura, mostrando una capacità proteiforme di cambiare significato nei diversi contesti nazionali e disciplinari, venendo a designare una moltitudine di fenomeni eterogenei, che vanno dai dettagli architettonici ad

Nel lontano 1971 il critico egiziano Ihab Hassan in *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* aveva lucidamente elencato le differenze fondamentali tra Modernismo e Postmodernismo affermando che molte di queste differenze riguardano soprattutto la struttura del testo. In particolare notiamo: la scrittura della narrativa postmoderna è intessuta di citazioni multiple, di acrobatici giochi etimologici, di una struttura onnivora che si nutre di un patrimonio attinto da più culture, una scrittura *ars combinatoria* in cui primeggia il gioco e la scrittura parodica di altri testi presi come modello. L'arte è trasformata non più come una forma sistematica e artistica, bensì come un lavoro di rilettura, di controllo, di collage, oltre all'idea. Nel modernismo l'autore può confrontarsi con la traduzione mentre nel postmodernismo il riciclaggio di materiale del passato diventa segno evidente dell'angoscia.¹¹⁵ Ancor prima nel 1967 un'affermazione vicinissima a quella di John Barth del 1967 contenuta in *The Literature of Exhaustion* sottolineava la relazione tra la padronanza del testo da un lato (esercitati ancora per tutta la letteratura modernista) e l'esaurimento e il silenzio dall'altro (ossia il relativo parallelo Postmoderno).

Se il Modernismo produceva l'opera d'arte conferendole una forma precisa, nel Postmoderno regna l'anti-forma.

In quel fondamentale saggio del 1971 il critico egiziano definiva in maniera esplicita il Modernismo come “leggibile” mentre il Postmodernismo visto solo come “scrivibile”.¹¹⁶

ampi cambiamenti nella sensibilità sociale o storica. Per Dick Hebdige il postmodernismo assomiglia alla concezione saussuriana della lingua come un sistema “senza termini positivi”. Hebdige discerne tre negazioni importanti all'interno della connotazione del termine: (1) la negazione della totalizzazione, (2) la negazione della teologia (sia nella forma di finalità autoriale sia di destino storico); e (3) la negazione dell'utopia (la fede nel progresso, nella scienza e nella lotta di classe). Robert Stam, *Semiotica del cinema e dell'audiovisivo*. Bompiani, Milano, 1999, p. 115.

¹¹⁵ Patricia Waugh, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, Routledge, London, 1970, pp. 39-45.

¹¹⁶ Il problema dell'illeggibilità è stato altresì sollevato prepotentemente da Raymond Federman nel saggio *Surfiction* (2006) con il tentativo di denunciare che la letteratura prodotta negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta fosse molto più facilmente criticata che letta. Federman è il critico che si fa promotore del concetto dell'illeggibilità come nuova forma di imitazione del reale, il reale di cui la cifra primaria sembra essere la complessità. Secondo Federman tutti gli altri romanzi di grande successo prodotti in questi stessi anni altro non sono che creazioni di mondi alternativi e fantastici e risultano apprezzati proprio perché forniscono una possibilità di fuga da un mondo,

Il testo, per essere percepito prima di essere letto deve far fronte sulla sua capacità comunicativa. Il lettore nella narrativa del Postmodernismo, ancora più che altrove è una funzione necessaria al testo. Se la narrativa non è letta non ha alcuna ragione di essere mimetica. In effetti, il concetto dell'illeggibilità non implica una reale incomprendimento del testo, ma piuttosto è legata alla necessità di una maggiore applicazione al testo.

I romanzi metanarrativi hanno caratteristiche che vanno al di là dell'illeggibilità e sono quelli che utilizzano con maggiore consapevolezza le funzioni testuali primarie: la voce narrante, i personaggi e il punto di vista; ciò che li rende innovativi è il modo in cui utilizzano queste funzioni.

Proprio una di queste figure, quella del narratore, è stata definitivamente analizzata da Paola Splendore nel suo saggio *Il ritorno del narratore* (1991); l'idea che sta alla base di questo studio è che con il romanzo postmoderno, la figura del narratore diventa fondamentale proprio perché vista come funzione mediana tra la vita reale e la finzione romanzesca. Il narratore postmoderno è però insieme una figura vecchia e nuova: non gli appartengono le certezze del periodo realista eppure continua a esistere in quanto, si sente la necessità di una figura di mediazione tra autore e lettore «una figura che riprenda almeno in apparenza il controllo del testo, ma senza far pesare la propria Autorità».¹¹⁷Ecco, cosa vuol dire metanarrativa.¹¹⁸

esso per primo, illeggibile. Questo concetto di illeggibilità prodotto da Federmann cade però in una forte contraddizione. Patricia Waugh, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, cit., p. 53.

¹¹⁷ Paola Splendore, *il ritorno del narratore*, cit., p. 31.

¹¹⁸ *Metanarrativa* è prima di tutto la traduzione che di consueto si propone per il termine inglese *metafiction*, termine che ha conosciuto un buon successo nella prima stagione del Postmoderno americano, tra gli anni '70 e gli anni '80. Secondo Robert Scholes il termine fu utilizzato per la prima volta dallo scrittore William Gass nel 1970. La definizione che oggi è più accreditata per il termine inglese è quella fornita nel 1988 da Patricia Waugh: « [Metafiction is a] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the explore a theory of writing fiction through the practice of writing fiction». Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Methuen, 1984, p. 2.

Crematorio è diviso in quattordici sequenze prive di numerazione e titolo. L'intero romanzo è strutturato sull'alternanza del raccontare diverse storie, interrompendo ora l'una ora l'altra. *Crematorio* sviluppa appieno le caratteristiche postmoderne grazie a Chirbes, il quale è un costruttore perfetto del linguaggio grazie alla mescolanza delle varie tipologie di citazioni e strutture narrative. Il romanzo realista, com'è d'abitudine per Chirbes, utilizza principalmente una struttura frammentata in monologhi interiori, e si potrebbe affermare che ogni sezione si concentra su di un personaggio in particolare, sempre collegato al protagonista Rubén.

I vari monologhi sono impressioni pre-linguistiche in cui l'autore mette il lettore di fronte alle sue ragioni nascoste dai personaggi. La rappresentazione della coscienza di un personaggio può anch'essa essere non mediata se vista come concetto narrativo, ma ha bisogno di essere circoscritta e trattata con cautela. Senza entrare nel dominio della psicologia, ma prettamente da un punto di vista linguistico, si possono distinguere due tipi di attività psichiche: una, che comporta la verbalizzazione del pensiero e l'altra che corrisponde all'incirca alla distinzione tra cognizione e percezione. Giacchè la cognizione è una forma verbalizzata, è semplice trasferirla alla narrativa verbale.

Comunicare una percezione però, richiede la sua trasformazione in linguaggio, a differenza del codice cinematografico in cui si può imitare alla perfezione un qualsiasi oggetto mentre il mezzo verbale presuppone necessariamente una verbalizzazione di quello che per essenza non è verbale.¹¹⁹ Ora il problema importante è se la verbalizzazione debba necessariamente attribuire le parole a un narratore e quindi se può una sensazione non verbale, essere trasformata in parole.¹²⁰

Sicuramente una delle più affascinanti macchine escogitate nei tempi moderni prende il nome di *monologue interieure* che si differenzia dallo *stream of consciousness*, il flusso di coscienza.

¹¹⁹ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 193-194.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 203-206.

I due termini per lungo tempo sono stati confusi, viste le differenze minime che intercorrono tra i due. Il monologo interiore è un procedimento tecnico, mentre il romanzo che si configura come flusso di coscienza è un genere, intendendo per coscienza l'intera area dell'attenzione mentale che va dallo stato di completa lucidità fino alle gradazioni che conducono all'inconscio.¹²¹

Il monologo interiore è il mezzo più diretto di trattare i pensieri dei personaggi, è una forma di autoanalisi.

Per ciò, in questa sovrapposizione di "yo" si nasconde probabilmente l'autore in maniera onnipresente, dividendo la sua anima e i suoi sentimenti in un prospettivismo che tende ad oggettivare ciò che è esposto dai personaggi e a dare carattere veritiero alla sua versione della storia. Nella misura in cui esiste una narrativa deve esserci un narratore, una voce narrante, avendo ben chiaro che l'autore non deve essere confuso con il narratore, diventato ormai un luogo comune della teoria della letteratura.¹²²

Ritorniamo per un secondo alla distinzione della verbalizzazione dei pensieri. Nell'*Ulysses* di Joyce abbiamo l'applicazione più radicale del monologo interiore definita «flusso di coscienza». Un esempio è offerto dal lunghissimo soliloquio di Molly Bloom, moglie del protagonista. L'autore racconta cosa succede nella mente di Molly prima di addormentarsi. Eppure, si raggiunge in questo caso la realtà di un vissuto interiore?

Yes because he never did a think like that before as ask to get him breakfast in bde with a couple of eggs since City Arms when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting for that faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methyated spirit telling me all her aliments she had to much old chat in her politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathingsuits and lownecks of course nobody wanted her to wear them I suppose she was pious because no man would look at her twice I hope Ill never be like her a wonder she didnt want us to cover our faces but she was a welleducated woman certainly.¹²³

¹²¹ Mario Praz, *Storia della letteratura inglese*, cit. pp. 689-690.

¹²² Wayne Booth, *Rhetoric of fiction*, cit., pp. 70-71.

¹²³ (Sì perché prima non ha mai fatto una cosa del genere chiedere la colazione a letto con due uova da quando eravamo all'albergo City Arms quando faceva finta di star male con la voce da sofferente e faceva il

Questa tecnica rappresenta il mezzo più esplicito per trattare l'inconscio più profondo di ogni personaggio tanto da considerarlo come discorso non parlato mettendoli entro le virgolette e accompagnandoli con formule come "egli pensò Mr. Darvey" citando l'esempio ripreso da Seymour Chatman tratto da *Orgoglio e pregiudizio*. Segue il passo all'eliminazione delle virgolette e, recentemente la caduta delle formule verbali che hanno portato al risultato del *pensiero diretto libero*. Chatman definisce ed elabora una serie di tratti caratteristici distintivi. *Crematorio* nella sua totalità potrebbe essere paragonato all'idea di Miguel Delibes con il suo romanzo *Cinco horas con Mario*¹²⁴ costruito con la tecnica del soliloquio. Quest'ultimo è utilizzato dalla critica per descrivere un altro tipo di presentazione non mediata del parlato di un personaggio il quale è possibile in una narrazione purché non sia segnalato da formule, mai liberi, per la semplice ragione che devono essere riconosciuti senza ambiguità come parlato e non come pensiero, o piuttosto come una forma espressionistica e stilizzata al di là del parlato o del pensato. È dunque il termine più appropriato per riferirsi a narrative non naturalistiche in cui la sola fonte di informazione è rappresentata dai personaggi che presentano, spiegano e commentano formalmente le cose.¹²⁵

Come afferma Monroe Beardsley: «Chi parla in un'opera letteraria non può essere identificato con l'autore e perciò il carattere e la condizione del parlante possono essere riconosciuti solo per la

pascià per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva d'essere nelle sue grazie e lei non ci lasciò un baiocco, tutte messe per sé e per l'anima sua spilorcia maledetta aveva paura di tirar fuori quattro soldi per lo spirito da ardere mi raccontava di tutti i suoi mali aveva la mania di far sempre i soliti discorsi di politica e i terremoti e la fine del mondo divertiamoci Dio ci scampi e liberi tutti se tutte le donne fossero come lei a sputar fuoco contro i costumi da bagno e le scollature...). James Joyce, *Ulysses*, Mondadori, Milano, 2006, pp. 49-52.

¹²⁴*Cinco horas con Mario* è un romanzo di Miguel Delibes uscito nel 1966. La protagonista perde il marito Mario di morte improvvisa. L'opera inizia con un monologo-dialogo in cui la donna si presta, durante la cerimonia pre-funeraria, a dichiarare la sua personalità e i suoi conflitti coniugali. Minuziosamente dettagliato e pieno di topici, è un testo che riflette bene quegli anni ricchi di preoccupazioni amorose, religiose, politiche, sessuali e morali che l'autore attraverso il linguaggio della protagonista crea ritratti nitidi. Egli, partendo da un localismo concreto incarna nei suoi personaggi e nei suoi conflitti la realtà più profonda e complessa che condiziona la nostra vita.

¹²⁵ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 190-193.

evidenza interna»; ma sottolinea Chatman anche in questo contesto, il parlante è “l’autore” o meglio l’autore narratore.

Wayne Booth, invece, identifica anche un terzo personaggio, l’autore implicito:

....as he writes, he creates not simply an ideal, impersonal “man in general” but an implied version of “himself” that is different from the implied authors we meet in other men’s works. To some novelists it had seemed, indeed, that they discovering or creating themselves as they wrote.... Whether we call this implied author “an official scribe”, or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson - the author’s second self- it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner- and of course that official scribe will never be neutral.¹²⁶

L’autore implicito è ricostruito dal lettore per mezzo della narrazione. Non è il narratore ma piuttosto chi ha inventato il narratore insieme con tutto il resto della narrazione. A differenza del narratore l’autore implicito non può dirci niente poiché non ha i mezzi diretti di comunicazione.

Sempre rifacendo attenzione alla terminologia di Booth egli individua come sottocategoria, il narratore inattendibile. Ciò che lo rende inattendibile è che i suoi valori divergono notevolmente da quelli dell’autore implicito.¹²⁷

Chatman, a proposito, espone una netta distinzione fra narratore nascosto (*covert*) e narratore palese (*overt*).¹²⁸ Chirbes, probabilmente

¹²⁶ (Scrivendo l’autore reale crea non soltanto un ideale, impersonale “uomo in generale” ma una implicita versione di se stesso che è differente dall’autore implicito che incontriamo nelle opere di altri...Sia che noi chiamiamo questo autore implicito lo scrivente ufficiale sia che adottiamo il termine recentemente ripreso da Kathleen Tillotson- l’alter ego dell’autore – è chiaro che l’immagine che il lettore ha di questa presenza è uno dei più importanti effetti conseguiti dall’autore. Per quanto impersonale si sforzi di essere, il suo lettore si costruirà inevitabilmente l’immagine dello scrivente ufficiale).Ibidem, p. 71, Trad. dall’inglese di Elisabetta Grazioli in S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 155.

¹²⁷ Angelo Marchese, *L’officina del racconto*, cit. p. 53.

¹²⁸ Tre sono le questioni preliminari: la natura del discorso indiretto, la manipolazione della superficie del testo allo scopo di occultare il narratore e la limitazione del punto di vista a uno o più personaggi. Il narratore nascosto può può subdolamente manipolare le strutture delle frasi in modo da mettere in primo piano o in secondo elementi narrativi dal diverso grado di importanza. Il narratore palese, invece, prende in considerazione una varietà di tratti, dal più piccolo al più evidente dei segnali. S. Chatman, *Storia e discorso*, cit. pp. 211-212.

subentra nel discorso e nella storia inserendo il suo pensiero tra parentesi, senza modificare il proseguio. La narrazione nascosta occupa un terreno intermedio tra la non-narrazione e la narrazione chiaramente percepibile. Essa è caratterizzata da una voce che parla di eventi, personaggi, descrive l'ambiente, con la presenza del narratore in ombra, che però può esprimere i pensieri di un personaggio in forma indiretta.¹²⁹ Per quanto riguarda il narratore palestinese, invece, si occupa di fornire informazioni più chiare al lettore, dal più elementare al più evidente dei segnali: dalla descrizione dell'ambiente al resoconto di ciò che i personaggi non dicono o non pensano, ai vari tipi di commento.¹³⁰

È compito di una teoria della narrativa, occuparsi delle ambiguità e delle oscurità della terminologia. Per comprendere il concetto di voce narrante, bisogna distinguerla, però, dal "punto di vista" che uno degli aspetti più critici.

Chatman, nella sua complessità ne distingue tre tipologie:

- letterale : visto dagli occhi di qualcuno;
- figurato: attraverso la visione del mondo di qualcuno;
- traslato: secondo l'interesse o il vantaggio di qualcuno.

Ogni testo, può avere al suo interno una, o qualsiasi tipo di combinazione fra queste tre tipologie anche se in un testo narrativo è senza dubbio più difficile, date le due presenze, personaggio e narratore in cui uno dei due può manifestare molteplici punti di vista.

La differenza sostanziale tra il punto di vista e la voce narrativa è che mentre il punto di vista è il luogo fisico o l'orientamento ideologico rispetto al quale si pongono in relazione gli eventi narrativi, la voce, si riferisce solo al discorso o agli altri mezzi espliciti tramite i quali, eventi ed esistenti sono comunicati.

Il punto di vista non indica soltanto l'espressione bensì la prospettiva secondo cui è resa al pubblico, e queste, espressione e prospettiva non necessariamente indicano la stessa persona. Quando

¹²⁹ Ibidem, pp. 212-213.

¹³⁰ Ibidem, p. 120.

parliamo di espressione, passiamo dal punto di vista che è solo una prospettiva, al campo della voce narrativa che è il *medium* attraverso il quale la percezione, il concetto e ogni altra cosa sono comunicati. In conclusione si potrebbe riassumere che il punto di vista risiede nella storia mentre la voce sempre fuori dalla storia, risiede nel discorso.¹³¹

Crematorio è costituito in prima persona, intercalato da dialoghi indiretti, pensieri vari e libere associazioni, ma questo, non implica il discorso del personaggio e soprattutto la presenza di un ascoltatore: il lettore è direttamente introdotto nella vita interiore del personaggio protagonista.¹³² Questi monologhi sono, allo stesso tempo, una lunga e profonda introspezione nei ricordi dei due fratelli. Fin dalla prima pagina, parallelamente alla presentazione dei primi personaggi, vi è il monologo interiore di Rubén riportato al passato, un flashback. (La funzione di quest'ultimo per quanto riguarda la parte cinematografica è molto importante dato che nel cinema la narrazione in prima persona non si può trasporre facilmente, ma si può ad esempio introdurre la voce in off el narratore o usare la camera soggettiva in divesi momenti.).

Estás tendido sobre una sábana, sobre una lámina de metal, o sobre un mármol. Te estoy viendo. Vuelvo a verte. [...] Te veo tumbado en algún sitio. No sé donde. Pero allí, sobre la plancha de metal, sobre el sábana, sobre una fría losa de mármol, bajo el chorro del aire condicionado. La verdad es que no me gusta verte así.(p. 10).

È un'immagine molto forte. È realista, non polemico. Rubén si ricorda di tutti quei momenti passati insieme al fratello nonostante le loro divergenze. Nel corso di una vita, in questo caso, in quella dei due fratelli, ci si aspetta che sia il fratello minore a seppellire quello maggiore. In *Crematorio* avviene il contrario. Chirbes va contro le tradizioni convenzionali e decide per la morte dell'ideologia minore piuttosto che la corruzione maggiore. Vista da quest'ottica è ciò che succede quotidianamente sotto gli occhi di tutti: la morte del piccolo, sia psicologica che fisica pe la salvaguardia del grande e potente.

¹³¹ S. Chatman, *Storia e discorso*, cit. pp.231-234.

¹³² Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, cit. p. 177.

Nella società odierna non vi è alcun barlume di speranza per l'ideologia, in cui però regna incontrastata la corruzione di un uomo solo per la concretezza e la sicurezza economica. La condizione agiata alla quale siamo abituati a vivere è pagata ad un caro prezzo, ossia quello del "vuotare le menti delle ideologie per far spazio alla concretezza errata dei comportamenti". Probabilmente Rubén si sente in colpa o per i pochi dialoghi che impartiva con il fratello o perché era convinto che sua madre Doña Teresa, amasse più Matías visto che dopo la morte del padre era lui che si occupava dell'anziana madre mentre Rubén era intento nei suoi affari.

Il puro leggere, dunque non è un'esperienza estetica, così come non lo è il puro guardare una statua: sono solamente condizioni preliminari dell'esperienza estetica. Chi percepisce l'oggetto estetico deve ricostruire mentalmente il campo dell'oggetto estetico, che è la storia che viene narrata articolata dal discorso, ciò che Susanne Langer chiama *l'oggetto virtuale della narrativa*. Ogni *medium* qualunque esso sia, attualizza la narrativa, trasformandola in un oggetto reale ma è il lettore che deve portare alla luce la narrativa virtuale penetrando la superficie del leggere interpretando la lettura. Ha il compito di colmare le lacune con eventi e oggetti essenziali. Questa è una capacità illuminante come proprietà della narrativa. Il discorso narrativo è una sequenza coerente di enunciati narrativi, in cui quest'ultimo è relativamente indipendente da un *medium* particolare e comprende l'enunciato linguistico, grafico e così via.¹³³ Tutte le enunciazioni sono mediate, poiché fatte da qualcuno (autore), ma è evidente che bisogna distinguere tra narratore, colui che racconta la storia e l'autore che in definitiva compie il disegno della favola e che decide se il narratore deve morire o assumere maggiore importanza;

¹³³ Tomasevskij pone le basi per la differenziazione tra *lingua* e *discorso*. La lingua, considerata in astratto, è dotata di un lessico con regole grammaticali come produzione iniziale e come frasi come produzione finale. Il discorso è la manifestazione concreta della lingua e perciò si produce necessariamente in un contesto particolare, nel quale entrano in gioco non solo gli elementi linguistici ma anche le circostanze della loro produzione. Boris Tomasevskij, *Teorija literatury poetika*, cit., p.8.

può essere un vero personaggio o essere del tutto assente. Quando il narratore compare, è un personaggio pienamente riconoscibile.¹³⁴

La questione importante è che ciò che è comunicato rappresenta la storia, la quale a sua volta ritrae l'elemento formale del contenuto della narrativa. Il discorso si divide in enunciati che a loro volta possono essere di due tipologie: *processo* (sono nella modalità del fare o avvenire) e *stasi* (essere). La storia con i suoi eventi, in maniera aristotelica non è altro che la «composizione di una serie di atti o fatti». Questo rappresenta anche ciò che sostengono gli strutturalisti, ossia che il meccanismo è proprio l'operazione compiuta dal discorso, cioè il modo in cui sono rappresentate. Dunque l'intreccio è una storia sotto forma di discorso che esiste ad un livello più generale ed ha la funzione di sottolineare o attenuare alcuni eventi della storia, interpretarne altri e lasciarne altri ancora alla inferenza. L'autore può comporre atti, osservare la sequenza cronologica o distorcerla. Risulta chiaro che ogni disposizione produce un intreccio differente e della stessa storia si possono fare numerosi intrecci.¹³⁵

Attraverso Rubén il lettore può ascoltare e riassaporare i momenti della'adolescenza in cui erano giovani e spensierati. La voce del fratello gli fa pensare, cerca di scacciare queste voci così insistenti alzando il volume della radio, ma tutto è inutile.

In particolare si ricorda quando:

...Matías me lee en voz alta capítulos de El Conde de Montecristo bajo la pérgola de la casa de Pinar. Dice: Quiero ser la Providencia, porque lo más bello y grande que puede hacer un hombre es recompensar y castigar. (Rubén Bertomeu, p. 12)

Rubén è il mediatore tra la sua vita e quella del fratello, è lui che mantiene vivo il suo ricordo, ripensando ai momenti andati passati insieme.

Inoltre *Crematorio* si presenta come un testo metaletterario, ricco di figure e citazioni, estrapolate da altri artisti. Chirbes a proposito di questo afferma:

¹³⁴ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 29-31.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 42.

Más que en ninguna otra de mis novelas, los personajes de *Crematorio* repiten palabras o reproducen ideas extraídas de textos literarios, artículos periodísticos y películas que he ido leyendo y viendo durante estos últimos cuatro o cinco años. A la mayoría de los autores saqueados (digámoslo así), incluida la Biblia, se los homenajea en el libro, citándolos con cualquiera excusa. A la vista está. Pero hay otros muchos que no han encontrado su lugar, bien porque la narración, que impone su disciplina, no me ha permitido hacerlos a salir a escena, bien porque, siendo como soy despistado y trabajando sin archivos, con notas guardadas en papelitos, cuadernos y recortes de periódico, a estas alturas ni siquiera recuerdo muchos de los textos de los que me he servido escribir. A esos involuntariamente marginados le pido disculpas y les brindo mi más sincera gratitud.¹³⁶

Divideremo il libro in storia e discorso, e a loro volta si analizzeranno tutti i vari sottogruppi, anche se si darà maggiore importanza al discorso considerato il medium architettonico attraverso il quale si narra una storia così perfettamente reale.

1.3.1 La storia

Dopo aver esaudito la sete di conoscenza del lettore in merito alla particolarità della struttura di *Crematorio*, ci si concentra in maniera concisa e attraverso gli occhi dei personaggi, alla storia, la quale, oltre ad essere particolare e interessante per il tema trattato, affascina proprio per il suo modo di raccontare.

Bisogna porre l'accento sulla storia che da semplice, quale possa sembrare, sente la necessità di essere letta attentamente, poiché dietro ogni personaggio c'è sempre la presenza di un tema sociale bollente.

La muerte de Matías Bertomeu, el ideólogo que cambió la revolución violenta por la agricultura, pone en marcha los mecanismos que componen *Crematorio*. El dolor es un espejo cuya imagen devuelve el tiempo que se fue, pero que trae también el reverso de vidas levantadas sobre oscuros cimientos: la del hermano Matías, Rubén, el

¹³⁶ Entrevista a Rafael Chirbes per El Cultural, cit.

constructor sin escrupulos, torturado por lo que considera una vieja traición familiar;¹³⁷

Quando si legge un libro, ognuno si crea un'immagine mentale.

La storia narra la vicenda svoltasi nell'arco di una giornata nella vita di alcuni personaggi colpiti e uniti tra loro dal dolore della perdita del compagno Matías Bertomeu, l'ideologo che lasciò la rivoluzione per l'agricoltura. Da rivoluzionario, sempre occupato a girovagare per presiedere ad ogni manifestazione e per far sentire il suo pensiero, è passato ad occuparsi delle coltivazioni di arance di tradizione familiare.

Chatman ritiene fondamentale domandarsi cosa significhi la narrativa piuttosto che domandarsi cosa sia la storia. A proposito di ciò, differenzia i *signifiés*, ossia i significanti: eventi, personaggi e ambiente, dai *significants* o significati che sono tutti quegli elementi nell'enunciazione narrativa che possono rappresentare uno di questi tre elementi.¹³⁸

Cos'è un *evento*?¹³⁹ Le azioni, gli atti o avvenimenti. L'azione, ad esempio è un cambiamento di stato provocato da un agente.

Fin dai tempi di Aristotele, gli eventi son visti come azioni concatenate, ciò che Paul Godman chiama *probabilità*: la connessione per cui qualcosa si trovano dopo parti già presentate e conduce ad altre parti. Aristotele suddivide la struttura narrativa in inizio, metà e fine.

All'inizio tutto è possibile, a metà le cose diventano probabili mentre alla fine sono necessarie. Infatti, il dispiegarsi di un intreccio è un processo di eliminazione o restringimento delle possibilità ed è proprio il termine fine, che si trova alla conclusione di un testo, che lo contraddistingue dalla realtà. Gli eventi narrati hanno anche una gerarchia logica in cui alcuni eventi sono più importanti di altri. Barthes distingueva gli eventi primari da quelli secondari, aventi entrambi delle strutture differenti. Ciascuno di essi, fa parte del codice ermeneutica e fa avanzare la trama, sollevando alcune domande al lettore. Seguendo la terminologia di Barthes, chiameremo l'evento principale *nucleo*, mentre quel

¹³⁷ Jorge Herralde ha curato la postfazione del libro *Crematorio* e la citazione riportata è l'incipit del suo pensiero sintetizzato molto bene, in Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit, p. 417.

¹³⁸ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit, p. 25.

¹³⁹ L'evento è chiamato motivo negli scritti dei formalisti russi e la fabula è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali, mentre l'intreccio è l'insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell'opera. R. Scholes, *Semiotica e interpretazione*, cit. p. 44.

secondario *satellite*. È il nucleo che da luogo a eventi cruciali, mentre il satellite può essere tolto senza creare gravi danni.¹⁴⁰

In *Crematorio* è difficile distinguere tra nucleo e satellite, poiché ogni evento è intrecciato all'altro, e di conseguenza ad un personaggio, che porta a far rientrare ogni evento nei cosiddetti eventi importanti. Per quanto riguarda il personaggio, invece, la critica si è divisa abbastanza sulla sua definizione.

Qui saranno riportate le più indicative, per avere un'idea generale e poter analizzare il personaggio da più punti di vista.

Aristotele considerava i personaggi come *imitatori*, i quali, imitano persone che agiscono. Anche gli strutturalisti difendono questa teoria, aggiungendo che essi, sono prodotti dell'intreccio, e che il loro statuto è funzionale.¹⁴¹ Vladimir Propp, dal suo canto, li considera semplicemente il risultato di ciò che una determinata fiaba richiede loro di fare, così è anche per Tomasevski, ossia secondario rispetto alla trama, fungendo da filo conduttore che da modo di orizzontarsi nella massa dei motivi. Todorov, invece, difende Propp, ma designa due tipi di personaggi e categorie narrative: una incentrata sulla trama o *psicologica* e l'altra incentrata sui personaggi e *apsicologica*.¹⁴² Roland Barthes, linguista per eccellenza, si è spostato da una concezione strettamente funzionale ad una concezione psicologica del personaggio, sostenendo che, da un punto di vista storico, il credere in una essenza psicologica era solamente il risultato di aberranti influssi borghesi. Egli affermava

Da una parte i personaggi formano un piano di descrizione necessario fuori dal quale minute "azioni" riportate cessano di essere intelligibili, in modo che può ben dirsi che non esiste un solo racconto al mondo senza personaggi o almeno senza agenti; ma d'altra parte questi agenti, non possono essere né descritti né classificati in termini di persone, sia che si consideri la persona come una forma puramente storica (...) sia che si sostenga che la persona non è altro che una

¹⁴⁰ Robert Scholes, *Semiotica e interpretazione*, cit. pp. 50-52.

¹⁴¹ Aristotele, *Poetica*, a cura di Mara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964, p. 299.

¹⁴² Todorov, *Symbolisme et interpretation*, trad. Di Cristina De Vecchi, *Simbolismo e interpretazione*, Guida editore, Napoli, 1986, pp. 35-42.

razionalizzazione critica imposta dalla nostra epoca a puri agenti narrativi.¹⁴³

Barthes conclude precisando che Bremond e Todorov giungono correttamente a definire il personaggio attraverso la sua partecipazione ad una sfera d'azione. Se nel 1966 Barthes affermò che la nozione di personaggio fosse secondaria, e il creder che esso fosse un'entità psicologica era soltanto il risultato di aberranti influssi borghesi, dovette ricredersi.¹⁴⁴

Superati gli uragani dei dibattiti letterari, la distinzione di E.M. Forster è quella più pratica e sistematica. Egli distingue due tipologie di personaggi, definendoli «a tutto tondo», e «piatti». Il personaggio piatto è dotato di alcuni tratti, ma non significa che non sia capace di grande vivacità e di forza anche se i suoi comportamenti risultano prevedibili. I personaggi a tutto tondo, al contrario, possiedono una varietà di tratti, alcuni dei quali sono in conflitto tra di loro, il loro comportamento non è prevedibile, e sono capaci di mutare e sorprendere il lettore. Dire che i personaggi sono capaci di sorprendere è come dire che i personaggi sono aperti poiché essi sembrano virtualmente oggetti inesauribili per la riflessione.¹⁴⁵

Seguendo questa suddivisione, i personaggi in *Crematorio* potrebbero essere così divisi.

Ogni personaggio dà modo a Chirbes di parlare di molti aspetti: il culto del corpo, la media borghesia, la professione universitaria, la mafia russa, la prostituzione, le relazioni familiari, l'arte, la cultura, la classe, la vecchiaia. Quasi tutti sono egoisti e primari, i quali, misurano la propria felicità nel piacere, nel potere o nella professione materiale. Alla fine, tutto si riduce al tedio che necessariamente appare quando i desideri "levano le tende".¹⁴⁶

Se i personaggi "a tutto tondo" sono *esistenti* dalla varietà di tratti, alcuni in conflitto tra di loro e non prevedibili, questi potrebbero

¹⁴³ Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications, 8, 1966, trad. It. Introduzione all'analisi strutturale del racconto, L'analisi del racconto, Studi Bompiani, Torino, 1969.

¹⁴⁴ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp.117-119.

¹⁴⁵ E.M. Forster, *Aspects of the novel*, Harmondsworth, 196, Trad. It *Aspetti del romanzo*, Mondadori, Milano, 1968, p. 190.

¹⁴⁶ Intervista a Rafael Chirbes, in Pasen y Lean, cit.

essere riconosciuti in Rubén, il costruttore senza scrupoli che rappresenta la corruzione immobiliare spagnola, oltre a un padre, che forse poco si è occupato della figlia; Silvia, restauratrice figlia di Rubén, mamma e moglie. Probabilmente non vive un periodo felice dovuto all'uscita di casa del figlio Félix, oltre al rapporto inesistente con il marito, visto i suoi continui pensieri sessuali riferiti ad un altro uomo molto più giovane di lei. «Al principio de conocerlo, había creído que José María era un anuncio de ese cambio que iba a llegar.[...] José había formado parte de una vaga expectativa de cambio».¹⁴⁷

Juan Mullor è il marito di Silvia, docente universitario alle prese con la stesura di una biografia su Federico Brouard, un amico di famiglia. Lo stesso Brouard, difatti, è una persona colta, dalla predilezione per le bevande alcoliche fino a causarsi una forte dipendenza.

Rubén e il suo punto di vista da costruttore, che è sempre attaccato dalla figlia che invece apprezza lo zio defunto.

Explico con voz tranquila, en tono pausado, que los constructores y agente inmobiliarios no somos los culpables de que media Europa haya elegido la costa mediterránea para pasar las vacaciones, los años de jubilación (los que yo no quiero tomarme...(p. 21).

Juan e Silvia, marito e moglie hanno pochi interessi in comune e questo si evince dai dialoghi che i due si scambiano. Il testo in molte parti si presenta come un discorso diretto libero tra i due personaggi che si trovano sempre a scontrare. Lui preso dalla stesura della biografia, mentre lei, alle prese con la famiglia e con il lavoro di restauratrice che a Ruben, proprio non piaceva. Lui, di stampo filosofico, si scontra sempre con la moglie in forma di discorso diretto libero con la moglie.

Las relaciones entre personas son, al fin y al cabo, formas, frutos de acuerdo, decía él. Y ella: eso es mentira. Parece mentira que seas un defensor de la literatura realista y que te interese tan poco el contenido, el fondo de las cosas. Él: Precisamente por eso lo digo,

¹⁴⁷ Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit. p. 113.

porque soy un defensor del realismo, porque sé que el realismo no es más que una forma de entender lo literario. Silvia: cuando de verdad empiezan las relaciones es cuando se acaban las formas, cuando se rompen. Cuando de verdad te importa algo, discutes, te enfrentas, estás relacionándote y no hay forma que valga, hay una búsqueda de la verdad. Ocurre todo igual. En el arte, en la profesión. Y cuando follas, no hay formas, hay verdad. (p.111).

Silvia è un personaggio sfaccettato. È moglie, mamma, restauratrice ma soprattutto donna.

Chirbes, in ogni situazione accentua un elemento di critica. Alla base vi è il concetto di relazione che lei intraprende con la maggior parte degli esistenti che appaiono nel libro. Mamma, con Félix e Miriam e lo scrittore ci tiene a rilevare come siano accentuate le preoccupazioni della mamma verso la partenza del figlio.

¿Cómo se apañará, a la llegada, para moverse por el aeropuerto de Edimburgo con todo el equipaje? Le han asegurado que el colegio se hace cargo de la recogida, que el niño no tiene que preocuparse de nada, pero, ella se pregunta, ¿y si falla algo? Félix, tan desvalido, tan pequeño. (p.87).

Silvia, come già detto in precedenza, è una tipologia di personaggio collegato a tutti. Era molto legata con lo zio Matias, poichè con lui aveva un feeling culturale. Le piacevano i suoi discorsi, anche se a volte erano in disaccordo.

El pasado es un alieno que llevamos todos dentro, que engorda, que está ahí siempre a punto de reventarnos el pecho y escapar. En esa conversación también participó Matías, manteniendo idea cercanas a las de Juan: Los momentos de luz son pasajeros, inestables. (p.93).

Se analizziamo Silvia da un punto di vista critico, invece, compie azioni che inserite in un ambiente appropriato, sottolineano un elemento di disturbo nella quotidianità. Un esempio potrebbe essere quando è costretta a chiamare in ospedale per avere informazioni sulla situazione dello zio.

¿Ni siquiera puede decirme si sigue ingresado Matías Bertomeu? Le ha preguntado nerviosa a la mujer que atiende esa centralina que no comunica con nada. Saber si ha salido ya del hospital Matías Bertomeu. En la central no disponemos de la lista de altas, ha respondido la telefonista. (p. 78).

Juan Mullor, docente universitario alle prese con Federico Brouard vive momenti alternati di luce e di oscurità. L'autore gli concede la possibilità di utilizzare monologhi interiori mettendo in mostra tutta la cultura di docente universitario in merito alla discussione della qualità della vita fuori e dentro Misent, e come si è andata evolvendosi con il passare del tempo.

Juan dice que hay que resignarse, que el paraíso y el infierno son promiscuos y viajan en el mismo vagón. Que se le va a hacer, dice; aunque también: Esta ciudad, en vez de analizarla los urbanistas, tendrán que analizarla los teólogos. Exige una lectura postmoderna del Apocalipsis, de la Divina Comedia. Dice Juan: La historia reciente de Misent funciona como un viaje paródico, invertido: empieza en el paraíso y va bajando hasta tocar fondo. Silvia le toma el pelo, lo llama judeocristiano. Le dice que, como es judeocristiano, cree en la llegada de la bestia apocalíptica. Y eso no existe, le dice, el Apocalipsis es el pire de un loco, un pire de tu tocayo, que se ponía ciego de comer o de fumar hierbas alucinógenas en Patmos. (p. 91).

Lo scrittore con il personaggio di Juan si comporta diversamente rispetto a tutti gli altri. Ci tiene a non rendere il suo punto di vista noioso e insignificante ed introduce un lungo flashback su una vicenda familiare importante in cui la madre con la sua educazione rigida, fanno da sfondo ma soprattutto, aveva contribuito a far diventare così, l'uomo che Juan è ora. *La vida no te da nada gratis*.¹⁴⁸

Ripeteva continuamente la madre riferendosi alla partenza del figlio per la guerra. Era una madre che manteneva saldi alcuni principi come il guadagnarsi ogni cosa da se.

En Juan la capacidad para ver las cosas como son, sin adornos, roza con frecuencia la crueldad. A la hora de los brindis en la cena, el día en que despedían a su hermano Tomás, que se embarcaba para Yugoslavia, la madre, que había estado lloriqueando durante todo el rato, cablando de los peligros que iba a correr su hijo pequeño y de lo mucho que ella iba a sufrir durante aquellos meses, animada por los dos vasos de vino que se había tomado, y seguramente sin saber demasiado bien lo que decía, exclamó: Tomás a ver si vuelves con un par de medallas como esos soldados de las películas. Juan no pude aguantarse. Murmuró: O con dos tiros.(p. 107).

E poi la sua condizione di scrittore.

¹⁴⁸ Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit. p. 106.

Me ocupo de Federico Brouard, el que quiso ser maestro de una generación y generosos mecenas, y a quien la vida acaba convirtiendo en indeseado especulador inmobiliario: vendió el terreno, no pudo resistir más, economía hundida. Se había convertido en un símbolo de la resistencia verde, ahora ni siquiera eso, pero no todo el mundo puede permitirse la capacidad económica, y Brouard vive horas de baja (para ser inocente hace falta ser un poco más rico, decía Matias). (p.349).

Collado è il fedele servitore di Rubén. È l'uomo medio che Chirbes vuole far emergere. Portatore del classico stereotipo di padre che non rispetta i propri doveri con i figli e la moglie. Per evadere da questo suo mondo si rifugia nel tradimento con donne straniere a pagamento all'interno di un nightclub. Ne incontrerà una, in particolare, che gli farà perdere completamente la testa, Irina, Lola, o Lolairina.¹⁴⁹ Collado incarna completamente l'uomo succube della società, dei vizi, dei quali si è circondato, la droga, infatti, è un consumatore abituale di cocaina.

Chirbes, probabilmente ci teneva molto ad inserire questo tema così caro alla generazione contemporanea, come egli stesso affermava nelle interviste trascritte in precedenza. D'altra parte, però l'uomo è succube dello stress, dei ritmi frenetici.

Per aprire una piccola parentesi è importante sottolineare come Chirbes, a proposito della droga, non parli solo delle droghe che tutti ormai definiscono come tali, ma in senso lato, come qualsiasi cosa che se presa in quantità eccessive è dannosa per l'apparato fisico.

Como si hubiera droga peor que los macdonalds, big mac, big big mac con queso, mostaza y mucho ketchup, las patatas de laboratorio, las salsas para echar por encima de esas ensaladas de plástico, las servilletas de papel, Leete esta etiqueta, esta otra, y entérate de lo que te dan. Lefa: sorbates, glutamatos, estabilizantes, antioxidante, ascorbates, nitratos, nitritos, difosfatos y polifosfatos, caragenatos; (p.65).

¹⁴⁹ La questione del nome della prostituta ha un ruolo importante. Stiamo parlando di una donna dell'est che giunge in Spagna con l'intento di migliorare la sua avita ma finisce a lavorare in un nightclub. Utilizza un nome che più si confà alla cultura ricevente, ma nonostante questo utilizza uno pseudonimo per proteggere se stessa.

Parlando di personaggi a tutto tondo, invece, non si possono omettere i principali esponenti del nightclub gestito da Traian, *el ruso*, con Yuri, i quali con Collado sono vincolati sentimentalmente e sessualmente dalla stessa donna, Irina, Lola o Lola - Irina.

Traian compare sin dalla prima pagina in relazione con Ruben, ma di lui è detto poco. Indica un personaggio importante, il capo di una banda mafiosa, e si sa, che di queste persone, si sa sempre meno, poiché agiscono in silenzio.

Me he olvidado de ti mientras he estado charlando con el ruso en la cafetería, observando por detrás de la cristalera a los turistas que...Él se ha tomado un par de whiskies. Yo me he pedido un té con hielo...Traian, el ruso, se ha tomado los dos whiskies de dos tragos. (p.9).

Traian gestisce un *night club* e tutte le ragazze che vi lavorano provenienti dall'Est Europa che, oltre ad essere costrette a far un mestiere poco dignitoso in cambio di speranze di vita illusorie, sono sottomesse a regole e rapporti molto ferrei, compreso la relazione sessuale con lo stesso Traian.

Ritornando per un istante alla figura di Lola, a mio avviso rientra nei personaggi "piatti" nonostante sia collegata a tre uomini. Lo scrittore però, fa notare come lei non si esprima mai se non dal punto di vista degli uomini. Lei, l'ammaliatrice del sesso maschile.

Porque no sabe si hoy va a poder volver a follarse a Irina, ya que Traian seguramente va a pasar el día en la casa. Ayer le dijo por teléfono que volvería hoy por la mañana. (Yuri) (p.147).

Ritornando alla mafia russa, Traian, era il capo. Oltre ad essere il protettore di tutte le ragazze che venivano sfruttate all'interno del suo locale, lui ne abusava sessualmente, di tutte e dunque anche di Irina, di cui Yuri aveva perso la testa. Quest'ultimo, invece, si definisce (o crede e spera di esserlo), il fidanzato di Irina (lui preferisce chiamarla con il vero nome) anche se conosce molto bene ciò che la sua donna fa.

¿Puede uno estar enamorado y odiar al mismo tiempo a una mujer?
Traian, Nikolai, Irina, Yuri: esos son los hijos, los que forman el grupo

que vive permanentemente en el chalet. [...] Desde hace diez o doce días que comparten con gente de paso, y a veces, en las habitaciones del club con las otras chicas. En ese caso, Irina se queda con ellos y Yuri vuelve de madrugada solo...(p. 126).

Yuri desidera follemente Irina, nonostante la sua famiglia sia rimasta in Russia, compresi i suoi figli. La cosa però non sembra scalfirlo, visti i suoi numerosi rapporti con donne diverse, e viste le continue insinuazioni al sesso e all'atto vero e proprio. Il sesso, pensato da Yuri viene descritto e spiegato in maniera molto dettagliata.

...al llegar el sexo, se entretiene bajando la piel del prepucio para lavarse despacio los repliegues que quedan en la base del glande. Se enjabona y se frota cuidadosamente con unos gestos que, a medida que los efectúa, se da cuenta de que, en realidad, se los dedica a efectúa ella...[...] Sufre un amargo de erección mientras se lava. Se masturbaría ahí mismo, bajo el agua templada de la ducha, pero no quiero hacerlo, reprime los deseos, quiere guardarse la energía para entregársela a ella, guardarse la leche,...y entonces la erección es imparable. La tengo dura, piensa...(pp. 129-130).

Monica, invece, è la seconda moglie di Rubén. Una donna molto giovane, bempensante, amante della moda e del proprio corpo per il quale si concede lunghe e rilassanti pause.

Monica inizialmente potrebbe rappresentare lo stereotipo della donna "bella e frivola" che dà troppa importanza al proprio aspetto esteriore, ma andando avanti con la storia, la considerazione del lettore è completamente travolta e smentita. Essendo così bella, può fare di Rubén, ciò che vuole, ed è a questo proposito che il narratore interviene nella storia per dare il suo punto di vista a riguardo:

Es así: las mujeres tienen el cerebro al fondo del coño, para alcanzarlo hay que empujar mucho, claro que el que consigue tocárselo puede hacer con ellas lo que quiera. Si no, ya sabes. Lo he leído en algún sitio, no lo de tocárselo pero sí lo de que tienen ahí dentro, que ven el mundo desde ahí. (p.185).

Rubén, in un discorso indiretto libero con Monica afferma

La vida no es solo ir de compras, juntarse con los amigos, abrir una botellita de champán para los dos antes de meternos en la cama. (p.183).

Inoltre Monica è in netta contrapposizione con Silvia, figlia del suo compagno. Dal punto di vista di Juan le due donne son viste in questa maniera:

Resulta que Silvia tiene agua por adentro, como todo el mundo. Esta húmeda por dentro. Como lo demás mujeres. [...] En la cara non tiene nada de grasa: su cara forma un ovalo perfecto, de porcelana, a pesar de que no se la ha arreglado..(p.35).

Matías, il fulcro del romanzo, potrebbe rientrare in entrambe le categorie. Per i personaggi “a tutto tondo” poiché è un personaggio che viene fuori dai vari punti di vista dei personaggi, e si evince la sua personalità caratterizzante, ma il fatto che non sia presente fisicamente bensì attraverso gli occhi dei personaggi, lo fa rientrare in quelli piatti. Non agisce direttamente, dunque è un personaggio prevedibile. Sono i ricordi di Rubén, inizialmente e poi Silvia a mantenere vivi i suoi pensieri. In particolare Silvia si ricorda di come lui le raccontava tutti quegli episodi sulle città che leggeva nei libri, descrivendoli minuziosamente come se le conoscesse bene.

Le hablaba de que Cuzco las casas habían sido construidas con sólidos bloques de piedra, y con feos ladrillos en Pekín (las casas son de ladrillo e están manchadas de carbón, todo tiene en Pekín un desagradable color negruzco), dos los veranos, porque las casas, e incluso muchos de los palacios de los nobles, habían sido construidos con madera, ¿no te acuerdas de cómo arde Moscú en Guerra y Paz.

I ricordi sono vivi nella mente di Silvia.

Los recuerdos permanecen aún vivos más de veinte años después Ángela pasa de la compulsión a la indolencia. Cuando no come y bebe con ansiedad, o lía cigarrillos de marihuana, o esnifa (dile a ésta que no mire, que es muy jovencita todavía para aprender, que se vaya a leer al cuarto), se abate sobre la butaca con las piernas muy abiertas, una sombra oscura al fondo de los muslos. [...] Tiene la regla y, sin embargo, por la noche la oye gemir. Follan. Piensa: Matías y ella follan, a pesar de que tiene la regla. (p.262).

Passando alla seconda categoria, quella incominciata con Matias, rientrano Félix, Miriam, la stessa Lola, Ampáro, Menchu, Ángela, Lucia, José María e Sarcós.

Miriam e Félix sono i figli di Juan e Silvia. Félix, nel momento in cui si svolge la storia, in altre parole la morte di Matias, è alle prese con una vacanza studio in Scozia ed è ignaro della morte dello zio.

Rappresenta la pura condizione di un adolescente al quale i genitori concedono un viaggio nei paesi anglosassoni per imparare la lingua.¹⁵⁰

La madre, inoltre lamenta che i controlli negli aeroporti siano aumentati notevolmente in seguito ad un episodio storico di importanza internazionale: l'attentato dell'11 settembre del 2001, e a seguire gli attentati di Madrid, nel 2004 e quelli di Londra.¹⁵¹

Come accennavo, il viaggio dal punto di vista della madre è quello di una donna che, nata in una società abituata a vivere comodamente, non si è resa conto di come essa sia andata verso un processo di involuzione.

Cada vez más controles por todas partes. Tras los últimos atentados, se han convertido en contenedores sospechosos, en objetos de otro riesgo, las cosas mas inocuas, los encendedores, los frascos y tubos de cremas, hasta las botellas de agua y los biberones de los niños parece que van a regularlos en una inminente normativa de vuelos europeos. Incómodos los aeropuertos después de lo de las Twin Towers, registros y mas registros. (p.84)

O ancora, di come la comodità, la sicurezza e la qualità abbiano ceduto il posto allo slogan: minor qualità più quantità.

Así que ella está allí de pie, ante la monitora de la graja escuela que organiza el viaje, diciéndole que no se fía de estas compañías baratas; y la monitora le asegura que se trata de una empresa que ofrece todas las garantías de seguridad. Aprovecha para explicarle que ese rumor de que las compañías de bajo coste son mas inseguras que Iberia, Air

¹⁵⁰ Sono proprio le numerose e ripetitive premure della madre che indicano la tenera età del figlio unita alla sua paura di lasciare la sua creatura sola per lungo tempo. "Lo he llevado dentro, y él, dentro de otra mujer, aún no ha tenido tiempo de estar. Por el momento es la única mujer del pequeño Félix. El suyo es aún el único cuerpo que Félix ha conocido". Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit. p. 83.

¹⁵¹ Ettore Siniscalchi, *Zapatero: Un socialismo gentile*, Manifestolibri, Roma, 2007, pp. 23-26.

France, British Airways o la Lufhtansa, lo hacen correr las propias compañías convencionales, las caras, que ven su abusivo oligopolio amenazado, antiguas empresas estatales lastradas por plantillas envejecidas, privilegiadas con sueldos elevados. (p. 85).

Miriam, invece, la sorella, ha progetti ben diversi dal fratello. È la portavoce della condizione di adolescente dal carattere particolare.

Lo que voy a hacer es descansar, le dijo, relajada: como si de verdad hubiera estado llevando a cabo una tarea agotadora durante meses. Ya tengo dieciocho años, quiero dejar los estudios, y tomarme estos meses para pensar en lo que voy a trabajar. (p.99).

Poi il tutto viene aiutato dal discorso diretto libero tra madre e figlia.

Pero en qué vas a emplearte, si ni siquiera tienes el graduado escolar? No lo sé, mamá precisamente para eso quiero tomarme un poco de tempo libre para pensarlo. Me imagino que me buscaré algo en una discoteca, en un discobar, tengo una amiga que trabaja en un discobar y me ha dicho que puedo trabajar con ella. (p.99).

Lei probabilmente raffigura l'altra faccia dell'adolescenza, un rapporto in contrapposizione, un po' come i due fratelli Bertomeu.

La parte svogliata, che non sente il bisogno e la necessità di studiare, ma vuole subito lavorare, e questo sicuramente viene fuori dal tipo di educazione che ha ricevuto. Il nonno le ha sempre consigliato di godersi la vita, di viaggiare, poiché essa va vissuta a pieno. E poi, è lo stesso nonno ad essere l'esempio di un uomo che non ha studiato, ma nonostante la poca istruzione, ha saputo guadagnarsi da vivere.

Amparo era la donna di Rubén, la prima moglie, madre di Silvia, morta di cancro.

Angela e Lucia erano state le donne di Matias in vita, ognuna delle quali rappresentava un periodo particolare del defunto. Silvia, a proposito di Angela ha un ricordo chiaro in testa.

Silvia pensaba que, en otra persona, todo eso podría tener gracia, prestarse a chistes sobre la bulimia, mientras que en Ángela adquiriría un aire de turbiedad, sucio. Los recuerdos permanecen aún vivos más de veinte años después. [...] y se daba asco a sí misma, esa cosa

pegajosa, maloliente, escapándosele entre las piernas, y a él no le da asco el líquido viscoso de Ángela, la ama, resulta que la ama, que está enamorado de ella aunque a veces la insulta y le dice: deja ya de comer, estás como una vaca. (pp.262-263).

Menchu è l'amica di Monica, che fa parte dell'alta borghesia.

E arriviamo infine alla figura emblematica del giovane artista José María, il quale ha un legame molto particolare con Silvia.

Matías se ha muerto, mi hijo en Inglaterra, mi marido en el viaje de vuelta, *on the road*; mi hija, como de acostumbrarse, incontrolable[...] Aparca en el arcén para hablar por teléfono. Su padre tiene el móvil desconectado. Marca el número de José María. Habla con él. Entre otras cosas, dice: José María, te echos de menos...(p.101)

Silvia sa che dovrebbe rimanere distaccata e fredda dalla relazione.

Estar y no estar del todo con el, como si lo que los uniera fuese solo un aire, no un lazo, no un pacto, porque el aire no puede romperse.(p.230)

Poi si rende conto che ci sono delle frasi che quando sono ascoltate gli si da maggiore attenzione.

Siempre me han gustado las mujeres mayores que yo, le decía José María al principio de conocerse (el tiene treinta y dos años y ella va a cumplir pronto cuarenta y cinco.)...[...].sin quieres combina esas palabras con otras que también ha oído en algún lugar: me gustan las mujeres mayores, pero no me gustan las viejas.

José María nonostante scateni il comportamento di Silvia, è un personaggio prevedibile. Silvia, invece, ancora una volta sottolinea una condizione della donna sempre poco valutata.

Los cuarenta son la plenitud, pero no se lo cree, hay caídas en la carne que ella detesta, manchas en la piel; el tiempo pasa deprisa.

Il comportamento di Silvia è quello comune a molte donne quando si sentono, abbandonate o poco considerate da qualcuno. Chirbes, ancora una volta colpisce nel segno, inserendo le varie conseguenze moderne e le reazioni per una persona.

La emisora de televisión local emite por la noche mensajes de gente que busca establecer contactos, quiero tenerte dentro, follarte, comerte, los chats en la red están llenos de mujeres maduras de la comarca que juegan al sexo, y a los adolescentes esas mujeres les resultan inquietantes, piensan que tienen acumuladas experiencias de las que ellos carecen: es un sexo que sale de la habitaciones y te arroja a una poco comfortable intemperie, roza con los turbios (p. 102)

Silvia è molto presa da lui e l'autore non fa che sottolineare la sensazione di desiderio che nutre Silvia nei confronti del giovane artista.

(piensa en el cuerpo de el, lo desea, se masturba pensando en su cuerpo, a veces solo en alguna parte de su cuerpo, no siempre la misma; se masturba pensando en como se mueven sus dedos acariciándole un pezón, imagina esos mismos dedos que se mueven e le dan placer abajo, la lengua moviéndose como un animal resbaladizo: calor y humedad abajo) (p.103)

Terminando, i suoi personaggi vengono fuori sempre prima di tutto, ed è attraverso il loro punto di vista che è narrata la storia.

Il suo prospettivismo si può notare proprio dal modo in cui sono presentati i personaggi, non viene rispettato alcun ordine, e ogni personaggio è sempre legato ad uno o più esistenti.

Riguardo ai personaggi, invece è doveroso riportare l'affermazione di Barthes:

Definire il personaggio attraverso la sua partecipazione ad una sfera d'azione, sfere che sono poco numerose, tipiche, classificabili e che i problemi posti da tale formulazione possono essere rapidamente armonizzati.¹⁵²

¹⁵² Barthes afferma anche che personaggio e ambiente non sono più sussidiari rispetto all'azione: si tratta invece di proprietà narrative rivelate da uno specifico codice, il cosiddetto *codice semico*. L'uso del termine "sema" è discutibile sotto molti punti di vista. *Sema* nella teoria Hjelmslev- Greimas è quello che comunemente viene chiamato nella linguistica americana un "tratto semantico elementare", una componente singola del senso complessivo di una parola. Barthes applica metaforicamente questo termine al personaggio senza spiegarne le ragioni: Riferirsi ai tratti psicologici come semi piuttosto che più semplicemente come "tratti" implica che essi fanno parte di un "tutto dotato di significato". Il sema è un elemento del contenuto più che dell'espressione e nelle narrative per "tratto psicologico" si intende un componente del referente unico del nome proprio. Roland Barthes, *L'analisi del racconto*, cit. p. 58

E poi non poteva mancare la considerazione di Chirbes riguardo alle sue creature.

En mi caso, los personajes surgen de esta necesidad de hacerme creíble a mí mismo. Cada uno de ellos exige la presencia de otros que le den la réplica, que se opongan a él, que representen puntos de vista diferente así por esa necesidad de ir enfrentando razones y posesiones de unos y de otros, se establece la galería de personajes de mis libros.. [...] la novela es como decía Benjamin, tiene algo de experiencia pura como la ética [...] el autor tiene que crear un mundo en miniatura que muestra los mecanismos de la verdad como aquellos mecanos que hacíamos de pequeños.¹⁵³

1.3.2 Il discorso

Dopo aver concentrato l'attenzione sulla storia, attraverso la presentazione dei personaggi, si passa ad analizzare ciò che realmente rende *Crematorio* indimenticabile: lo stile. Com'è stato già detto, esso appartiene alla categoria del romanzo moderno improntato sulla tecnica del monologo interiore e del flashback. Il monologo interiore, in particolar modo, è composto di ogni eventuale autoreferenza del personaggio ed è alla prima persona. Rappresenta, dunque, il pensiero vero e proprio del personaggio che è in azione. Nel momento in cui appare l'azione, corrisponde al momento della storia, per cui tutti i predicati che si riferiscono al momento in corso sono al presente, ma non si tratta di un presente epico che descrive un tempo passato, bensì di un presente reale che si riferisce al tempo contemporaneo dell'azione.

Il linguaggio, lo stile, le frasi idiomatiche, la scelta lessicale e quella sintattica sono palesemente quelli del personaggio in cui non è necessaria la presenza dell'autore – narratore. Inoltre poiché si parla di monologo interiore, il suo linguaggio è a volte colloquiale, quasi un

¹⁵³ Intervista a Rafael Chirbes, Leo Bores, Lyone, 28 maggio 2008. www.mmmvalls.houtefort.com

turpiloquio. L'autore però è molto attento a distinguere bene i campi, associando sempre questo modo poco formale di comunicare a determinati personaggi, come Collado, ad esempio, mentre Silvia, o Juan o lo stesso Rubén utilizzano un linguaggio forbito.

Ogni pensiero non segue la regola del linguaggio e il suo avanzare è importante poiché fa entrare all'interno di sé tutta una cerchia. Ogni allusione all'esperienza del personaggio è fatta senza spiegazioni di quelle necessarie al suo stesso flusso cioè non si presume l'esistenza di altro pubblico oltre a chi pensa. Il monologo include la rappresentazione tanto delle percezioni quanto delle cognizioni.¹⁵⁴

Ciò che caratterizza il monologo e distingue dalle altre rappresentazioni è che è vietato formulare enunciati al narratore sulle reali questioni che riguardano i personaggi. Ciò significa che è una tecnica di difficile comprensione in quanto, presuppone una certa immutabilità del personaggio dell'ambiente e del puro scorrere dei pensieri, senza che un narratore intervenga. Genette, preferisce parlare di *discorso immediato* piuttosto che di monologo e ritiene che tale tecnica sia caratterizzata dall'emancipazione da qualsiasi tutela narrativa.¹⁵⁵

Passando all'analisi del flusso di coscienza, Chatman è arrivato alla conclusione che si può utilmente lasciare il termine per quanto su basi insufficientemente differenti. Le differenze sono minime proprio per questo motivo la critica si trovò molto in disaccordo nella chiusura dei due cerchi di competenza.

La prima e forse quella sulla quale la critica si trova concorde è dal punto di vista etimologico. In effetti "monologo interiore" è la traduzione francese di *monologue interieur* coniato da Alexandre Dumas (1802-1870) mentre flusso di coscienza, da *stream of consciousness* era un'espressione usata per la prima volta nei *Principi di psicologia* di William James nel 1890. I due termini furono dapprima trattati come sinonimi, solo più tardi furono ipotizzate le

¹⁵⁴ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 195.

¹⁵⁵ Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, cit., p. 177.

molteplici e basilari distinzioni.¹⁵⁶ Il flusso di coscienza si distingue dal monologo per avere un carattere accentuato di immediatezza, casuale con cui si rivela soprattutto il magma confuso di immagini, di sensazioni, di pensieri e desideri che lampeggiano nella psiche dell'io narrante,¹⁵⁷ Continua dicendo che non solo include la registrazione dei pensieri verbalizzati (monologo interiore) ma anche impressioni sensibili che si presentano alla mente del personaggio senza essere formulate in parole.¹⁵⁸

Il flusso di coscienza va oltre la sintassi: esso ha elementi semantici uniti secondo il principio della libera associazione. Non c'è nessuna regola o ragione per cui le due forme debbano obbligatoriamente presentarsi insieme, anche se spesso succede. Gli autori combinano facilmente il principio della libera associazione con l'uso del passato epico. Come hanno dimostrato Scholes e Kellogg il flusso può essere un principio ordinato anche nel dialogo.¹⁵⁹ Difatti non rompe la linea retta della narrazione classica e dal punto di vista psicologico, non è né più né meno realistico di quello prima citato, ma impiega semplicemente una nozione differente di realismo, che presuppone che il processo delle azioni mentali sia subordinato ai pensieri stessi i quali a sua volta, sono strettamente a servizio dell'intreccio. La convenzione del flusso di coscienza, comporta che non vi sia una motivata organizzazione esterna dei pensieri dei personaggi e che il narratore non li selezioni facendone una scelta. Il lettore sa che i brani prolungati dei suoi pensieri tenderanno ad esaminare e commentare gli eventi del passato. Il suo pensiero è sempre orientato a degli obiettivi facilmente riconducibili alla logica della domanda- risposta, che conduce sempre ad una risposta finale. I riferimenti sono sempre chiari e si susseguono l'un l'altro in modo nitido.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit, p. 199.

¹⁵⁷ Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, cit., p.178.

¹⁵⁸ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit. p. 200.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 203.

¹⁶⁰ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 205-208.

Chirbes dunque oltre ad usare la tecnica del monologo interiore utilizza una tipologia di testo improntato sul discorso indiretto libero o *stile indiretto libero*, come uno dei quattro modi per riportare o citare enunciati, accanto al discorso diretto, discorso indiretto, e discorso diretto libero.

Nel discorso indiretto libero convergono sia quello diretto sia quello indiretto. Il tratto comune con il discorso indiretto è la presenza della terza persona. Negli studi sul *Dil* Charles Bally fu lo scopritore del fenomeno, anche se limitò le sue considerazioni solo all'aspetto grammaticale. Egli afferma parlando e paragonando due lingue come il francese e il tedesco, che il discorso indiretto libero non è un *unicum*, ma si manifesta in una serie di varietà che si determinano in relazione ad un allontanamento graduale dello stile indiretto classico e contemporaneamente ad un avvicinamento allo stile puro.¹⁶¹

La forma indiretta libera delle narrazioni implica un intervento appena maggiore da parte del narratore visto che non si può essere certi che le parole nella proposizione di riferimento siano esattamente quelle pronunciate dal parlato citato.¹⁶²

Lo pienso a veces: Amparo, mi primera mujer, fue una continuación de mi madre. Retraída durante el noviazgo, fue tomando poco a poco la iniciativa en casa, imponiendo el rigor, el estiramiento, los buenos modales como valores más apreciados de convivencia. En ella, sin

¹⁶¹ Tomasevskij nel suo libro cita perfettamente le differenze che ci sono tra i due tipi principali di discorso. La prima differenza è nelle asserzioni: ciò che è espresso suggerisce o nega, mentre ciò che è suggerito ordina; differenza temporale in cui ciò che è suggerito viene appreso in seguito a ciò che è espresso; differenza di supporto linguistico, in cui ciò che è espresso dipende dalle parole, ciò che gli è suggerito può nascere da un suono; differenza dei mezzi di apprendimento: ciò che è espresso viene compreso grazie alle regole grammaticali, cioè che è suggerito richiede in più un contesto; e infine la differenza di effetto e di numero. La prima in cui ciò che è espresso dà luogo ad una percezione cognitiva pura e semplice, mentre ciò che è suggerito produce fascino; e l'ultima: ciò che è espresso è univoco, ciò che è suggerito plurivoco. B. Tomasevskij, *Teoria della letteratura*, cit. pp. 68-80.

¹⁶² Nell'800 si sviluppò in molte lingue indoeuropee la distinzione che interseca quella fra pensiero e discorso diretto o indiretto e più precisamente fra pensiero e discorso diretto e indiretto, fra legato (*tag*) e libero (*free style indirect*). Lo stile libero elimina così il sintagma di legamento. Rifacendo attenzione all'esempio citato da Chatman, la frase "Devo andare", lei disse, quest'ultima parte rappresenta il sintagma di legamento che invece manca in quello libero dove la frase che indica il discorso appare solo come "Devo andare". La stessa cosa vale per il discorso indiretto. Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit. pp. 120-126.¹⁶²

¹⁶² Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit., p. 127.

embargo, había un fondo benevolente que suavizava ese rigor y afán de orden. (p. 207).

Chirbes è un perfetto costruttore linguistico. I monologhi, il continuo riaffiorare del passato, le descrizioni minuziose e il discorso libero indiretto sono resi ancor più uniti tra di loro grazie ai riferimenti intertestuali. Diverse sono le citazioni degli altri scrittori che Chirbes considera fondamentali per le modalità di scrittura (Céline, Dostoievski, Quevedo, Kerouac, Hemingway, Blasco Ibáñez, Fielding, Goethe, Baudelaire) la musica che fa da cornice ai punti di vista (John Coltrane, Mozart, Andrés Segovia, Schubert, Andreas Stainer, Karl Kraus) e accompagna ogni evento all'interno ella storia, quest'ultima importante al lettore, poiché aiuta a circoscrivere una area ben delimitata, servendosi dell'unico linguaggio considerato universale, il quale è utile per capire in parte la tipologia di persona.

Le gustaría elegir la música de la cremación (había pensado en un tema de John Coltrane que le ponía Matías en Benalda; una pasada, decía Matías), pero, de la música, ya le ha dicho su padre que se encargará él. Escucharé lo de Coltrane, pero no creo que sea lo más apropiado, le dijo cuando ella le entregó ayer el compact en el hospital. (p. 89).

Come Chirbes fece nel suo primo romanzo, con la mescolanza delle lingue per sottolineare l'importanza della diversità culturale, anche qui il tema della diversità ha il suo peso. Numerosi i francesismi, così come gli anglicismi, e gli italianismi non sono da meno utilizzati in un ambiente opportuno e secondo lo stereotipo internazionale. I primi si riferiscono in maggior misura al cibo di alta qualità (*los escargots bouguignon*, p. 59, *flamber a la palombo*, *la becasse*, *cociner un oncle au rhum*, p. 81 *la carne saignant*, p.196); l'inglese e, globalizzando all'americano, ha i termini che si riferiscono per lo più al mondo del marketing e dell'economia, risaputo che la lingua inglese con la sua struttura concisa si appresta ad un messaggio più sintetico e funzionale. (*Enjoy all the Mediterranean*, p. 119, *checking*, *body building*, *timing*, p. 124, *the*

best customer, p. 119)¹⁶³ e infine, gli italianismi, che si concentrano per lo più nelle ultime pagine del romanzo (*mafia, camorra, 'ndrangheta*, p. 373) o anche il cibo tipicamente romano (*spaghetti alla matricciana, code alla vaccinara*). In questo caso riporterò una citazione che si riferisce ai termini italiani che tanto sono conosciuti all'estero.

En sólo diez años, la propiedad ha dejado de ser de los pequeños campesinos y ha pasado a manos de una mafia compuesta por apenas media docena de constructores corruptos (mafia, camorra, 'ndrangheta, llámenla como gusten, decía textualmente el artículo), ya nos contó Marx que el capitalismo nace destruyendo la propiedad privada que dice defender. (p. 373).

Con questo schema Chirbes conferma anche l'idea che lui conosca molto bene il possibile lettore.

In questo romanzo però viene fuori anche un altro aspetto di Chirbes, il quale, come afferma Lubbock, nella narrativa, l'intero e complesso problema del metodo è governato dal punto di vista, considerato come il problema del rapporto tra il narratore e la storia.¹⁶⁴ L'intero libro è permeato dai punti di vista contrastanti, poichè il modo di scrittura che non prevede un pubblico, non accantona completamente l'idea e preferisce dare al lettore la sensazione che chi scrive non prende una posizione netta riguardo a ciò che dice, lo interpreta solamente. L'immagine contrastante ad esempio, che compare sin dalle prime pagine, il paesaggio naturale in contrapposizione con quello che in realtà è diventato; una muraglia sporca di cemento.

La arena cubre también las aceras bordeadas por vallas y celosías de las que brota una frondosa vegetación: por detrás de la ventanilla pasan lentamente hibiscos, adelfas, buganvillas, verdes cerramientos de tuya, alineaciones de cipreses. (p.10)

In netta opposizione al paesaggio qui sotto riportato.

¹⁶³ *The best customer* è la frase riferita a Rockefeller, il quale definisce se stesso: *I'm my best customer*. cit. In Rafael Chirbes, *Crematorio*, p. 119.

¹⁶⁴ Percy Lubbock, *The craft of fiction*, cit. p. 177.

Las bolsas de basura son de color negro, rosa o azul; cuelgan en las verjas de los apartamentos, se amontonan junto a los contenedores, y parece como si fueran también ellas floraciones. Impregnan con sus pesadas emanaciones el mustio aire yodado que exhala el mar. (p.10)

Ritornando ancora una volta al punto di vista; Chi racconta la storia lo fa come lui la vede; il lettore non può far altro che ascoltare. Se in un qualsiasi momento l'attenzione del lettore s'indebolisce, l'ascoltatore, è richiamato dalla scena all'autore che gli sta avanti. Per esempio questo passo

¿Qué es la verdad, padre? La verdad es la autoridad. El mundo es una pirámide, se mueve porque hay autoridad, porque unos mandan sobre otros, cadena de mandos. El ejército no es más que una representación del mundo. A su padre le hubiera gustado que se reenganchara en la mili. No fue así.

L'espedito di raccontare la storia in un'alternanza tra I e III persona singolare, tramite i personaggi, è il mezzo più immediato e concreto per intensificare la sensazione di un'espressione trascritta. Ciò nonostante, nella sua narrativa si ritrova frequentemente la I persona. L'io personificato si sostituisce all'io libero e indefinito dell'autore, la perdita di libertà è più che ripagata dall'effetto più rilevante del quadro. Questi occhi conosciuti e nominati attraverso i quali il lettore lo vede, gli danno precisione, individualità, consistenza.¹⁶⁵

Pero he querido que Mónica sepa que tiene ciertas obligaciones, que la vejez une a la familia, y que ella, si quiere ser parte de la familia, tiene que experimentar las asperezas de esa unión: La vida no es solo ir de compras, juntarse con los amigos, abrir una botellita de champán para los dos antes de meternos en la cama. (p.183)

Per un romanziere l'uso della I persona nell'ambito della composizione è una risorsa di rilievo. Essa compone secondo le proprie regole, o almeno così può sembrare al romanziere. La critica specializzata fa rientrare il romanzo in una sorta di autobiografia, la quale è sì una forma letteraria che rifiuta i principi riconosciuti della

¹⁶⁵ Percy Lubbock, *The craft of fiction*, cit., p. 91.

forma letteraria e ha il diritto naturale di sembrare capricciosa e non conseguente. Chirbes però continua a sottolineare che non lo è, in quanto lui definisce il suo romanzo come quello di un uomo testimone del suo tempo in questo caso, però, credo che più che di genere, si parli semplicemente di elementi biografici all'interno della storia. Il suo fascino è nella fedeltà con cui segue il corso tortuoso del pensiero dello scrittore mentre medita sul passato, e non ci si aspetta che egli lo guidi in un disegno ordinato, ma che lo lasci vagare libero.¹⁶⁶

Con la presentazione dei personaggi, il lettore osserva stupefatto come la costruzione dalla perfezione architettonica renda il romanzo brillante, costruita sopra diversi punti di vista, ma su solide basi che induce il lettore a concedersi una pausa riflessiva.

Riprendendo ancora l'analisi Chatman si possono distinguere le varie categorie con la consapevolezza che in un testo si possono trovare tutte e tre, ma quello che interessa noi è il punto di vista figurato che raffigura la visione del mondo di qualcuno.¹⁶⁷ Non vi è alcun riferimento alla sua reale situazione fisica, ma ci si riferisce ai suoi atteggiamenti, e al modo concettuale e alla maniera in cui i fatti vengono filtrati.

È grazie all'intreccio di monologhi interiori in stile indiretto e diretto libero che la storia giunge a termine, poiché è l'unico mezzo che può trasformare una sensazione non verbale per mezzo delle parole.

È il mezzo che tratta direttamente i pensieri dei personaggi e li considera come discorso non parlato, visto che, tra le altre cose, non comunicano informazioni alla storia, ma arricchiscono solo il discorso.¹⁶⁸ Il tempo della storia non è vasto ma i monologhi sobbalzano la staticità spazio-temporale rendendo il libro di non facile comprensione (proprio perché la sua struttura si presenta come un

¹⁶⁶ Percy Lubbock, *The craft of fiction*, cit. p. 94.

¹⁶⁷ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, p.159, cit.

¹⁶⁸ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 194.

grande flusso di coscienza in cui vi è un esistente che coordina il tutto).

Chirbes è un narratore onnisciente, parla attraverso i personaggi e a volte commenta con un pensiero inserendolo fra parentesi, come simbolo di non intromissione all'interno del pensiero del personaggio. Analizzando uno di una lunga serie di monologhi si potrà procedere nell'individuazione dei tratti distintivi proposti da Chatman:

Tengo esa suerte. Ese pacto de aprendiz de Mefistófeles que me ha permitido gozar de salud a los setenta y tres años (marcapasos, triglicéridos y colesterol incluidos: Me queda un solo día: lo vio), ¿debo pedir perdón por eso?, ¿a quién? Si fuera pobre y estuviera enfermo, ¿merecería otro respeto, otra admiración?, ¿eso es lo que quiere decirme?[...] Duermo como un niño, me levanto de buen humor, como casi de todo, aunque, desde que pusieron el marcapasos, con cierta prudencia; me fumo algún cigarro que otro, me bebo alguna copa.. (p. 404)

L'autoreferenza del personaggio in questione, Rubén, è alla prima persona e, il momento del discorso, coincide totalmente con il momento della storia. Rubén, fratello maggiore di Matías è incredulo della morte del fratello minore, di conseguenza attua una riflessione sul suo buon stato di salute nonostante l'età. Pensieri, parole, emozioni, i quali sono associati ad un linguaggio, uno stile, una scelta lessicale assolutamente collegabile al personaggio.

È la mente di Rubén che si esprime, anche se a volte subentra il narratore commentando un pensiero già riportato. La cosa più affascinante del monologo è che non si presume assolutamente la presenza di un pubblico al di fuori di egli.

Inoltre, la ricchezza di citazioni lo fa rientrare nella categoria del romanzo intertestuale.¹⁶⁹ Numerosi sono i riferimenti ad altri scrittori, in particolare quelli che l'hanno ispirato durante la stessa stesura del romanzo; connotazioni geografiche e storiche sia recenti che passate.

Sin dall'incipit del libro compaiono le citazioni, in particolare una di San Paolo, che racchiude in poche parole tutto il lavoro di Chirbes. “Nadie vive para sí mismo, nada muere para sí mismo”.

¹⁶⁹ Per i semiotici come Barthes, Genette, la Kristeva e Riffaterre, questo termine assume significati molto particolari, che variano dall'uno all'altro. Il principio comune è che, proprio come il segno, anziché rappresentare direttamente un oggetto, rimanda a un altro segno, i testi rimandano ad altri testi. Un intertesto è un testo nascosto all'interno di un'altro che informa sui significati di quest'ultimo con la consapevolezza o meno dell'autore. R. Scholes, *Semiotica e interpretazione*, cit. p. 188.

A proposito di ciò, in un'intervista con Aritz Galarraga, Rafael Chirbes, afferma:

Tal y como reza la cita de San Pablo que abre el libro, *nadie vive para sí mismo, nadie muere para sí mismo*. Sin proyectos colectivos, nadie puede tener como objetivo encontrar sentido a su vida. Y en esta carrera por salvar nuestros culos, no hay escenas grandiosas. En las guerras, las grandes fugas ante el enemigo son ejemplos de falta de dignidad, se pisa a cualquiera, se entrega a cualquiera para salvarse uno mismo.¹⁷⁰

Come cita lo stesso Chirbes, i suoi personaggi, non intendono salvare nessuno. Alcuni sono senz'altro più importanti di altri, ma questa forse è solo l'interpretazione che ciascun lettore gli affida.

Entriamo subito nel cuore del romanzo.

L'ambientazione è Benidorm, cittadina orientale della Spagna, nota per le bizzarrie dei costruttori nella realizzazione sfrenata e interminabile di edifici a ridosso del mare, favorendo la deturpazione del paesaggio. Questo esempio, rappresenta il caso più eclatante del governo democratico di Zapatero, che inizialmente portò a un aumento del tasso di occupazione e ad una apparente crescita della ricchezza, perché gli immobili venivano costruiti a ritmi incalzanti. La torre di cristallo di Benidorm è solo un esempio tra i più eclatanti. Quando il *pelotazo* speculativo immobiliare andò alla deriva, vi fu una vera e propria crisi in tutti i settori dell'economia. Tutta la costa diventò in breve tempo una zona speculativa tra le più redditizie del pianeta e fu trasformata profondamente: i terreni che prima erano dedicati a produzioni agricole si trasformarono in terreni edificabili. Dopo dieci anni di attività frenetica del settore dell'edilizia favorita dalla politica di bassi tassi d'interesse intrapresa intorno alla metà degli anni Novanta, che aveva attirato dall'estero, ingenti capitali restarono invendute circa un milione e mezzo di unità residenziali. Il

¹⁷⁰ Intervista di Aritz Galarraga a Rafael Chirbes <http://www.javierortiz.net/voz/iturri/aritz-galarraga-entrevista-a-rafael-chirbes>

caso della torre di Benidorm non è un caso isolato. Alcune banche locali e casse di risparmio si esposero al settore immobiliare. E quando queste hanno cominciato a traballare, la crisi finanziaria del settore bancario si propagò come un contagio virale. Le banche locali, quelle popolari e quelle di credito cooperativo italiano, furono di gran lunga più lungimiranti di quelle spagnole.¹⁷¹

Questa importante constatazione, sarà utile al lettore per aver chiaro il luogo in cui è narrata la storia.

Di seguito elencherò tutte le citazioni intertestuali di maggiore importanza, che intraprendono un legame coeso con almeno un esistente del romanzo.

Hemingway, compare nelle prime pagine del libro. Importante figura nella letteratura inglese per i suoi racconti a focalizzazione esterna ossia fatti e parole di personaggi senza che il lettore possa capire i sentimenti. Collegato con il defunto Matías, rappresenta quella classe di scrittori, facente parte di una comunità di espatriati a Parigi, quelli della Generazione Perduta.

In contrapposizione appaiono, per parte di Rubén, due architetti: Frank Lloyd Wreihnt e Oscar Niemeyer. Il primo è il pioniere dell'*Art Nouveau* in cui fonde e approfondisce il rapporto tra l'individuo e lo spazio architettonico e tra questo e la natura, ossia della cosiddetta produzione funzionalista, tuttora in atto; il secondo, invece, è un architetto brasiliano, È stato tra i pionieri nell'esplorazione delle possibilità costruttive del cemento armato. Anche se è considerato un difensore dell'utilitarismo, le sue costruzioni non hanno la *blocky coldness*. I suoi edifici riflettono l'uso di forme dinamiche. Chirbes ci tiene a porre l'altro punto di vista, quello di Blasco Ibañez e della città sorta nel 1909 di *Nueva Valencia* in Argentina.¹⁷²

¿Qué fue, más que un hormigón, lo que plantó Le Corbusier en los bucólicos parajes provenzal y en las afueras de Marsella? Esas *ville radieuse* que se inventó. ¿No ha sido el hormigón una bandera del

¹⁷¹ Emanuela Melchiorre, "Bolla immobiliare: la lezione della Spagna", 22/09/2011 <http://www.rischiocalcolato.it/2011/09/bolla-immobiliare-la-lezione-della-spagna.html>

¹⁷² Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari, 2007, pp.289-292.

progresismo arquitectónico de último siglo? ¿Qué hizo Niemeyer en Brasilia? Frank Lloyd Wright decía que después del invento del hormigón armado, uno podía construir un edificio como si fuera una bandeja que se lleva sobre los dedos de la mano, con el brazo extendido. (p. 26)

Chiara critica nei confronti del cemento armato, anche perché qui si ha l'esempio di Parigi, città per dell'architettura per eccellenza insieme all'Italia.

Probabilmente però vi è la presenza di una citazione che si rifà all'autore, la citazione riferita a Edmundo Dantés, tratto dal libro *Il conte di Montecristo* e in particolare di una frase, *Quiero ser la Providencia* che la ritroviamo sia nel monologo iniziale, sia in quello finale, sempre collegate a Rubén. Apre e chiude il romanzo come un cerchio, quella del Conte di Montecristo. In un'intervista rilasciata per il quotidiano *El Cultural* infatti Chirbes afferma:

No hay ajuste de cuentas, sino un intento de inmersión en lo que me rodea y en mí mismo. Un ejercicio de realismo. Salir de esa maraña engañosa que permite creerse a mucha gente que todo es culpa de otros -la terrible derecha-, esa corrupción, la subnormalización o infantilización (con perdón para los niños) de un país en el que si pones la radio el domingo por la tarde sólo puedes oír fútbol. Como si los predicadores buenistas no tuvieran el poder cultural, político y un buen pellizco del económico.¹⁷³

Per molti, *Crematorio* è definito una autobiografia nonostante Chirbes smentisca continuamente. Ci sono alcuni personaggi dai tratti simili allo stesso autore, come anche numerosi riferimenti alla sua vita. Forse si potrebbe rivedere la figura dello scrittore nel personaggio di Federico Brouard scrittore alla deriva, o forse in Juan Mullor, docente universitario, entrambi caratterizzati dall'enorme conoscenza e cultura.

Lo stesso Chirbes, nell'intervista afferma di sentirsi in parte come lo scrittore alla deriva e afferma:

-Brouard comparte conmigo unas tormentosas relaciones con la literatura -porque contigo me matas y porque sin ti me muero-, y la

¹⁷³ Intervista a Rafael Chirbes, Edición empresa, El Cultural. Es, cit.

misma sensación de que resulta imposible librarse del pecado original que a todos nos consume. Se cansa Brouard del esfuerzo que hay que hacer para encontrarle sentido a todo esto que no lo tiene y va a la deriva. Comparte también conmigo ese confuso sentimiento de saber que nunca habíamos tenido tanto de todo y que, sin embargo, nunca habíamos pensado que la muerte iba a pillarnos tan solos.¹⁷⁴

Le citazioni sono talmente numerose che sarebbe ridicolo citarle tutte, ma ritengo importante, citare parte dell'intervista fatta dal quotidiano spagnolo in quanto, tocca un argomento importante.

-¿Recuerda cuándo decidió darle una patada en el culo a Peter Pan?

-No sé si he dado esa patada. Aún me sorprende boquiabierto mirando las figuritas del retablo. No acabo de enterarme de lo que los personajes más cínicos de mi novela hace ya meses que saben. Claro que, luego, por la noche, me veo poniéndome el pijama, me quito los calcetines, y me digo: Esto es lo que hay. Entonces me levanto, me pongo música, cojo el libro que tengo empezado, y que tanto me está gustando, y, en ese silencio, no hay Peter Pan que valga.

Sicuramente nel citare informazioni già esistenti lo fa a suo modo, utilizzando per lo più l'enumerazione, o la cosiddetta «enumerazione caotica».

...la cara del Che, o a Lenin subido en un estrado con el puño en alto agitando una bandera roja, Los álbumes de sellos soviéticos, chinos, albaneses, Mao-Tse Tung, Ho Chi Minh, Enver Hoxha, Kim il Sun...(p.189)

Come afferma sempre nell'intervista

-Una generación que luchó contra el franquismo y que luego alcanzó el poder asume hoy sus componendas con la realidad, pero ¿cómo se acepta que esto no admite cambios, que “no pintamos nada”?

Chirbes: -Yo veo muy satisfecha a la gente con poder. Se homenajean unos a otros: cómo conseguimos parar el golpe de estado, cómo implantamos la democracia, cómo hemos modernizado este país. Han hecho dócilmente lo que la máquina les exigía, y son los héroes de nuestra historia reciente. Nadie habla de las decenas de miles de trabajadores -los mejor preparados- que no aceptaron las componendas, y cuya intervención social contemporánea se limita a dar gritos en la barra del bar el domingo por la

¹⁷⁴ Ibidem.

tarde si marca su equipo. Pero, siempre es así. La revolución -en este caso, la transición- devora a sus mejores hijos. Lo cuentan las novelas.¹⁷⁵

Rubén, infatti, a proposito del denaro e del potere afferma:

El dinero siempre vale más que las ideas, porque puede ponerla a su servicio. “Como constructor soy el dueño de mí mismo, propietario de mi otro yo, del arquitecto. De hecho, el arquitecto es un empleado del constructor. (p.201)

Infine vorrei concludere con due importanti immagini; le due donne più importati dell’universo di Rubén: Silvia e Monica, rispettivamente figlia e compagna, probabilmente la chiave del libro. Le due donne non si sono prese particolarmente, dovuto senz’altro alla tenera età di Monica, rispetto al padre di Silvia. Chirbes sottolinea questa contrapposizione, paragonandole a due grandi donne del cinema hollywoodiano, Greta Garbo e Marlene Dietrich.

A quién le gusta tumbarse sobre un saco de piedras, encima de un saco de huesos, decía sua madre. Las nórdicas, las arias, no sólo han tenido siempre una mayor estatura, también cuerpos más angulosos, mas armazón. Se acuerda de las palabras de su madre y piensa en esos hombros altos y anchos de Greta Garbo, de Marlene Dietrich, las artistas de las películas antiguas que se pone Rubén por las noches en el DVD, las que ve en Canal Plus.¹⁷⁶

Rimane da chiedersi quale sia il legame tra l’autore e Federico Brouard e perchè la figura del narratore è così collegata a quella sia di Juan che di Federico. Se l’intento dell’autore è di confondere le idee del lettore, è riuscito bene nel suo intento, poichè, il rapporto, non appare chiaramente.

Concludendo, qui di seguito riporterò una delle immagini più desolanti del libro.

Al ver los huertos abandonados, los naranjos con las ramas secas y retorcidas como las cabelleras de esos cadáveras desenterrados que aparecen en los libros de historia contemporáneas, momias de monja que los arquitectas exhumaron en los asaltos a los conventos durante

¹⁷⁵ Entrevista a Rafael Chirbes, El cultural.es.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 36.

la revolución española, sólo algunas hojas amarillentas pegadas a las ramas; los huertos de baldíos, los troncos de los frutales cortados y amontonados para quemar, las acequias secas, en las que en vez de correr el agua corren plásticos y papales llevados de acá para allá por el viento de poniente, escombreras, sacos de cemento seco, somieres agujerados, colchones sucios, taza de retrete rotas, lavabos hendidos; se definen como incontrolados en los alrededores de una ciudad que crece como una constelación de tumores, metástasis que se multiplican, que engordan hasta juntarse unas con otras y formar ramificaciones que ocupan decenas de kilómetros; mitomas, arborescencias nerviosas, espesándose, compactándose cada vez más. (p.94)

2. Jorge Sánchez Cabezudo

Nel capitolo precedente la ricerca sulle informazioni riferite alla carriera di Rafael Chirbes fu difficile tanto quanto le informazioni riferite al regista, poiché i suoi lavori sono estremamente contemporanei. Il metodo di lavoro sarà lo stesso del capitolo precedente. Tutte le notizie e le informazioni trovate attraverso la ricerca *online* sono state di grande aiuto, in particolare (proprio come per Chirbes) le interviste. Alcune di esse saranno elencate mentre altre trascritte completamente e altre ancora entreranno a far parte del corpo del testo sotto il processo di traduzione da me effettuata vista l'originalità dei testi in lingua spagnola.

Jorge Sánchez Cabezudo Blasco (Madrid, 1 marzo 1972) è un regista spagnolo contemporaneo. Studia a Madrid nei centri TAI e nella Escuela de Artes Visuales.

I suoi lavori in Spagna sono per lo più televisivi con cortometraggi e tanti altri prodotti per la televisione. *La gotera* e *Mustek* danno il via a una serie di cortometraggi nel 1996, ma il suo successo è, senza ombra di dubbio, *La noche de los giraloses*, il suo primo lungometraggio.

Iniziando con il primo *La gotera* è un cortometraggio di 35 minuti in cui il protagonista è Dominique de Pinon.

Dominique de Pinon descansa en su casa tras un duro día de trabajo. De repente su descanso se ve alterado. El motivo no es otro que una pequeña gotera de su salón por la que caerá una particular “sorpresa”.¹

Diretto e scritto in collaborazione con Grojo fu presentato al “Festival de Sitges” e nominato al Premio Goya nel 1997 come “Mejor cortometraje de ficción”. Non vi è la presenza di dialoghi ma ciò nonostante, si presenta con una struttura narrativa molto originale in cui la musica completa perfettamente la già tanto riuscita bellezza del cortometraggio, tanto da lasciare senza fiato chi lo guarda.

¹Blog di wordpress.com, “La gotera” in Puerta de Babel. com, <http://babel36.wordpress.com/2008/03/08/la-gotera-grojo-y-jorge-sanchez-cabezudo/>

Mustek presentato come cortometraggio in sperimentazione fu mandato in onda nel corso dello stesso anno creato dalla collaborazione con Grojo. La partecipazione di Cabezudo è riconosciuta anche nell'interpretazione di un personaggio, Leo K. Con una fotografia molto cupa e la pressione che può trasmettere la musica degli *Ancient Tales* e il silenzio dei personaggi rendono il corto un vero e proprio prodotto di "genere".²

Sia *Mustek* che *La gotera* sono girate in 35mm la quale è una tipologia di pellicola identica a quella dei film cinematografici.

Questi due cortometraggi hanno fatto sì che la professionalità di Cabezudo crescesse in maniera smisurata tanto da portarlo alla sceneggiatura e alla direzione del suo primo film: *La noche de los girasole*. Ha gestito in maniera professionale il cambiamento narrativo includendo all'interno della storia sei racconti che vertono su un principio di continuità.

La trama potrebbe rientrare nel filone afro-americano, prendendo spunto da Spike Lee. Ogni sua nuova storia parte da un punto di vista differente per poi sommarsi alla narrazione. Così i protagonisti di una storia diventano secondari in quella seguente senza perdere però l'intensità della trama. Ognuna di esse completa quella anteriore fino ad arrivare alla conclusione che termina ogni parte. Lo stesso film è considerato da Cabezudo come un film: «mitad thriller, mitad intrigo, cuenta la peripecia de ocho personajes principales en torno a un hecho dramático que se irá complicando a lo largo de la historia y que irá implicandoles sucesivamente a cada uno de ellos».³

Tutti i personaggi sono disposti di fronte a situazioni inverosimili e drammatiche. Il film tratta temi molto diversi fra loro, sfociando dalla violenza sessuale, quella che sorge dall'istinto primordiale o causato dall'incomprensione senza tralasciare quella scaturita dai comportamenti più banali, come l'amicizia, la fiducia e la non

² <http://www.imdb.com/name/nm0845207/>

³ Intervista a Jorge Sánchez Cabezudo in "La noche de los girasoles". Blog di cinema spagnolo, ¡Vaya Tele!

comunicazione, conseguente all'abbandono. Il film sopra citato è l'unico lungometraggio del regista spagnolo.

In seguito il suo lavoro professionale si è spostato verso lo specifico linguaggio televisivo, lavorando come regista, e collaboratore di scrittura per serie televisive.

Desaparecida, serie televisiva del 2007.

Jorge Sánchez Cabezudo è direttore con Manuel Palacios, Carlos Sedes e José Maria Caro. Ognuno di questi registi ha messo qualcosa del proprio stile e Cabezudo si noterà solo in qualche episodio: *día 4* (10/10/2007), stagione 1 episodio 2; *día 16* (7/11/2007), stagione 1 episodio 6; *día 23* (12/12/2007), stagione 1 episodio 10; *día 24* (23/01/2008), stagione 1 episodio 12 e *el último día* (30/01/2008), stagione 1 episodio 13.

Come già il titolo lascia intendere, narra la storia di una giovane ragazza, Patricia Marcos, che non rientra a casa in seguito a una festa organizzata durante il fine settimana. I giorni passano, il tempo fa il suo corso senza portare alcuna notizia. Del resto, è un dramma che si ripete quotidianamente. La serie dunque oltre a trattare un tema di cronaca che da sempre attira molti spettatori, compie una funzione di servizio pubblico facendo riflettere lo spettatore sulle relazioni familiari. È prodotta dal gruppo Ganga, lo stesso che pubblicò *Cuéntame cómo pasó* una serie incentrata sulla quotidianità spagnola durante il franchismo.⁴

⁴ *Cuéntame cómo pasó*, è una serie televisiva pubblica spagnola che fu mandata in onda a partire dal settembre del 2001. Con l'idea originale di Miguel Angel Bernardeau e prodotta dal gruppo Ganga, la serie viene trasmessa in tutto il mondo tramite il canale internazionale TVE. A distanza di 10 anni dalla prima stagione ha collezionato numerosi premi dentro e fuori dalla penisola Iberica, convertendosi in un referente di qualità della televisione indipendente. Il tempo narrativo inizia nel 1968, quando la Spagna era nel pieno della dittatura franchista. Composto di ben 215 episodi racconta la storia della Spagna della dittatura facendo un ritratto ben composto e definito attraverso le peripezie di una famiglia di classe media, los Alcántara, che vive giorno per giorno la trasformazione della Spagna franchista in una democrazia moderna. Rtve.es, "Cuéntame: la saga de los Alcántaras", in *Cuéntame cómo pasó*, serie. N.d.T. <http://www.rtve.es/television/cuentame/la-serie/>

Guante Blanco, 2008.

Carlos Sedes, Jorge Sánchez Cabezudo, Eduardo Armiñan.

Sono gli stessi creatori di *Desaparecidas*. Si racconta la storia di due uomini molto simili ma allo stesso tempo opposti: uno, un meticoloso poliziotto, Bernardo Valle, ispettore di polizia, e l'altro Mario Pastor, capo della banda di delinquenti. Entrambi sono padri di famiglia con un'ammirazione particolare per il lavoro che svolgono. Visto il suo ruolo di co-regista, Cabezudo si occupa di un solo episodio, *La reliquia*, stagione 1 episodio 3.⁵

Hispania, la leyenda, 2010.

Carlos Sedes, Alberto Rodríguez Librero, Santiago Amodeo, Jorge Sánchez Cabezudo. Il lavoro di Cabezudo in questo progetto è aumentato. Si occupa di *La traición*, (8/12/2008) stagione 1 episodio 3; *La batalla final*, (11/01/2011) stagione 1 episodio 7; *Infectados*, (7/06/2011) stagione 2 episodio 5; *Secretos*, (14/06/2011) stagione 2 episodio 6.

Qui gli autori vanno indietro nel tempo. Spagna, II secolo a. C.

In un mondo nel quale il potere di pochi regge la vita di molti, un gruppo di rivoluzionari spagnoli, liberati da Viriato lottano contro Roma per difendere il proprio territorio. La storia del gruppo di giovani combattenti viene raccontata con determinatezza. Sandro, Darío, Paul, Héctor insieme formano un resistente se pur piccolo gruppo di rivoluzionari disposti a sacrificare la propria vita per compiere il loro obiettivo: liberare la Spagna dall'assedio romano.⁶

Gran Hotel, 2011.

Carlos Sedes, Silvia Quer, Jorge Sánchez Cabezudo.

Siamo agli inizi del XX secolo. 1905. La storia si svolge in un hotel in aperta campagna, dove arriva un ragazzo che ha il compito di investigare sulla misteriosa sparizione della sorella. Le ricerche

⁵ *Guante Blanco*, serie Tv, in <http://www.filmaffinity.com/es/film792678.html> trad. mia.

⁶ *Hispania, la leyenda*, in <http://www.filmaffinity.com/es/film792678.html> trad. mia.

rallentano quando il giovan uomo si innamora della figlia della proprietaria promessa già in sposa al direttore dello stesso stabile. Un amore impossibile tanto da diventare pericoloso. Si occupa della *La sangre de la doncella*, (8/11/2011) stagione 1 episodio 6 e *La joya desaparecida*, (29/11/2011) stagione 1 episodio 6.⁷

Tralasciando per un istante *Crematorio*, accenniamo anche alla sua ultima collaborazione in campo televisivo con *Hospital Center*, nel 2008 e precisamente nell'episodio 13 della medesima stagione, *Despídete per mí*, mandata in onda il 4 luglio del 2007.

Ed eccoci qui a *Crematorio*, la sua prima serie, scritta e diretta interamente da lui, e inoltre è la prima serie prodotta da Canal+ basata sul romanzo omonimo di Rafael Chirbes.

Money can't buy life

Bob Marley

2.1 *Crematorio*: la serie televisiva



⁷ Gran F

Figura 2

L'immagine è la rappresentazione pubblicitaria della serie nel suo formato originale del dvd. Da sinistra verso destra: *Sarcós* (Vicente Romero), *Ramón Collado* (Pep Tosar), *Traian* (Vlad Ivanov), *Rubén Bertomeu* (José Sancho), *Silvia Bertomeu* (Alicia Borrachero), *Monica* (Juana Acosta), *Miriam* (Aura Garrido).

Direzione tecnica

Direttore: Jorge Sánchez - Cabezudo

Produttore esecutivo: Fernando Bovaira, Juan Moreno

Regia: Jorge Sánchez-Cabezudo, Alberto Sánchez-Cabezudo

Laura Sarmiento Pallarés

Co-Produzione: Simón de Santiago, Alberto Sánchez-Cabezudo

Produzione delegata: Susana Herreras (Canal+)

Eva Muslera (Plural Entertainment)

Vice-direttore: Oskar Santos

Direttore di Produzione: Koldo Zuazua

Direttore della fotografia: Daniel Sosa, Alfonso Postigo

Direttore artistico: Isabel Viñuales

Casting: Rosa Morales

Musica: Lucio Godoy

Colonna sonora di ogni episodio: Cruzando el Paraíso di Loquillo

Montaggio: Carlos Agulló, Carolina Martinez

Costumi: Lena Mossum

Trucco: Lola López

Acconciature: Itziar Arrieta

Suono: Sergio Burmann

Una Produzione di: Mod Produzione Per CANAL+

Formato: 8 capitoli di 52'

Capitolo 1: Toda la paz del Mediterraneo

Capitolo 2: El Barranco

Capitolo 3: Cambio de pareja

Capitolo 4: La oveja negra
Capitolo 5: Día de pesca
Capitolo 6: Manhattan
Capitolo 7: El general
Capitolo 8: No dejamos nada

Emissione a partire dal: 7 de Marzo, 22:00 h su Canal+. ⁸

Direzione artistica

Rubén Bertomeu: José Sancho
Silvia Bertomeu: Alicia Borrachero
Mónica: Juana Acosta
Zarrategui: Pau Durá
Llorens: Manuel Morón
Sarcós: Vicente Romero
Collado: Pep Tosar
Miriam: Aura Garrido
Traian: Vlad Ivanov
Juan Mullor: Chisco Amado
Dona Teresa: Montserrat Carulla
Gloria: Pepa López
Sergio Martí: Alfonso Bassave
Lola: Sonia Almarcha

L'editore Robert J. del blog cinematografico ¡Vaya Tele! durante un'intervista, pubblicata nello stesso, gli ha posto una domanda ben precisa sul perchè della scelta della colonna sonora di Loquillo.

⁸ Jorge Sánchez Cabezudo, *Crematorio*, in Canal Plus: documenti. p. 28-31.

¿Por qué la elección de Loquillo para la banda sonora de la cabecera? ¿Se barajaron más opciones?

Sí claro se plantearon varias opciones, teníamos claro que debía ser un tema en español, incluso se barajaron temas de los 60, finalmente *Irremediablemente cotidiano* de Bunbury y *Cruzando el paraíso* de Loquillo fueron las finalistas, y se optó por la de Loquillo.⁹

Cruzando el paraíso

Es tan fácil dar sin pensar en uno mismo
Vayas a donde vayas encontraras espejismos
somos tan iguales y a la vista tan distintos
yo bajando a los infiernos y tu cruzando el paraíso.

Para ti la vida que te lleva
para mi la vida que me quema
tenías tanto que aprender y yo tanto por demostrar
por un instante la eternidad

Nada permanece todo se desvanece
se que no puedo quejarme tratare de no engañarme
siempre es cuestion de tiempo llegar al precipicio
yo bajando a los infiernos y tu cruzando el paraíso

Para ti la vida que te lleva
para mi la vida que me quema
tenías tanto que aprender y yo tanto por demostrar
por un instante la eternidad

Me sobraba vida para amarte
fotogramas que olvide al revelarte
ahora ya es demasiado tarde
que difícil es que difícil es

Para ti la vida que te lleva
para mi la vida que me quema
tenías tanto que aprender y yo tanto por demostrar
por un instante la eternidad.¹⁰

⁹ Jorge Sánchez Cabezudo, entrevista di P. Roberto J. Editor de ¡Vaya Tele!, 7/06/2011
<http://www.vayatele.com/digital/entrevista-a-jorge-sanchez-cabezudo-director-de-crematorio-no-me-imagino-crematorio-como-pelicula>

¹⁰ Canzone di Loquillo, è utilizzata come sigla che accompagna tutti gli episodi. Anteriormente fu cantanta insieme a Johnny Halliday, poi da solo. Cura e completa alla perfezione il messaggio architettonico della serie. “Cultura en cadena.es”

(Palazzi in costruzione, in contrapposizione al paesaggio selvaggio delle coste spagnole. Cavalli, puttane, alcol, cocaina, fuoco. Vermi, numerosi, in contrasto con la paella, simbolo unico della Spagna. Sono queste le immagini che accompagnano la sigla ad ogni episodio. Tutte molto forti. Le immagini terminano con la distruzione di un grattacielo, ma subito dopo subentra l'immagine spietata della spiaggia di Benidorm).

Crematorio è una serie televisiva trasmessa solo nel 2010.

Nello stesso anno vince il *Premio Ondas* come *Mejor serie española* oltre al *Premio de la Crítica* come migliore dell'anno nel Festival di Victoria.

La nuova serie di Canal Plus fu presentata nell'Accademia del cinema di Madrid alla quale parteciparono alcuni dei personaggi principali: José Sancho, Alicia Borrachero y Juana Acosta oltre alla presenza di Miguel Salvat (direttore di *Canal Plus*), Fernando Bovaira (*Mod producciones*) e Jorge Sánchez Cabezudo, regista della serie.¹¹

Crematorio cuenta con ocho capítulos que se emitirán a partir del 7 de marzo todos los lunes a las 22:00 horas en horario de *prime time*. Como bien ha dicho, se trata de una serie arriesgada, valiente, moderna y de enorme calidad, que pretende ser la seña de identidad de la cadena en un futuro. Además, como dato importante, ha querido recalcar que la ficción será emitida en alta definición. Respecto a la trama, basada en la novela de Rafael Chirbes, ha dicho que *Crematorio* refleja el estado de ánimo del país y toca un tema que hasta ahora no se había tocado en nuestra ficción, como es la corrupción urbanística. Además, cuenta con tramas de cine negro y está rodada como si fuera una película de ocho horas, una hora por cada capítulo que compone la ficción.¹²

Come già afferma Miguel Salvat nella citazione sopra riportata è basata sul romanzo di Rafael Chirbes. *Crematorio* è ricco di

¹¹ Vanessa Sares, "Crematorio: presentación en Madrid de la nueva serie de canal Plus con José Sancho" 2/03/2011 in Noticias, serie tv. Blog.es <http://www.seriestvblog.com/post/8882/crematorio-presentacion-en-madrid-de-la-nueva-serie-de-canal-con-jose-sancho>

¹² Cit. In Miguel Salvat, "Crematorio", in serie tv. Blog.

personaggi sia principali sia secondari i quali contemplan insieme un'opera di genere *noir*¹³ che cattura l'attenzione degli spettatori in un'unica stagione formata da 8 capitoli di 50 minuti cadauno in cui il tempo narrativo non concede alcun minuto di respiro, né tanto meno alla galleria fotografica.¹⁴ Inoltre lo stesso Salvat afferma:

Ha sido muy complejo adaptar la novela porque tiene un elemento de saga familiar “también un componente de *thriller* casi negro, de corrupción. Además hay un entremado de mafia rusa en conexión con los intereses empresariales de un área determinada. Y luego hay tragedia. Era realmente difícil situar todo eso en una caja, en un género determinado”. “Durante el desarrollo hay un proceso en el que intentas desligarte claramente de la novela”, añade el productor, “pero luego hay que volver a ella, porque la novela es muy brillante en frases, en diálogos, en reflexiones y eso hay que trasladarlo a un lenguaje cinematográfico.

Sempre Miguel Salvat dichiara un'incipit dell'intera serie.

Misent. Año 2008, Rubén Bertomeu (José Sancho) ha creado un complejo entramado de intereses económicos en el que están involucrados todos los poderes fácticos de la comarca. Arquitecto, promotor y constructor, su poder para modelar el paisaje y hacerse inmensamente rico parece no tener límites.

Protagonizada por José Sancho (*Tarancón, Carne Trémula*) junto a Alicia Borrachero (*Periodistas, Las crónicas de Narnia*) y Juana Acosta (*Hospital Central, Una hora más en Canarias*), la serie está dirigida por Jorge Sánchez-Cabezudo (*La noche de los girasoles*). A diferencia de otras producciones televisivas nacionales, prácticamente no se ha rodado en estudio. Para captar toda la luz del Mediterráneo se han utilizado cámaras digitales Red One con óptica Masterprime. El resultado es muy cinematográfico. *Crematorio* un tema de actualidad inédito en las series españolas: la trastienda de la corrupción urbanística en nuestro país.¹⁵

Misent, la cittadina a est della Spagna è una cittadina immaginaria identificabile però con Benidorm o con qualsiasi altro posto

¹³ Il genere *noir* è un sottogenere di film giallo che ebbe il massimo splendore negli Stati Uniti tra gli anni 40 e gli anni 50. L'espressione fu coniata dalla critica cinematografica francese alla fine della seconda guerra mondiale. I personaggi di questo genere spesso sono raffigurati come persone malsane, figure inquietanti. A differenza del giallo, il noir si lavora per far trionfare il male che ogni personaggio porta dentro di sé. Andrea Lolli, *Forme dell'espressionismo nel cinema*, Aracne editrice, Roma, 2009, pp. 49-61.

¹⁴ Alejandro Serrano, “Crematorio de Jorge Sánchez Cabezudo: la sorprendente excelencia en una serie española”. 20/12/2011 in Cine y Televisión: Crítica. http://www.fantasymundo.com/articulos/4123/crematorio_jorge_sanchezcabezudo_sorprendente_excelencia_serie_espanola

¹⁵ Miguel Salvat, “Una serie sobre la corrupción inmobiliar en Espana”. Canal plus.

conosciuto durante gli anni del turismo trasbordante prima di passare al deterioramento completo.¹⁶ Tutti i personaggi sono legati in modo ossessivo al costruttore. Ognuno di essi ha un legame con lui.

La critica considera *Crematorio* come una tipologia di prodotto televisivo raro per le sue caratteristiche tecniche.

Crematorio es una rara avis en nuestro mundo televisivo, una apuesta por la calidad heredada de series de renombre de cadenas comprometidas con un estándar que transmite al espectador algo más que minucias narrativas de guionistas amordazados por el productor de turno, o actores con enchufe y cuerpos esculturales rematados por nulo talento interpretativo.¹⁷

Ancora una volta un'intervista effettuata dal blog di cinema ¡Vaya Tele! è importante per capire molte cose e qui sarà riportata integralmente.

¿Como llegó a tus manos la proposición para ponerla en televisión y por qué te dejaste seducir?

- Fernando Bovaira había comprado los derechos de la novela, y me la dio a leer. Me dijo que quería hacer una serie. De la novela me enganchó el valor crítico, sincero, violento y seco, los personajes y

¹⁶ In Italia, le località marine che hanno lo stesso problema sono numerose. Basti pensare alla Sardegna del nord, che rappresenta il caso più eclatante. Legambiente nazionale con il coordinamento dell'Ufficio ambiente e legalità e dell'Ufficio scientifico, realizzato in collaborazione con i comitati regionali e i circoli locali di Legambiente ha aderito alla campagna "Mare Nostrum 2012" per indagare e rendere noto tutto l'abusivismo che ogni anno aumenta a discapito della natura. Campania, Sicilia, Puglia e Calabria. Il vertice della classifica dell'illegalità, ai danni del mare nel nostro paese è sempre saldamente occupato dalle stesse quattro regioni, in cui si consuma il 57,3% dei reati. Un magnifico mare di...illegalità. Potrebbe essere questa la sintesi paradossale per racchiudere in uno slogan lo stato del mare italiano che ogni anno raccontiamo in questo dossier. Abbiamo spiagge e panorami mozzafiato che fanno invidia al mondo, borghi costieri meravigliosi fatti di storia, cultura e bellezza, una varietà di isole minori che puntellano le nostre acque, un mare ricco e prezioso. Siamo quelli che hanno riempito le coste di cemento, che scaricano in mare acque non depurate e veleni, che rapinano il patrimonio ittico, che sfruttano in ogni modo a fini privati un bene pubblico insostituibile. Dopo decenni di denunce, di battaglie legali, di campagne di sensibilizzazione, ben poco, purtroppo, è cambiato nella lotta al mattone illegale. Legambiente, "Mare Nostrum 2012", Roma 21/06/2012. http://www.legambiente.it/sites/default/files/docs/maremonstrum_2012.

¹⁷ Alejandro Serrano, "Crematorio de Jorge Sánchez Cabezudo: la sorprendente excelencia en una serie española", cit.

sobre todo Bertomeu. En un principio no vi muy bien por donde meterle manos, pero pensé en la posibilidad de desarrollar una trama de género negro tomando el esquema de la novela de un personajes por capítulo. Enseguida pensé en mi hermano Alberto para desarrollar la adaptación. Además de haber colaborado conmigo en todos mis proyectos, Alberto es arquitecto en ejercicio, somos hijos de arquitectos y el mundo del ladrillo nos tocaba muy de cerca y la verdad, me apetecía mucho escribir con él sobre esto. De repente un proyecto de cargo se convertía en algo muy personal, al final siempre los son pero en este caso más. A Fernando Bovaira le gustó el planteamiento y coincidíamos plenamente en el enfoque y el tipo de serie que se quería hacer. ¿Qué más se puede pedir? «Intentamos mirar a nuestros referentes con tanta devoción como distancia». *Crematorio* es una producción que desde el principio tiene claro como quiere narrar y con que elementos va a jugar con cara al espectador.

¿Tenías desde el principio la idea de tratar la serie como una historia noir?

-La novela de Rafael Chirbes me pareció fascinante pero no estaba planteada en esos términos. De hecho Chirbes buscaba precisamente evitar el género negro. Quería que su novela fuera otra cosa, un testamento como el la llama. Cuando Fernando Bovaira me propuso la adaptación, enseguida se me fue la cabeza al noir. El magnífico retrato de personajes de Chirbes nos daba la oportunidad de adentrarnos en la crónica negra más reciente de nuestro país y de la plena actualidad. Así que, precisamente para respetar la esencia de la novela tuvimos que apoyar en un retrato de personajes sobre tramas de género inexistentes en la novela o apenas esbozadas.

¿Y había alguna referencia, tanto audiovisual como de otro tipo, que apareciese, de manera consciente o no, a la hora de preparar la producción de la serie?

-Claro, siempre las hay. Pienso que todo el mundo que crea algo lo hace sobre modelos de los que ha aprendido o le han inspirado y luego hay que hacer algo personal, claro. Aquí además de los evidentes que todos teníamos en la cabeza, *los Sopranos*, *The wire*, *El padrino*, a los que intentamos mirar con tanta devoción como distancia, precisamente por ser muy fans, tuvimos muy presente “las manos

sobre la ciudad”¹⁸ una película de Francesco Rosi del año 63, que ya planteaba el tema de la corrupción inmobiliaria en Nápoles, con un concejal, Edoardo Nettola interpretado por Rod Steiger, que pensamos que tenía mucho que ver con el Bertomeu de Chirbes. Parece claro que vivimos una época en la que la corrupción política ha podrido nuestro sistema.

¿Temisteis algún tipo de interferencia o que, alguien pudiera ver demasiado reflejado?

-No pensamos en ello, y no me consta que sucediera, las interferencias, pero si espero que más de uno se haya sentido reflejado, ya que de eso se trataba, de hacer un retrato realista. A veces la gente no es consciente de lo mucho que se ha mejorado la televisión en España y en el espacio de tiempo tan corto en el que se ha producido. Se habla mucho de que *Crematorio* es una serie hecha al estilo de HBO.

¿Hasta qué punto os creéis que tienen razón quienes así comentan?

-Ojalá, estamos hablando de la mejor televisión del mundo, HBO¹⁹ es otro planeta, ya nos gustaría parecernos aunque fuera el palito del “H”, no podemos compararnos porque es imposible salir bien parado. Ahora bien, es cierto que por tratarse de una cadena de pago hemos podido aplicar otro formato y un enfoque diferentes al que estaba acostumbrado al trabajar en cadenas generalistas. Es cierto que el formato es más el americano 50 minutos por capítulo en vez de los 70 de las series españolas, y el enfoque de tramas y personajes más

¹⁸ Francesco Rosi (Napoli, 1922) è un regista italiano appartenente alla corrente del neorealismo. Abbandonati gli studi, si dedicò dapprima alla collaborazione con Radio Napoli e in seguito concentrò la sua attenzione a teatro con Gian Carlo Giannini per *Il Voto* (1946). In seguito si dedicò esclusivamente al cinema e il suo primo film fu *Camice rosse* del 1952 in cui collaborò alla regia. Nel 1963 girò *Le mani sulla città*. R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano: i registi dal 1930 ai giorni nostri*. Gremese Editore, Roma, 1993, p. 223. Per il cinema neorealista italiano si veda *Brutti, sporchi e cattivi* del 1976 diretto da Ettore Scola con la partecipazione di Nino Manfredi come protagonista.

¹⁹ *Hbo* è una delle emittenti televisive più popolari negli Stati Uniti d’America. Di proprietà della Time Warner è basata sul cinema e sulle serie televisive. Le serie televisive più popolari sono *Oz* (1997-2003) di Tom Fontana, *Sex and the city* (1998-2004) creato da Darren Star tratto dall’omonimo romanzo di Candace Bushnell, *The Sopranos* (1999-2007) di David Chase, *The Wire* (2002-2008) di David Simon e Ed Burn e infine *True Blood* (2008-in corso) di Alan Ball tratto dal romanzo *Ciclo di Sookie Stockhouse* della scrittrice Charlaine Harris. <http://www.hbo.com/>

complejo y obscuro, quizá en eso si hemos intentado seguir el camino marcado por las series americanas e inglesas que nos gustan. Todos hemos visto mucha buena tele americana y me consta que la mayoría de mis colegas guionistas y directores llevan tiempo deseando seguir por ese camino. Esto no se me ha ocurrido a mí.

También se dice que que una serie así dignifica a nuestra ficción televisiva pero...¿seguimos estando tan mal o hemos crecido como industria y empezamos a soltarnos de ciertas ataduras que nos obligaban a hacer siempre series de la misma manera?

-A veces la gente no es consciente de lo mucho que se ha mejorado y el espacio de tiempo tan corto en el que se ha producido. [...] Creo que el comportamiento y el gusto de la gente no es tan previsible y a veces lo subestimamos.

Si Crematorio hubiese película, ¿como te las imaginas?

-No me imagino *Crematorio* como película. Lo ideal no es que cada historia encontrara su formato narrativo adecuado, y la televisión debería ser uno más. En términos narrativos yo creo que una película es más parecida a un relato corto o un cuento mientras que la serie o miniserie lo es a la novela. Permite un mayor desarrollo de tramas y personajes.[...]creo que se hizo un buen trabajo de desarrollo de guión, muy pensado muy medido y que realmente nos entusiasmó a todos y eso hizo que en las etapas siguientes de la producción todo fuera muy lógico y razonable.

Además se hizo un buen trabajo de producción buscando el mayor grado de optimización y al final todo estaba en su sitio. Quizá la variación más sensible fue eliminar en la última versión del tratamiento de la serie, al personaje del escritor Federico Brouard que aparecía en la novela, pero fue un asiento, porque los 50 minutos de capítulos no podían con una trama más y hubiera hecho que el conjunto pesara o perdiera intensidad.²⁰

Le parole del regista sono esaustive. Durante il periodo di adattamento tutti i collaboratori hanno lavorato per la sua buona riuscita del prodotto cercando di mescolare sia il pensiero dell'autore del libro, sia il modello adatto da essere mandato in televisione

²⁰ Entrevista a Jorge Sánchez Cabezudo, “*Crematorio*: la pobredumbre de la corrupción en carne viva, cuando el turno del juego es la corrupción”. Vaya Tele! <http://www.vayatele.com/digital/entrevista-a-jorge-sanchez-cabezudo-director>

médium più potente fra gli altri. Le sue spiegazioni sulla scelta del formato, tuttavia appaiono poco chiare, ma il regista è convinto che la struttura di una serie televisiva sia quella più adatta alla riproduzione visuale di un romanzo. Il produttore esecutivo, Fernando Bovaria, a proposito del libro afferma:

Este trabajo empezó porque leí la novela de Chirbes y me interesó muchísimo, porque es una biografía de la sociedad española contemporánea.²¹

Ed ecco subito che il produttore esecutivo aggiunge:

El esquema de producción se ha asemejado más al de un largometraje que al de una serie de TV”, principalmente por haber ordenado el plan de rodaje en base a localizaciones que son uno de los elementos determinantes para dar mayor verosimilitud a la historia.”²²

Bisogna ricordare al lettore che da qualche tempo a questa parte il cinema spagnolo ha subito forti miglioramenti soprattutto negli ultimi anni con l'avvicinamento al mondo cinematografico di registi nati tra gli anni '60 e '70. Si tratta di registi che possiedono un forte bagaglio culturale, grazie al progresso irrefrenabile degli Stati Uniti, non ossessionati dalla *nouvelle vague*²³ di registi che rivendicano la propria autorità da un punto di vista statunitense: uno degli esempi più chiari è

²¹ Intervista a Fernando Bovaria, in “Rueda de prensa”, Extras, *Crematorio*, 2010, Canal Plus, (edición, diseño y Autoría Divisa Home Video 2011).

²² Cit. Di Koldo Zuazua, direttore esecutivo, in Canal Plus.es, cit.

²³ *Nouvelle Vague* è un movimento cinematografico francese nato alla fine degli anni 50. Il termine “nuova onda” apparve per la prima volta sul settimanale francese *L'Express* nel 1957 a nome di Françoise Giraud. In quegli anni, la Francia, viveva una profonda crisi politica, e il cinema tradizionale assunse una connotazione quasi documentaristica nel testimoniare questa crisi interna. Lo scopo dei giovani cineasti era quello di “catturare lo splendore del vero”. A tale scopo, nella realizzazione delle pellicole venne eliminato ogni sorta di artificio che potesse compromettere la realtà: nessuna complessa scenografia, i film venivano girati alla luce naturale del giorno per strada o negli appartamenti degli stessi registi con attori poco noti. Il primo film appartenente a questa corrente fu *Le beau Serge* (1958) di Claude Chabrol, mentre il primo riconoscimento ufficiale arrivò solamente l'anno successivo, con la vittoria al Festival di Cannes del film di François Truffaut, “I quattrocento colpi”. Renzo Gilardi, *Nouvelle Vague: il cinema e la vita*. Effeta, Torino, 2007, pp. 295-310.

quello di Alex De la Iglesia²⁴ il cui stile cinematografico prende spunto da Quentin Tarantino,²⁵ maestro assoluto dello *splatter* e del *pulp*.²⁶

Questa nuova generazione di registi spagnoli ha deciso di identificarsi in un nuovo mondo cinematografico, il cinema di genere: il terrore nel caso di *Rec* o *el Orfaneto*; e ancora con film, che uniscono la tradizione culturale spagnola con una narrativa di genere, simile a quella di Hollywood, come rappresenta il dramma *Camino*, il musical *El otro lado de la cama* e la commedia d'avventura *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*.²⁷

Un caso a parte è la filmografia di Pedro Almodóvar (Calzada De calatrava 24 settembre 1949), soprattutto perché la sua riuscita e il suo riconoscimento sono giunti in maggior misura fuori della penisola iberica.

Questa influenza progressiva e di carattere generazionale della cultura statunitense all'interno di quella spagnola si sta sviluppando anche nella televisione (si prenda come esempio il David Letterman Show. Se lo spettatore vede il programma di Andreu Buenafuente, si renderà conto che non è altro se non un calco del programma statunitense). Ora però è giunto il momento delle serie di qualità,

²⁴ Alejandro De la Iglesia Mendoza (Bilbao, 4 dicembre 1965) è un regista molto conosciuto in Spagna. Il suo film più importante è *Crimen Perfecto*. del 2004. Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/name/nm0407067/bio>

²⁵ Quentin Jerome Tarantino (Knoxville Tenn, 1963) è probabilmente il cineasta più emblematico della sua generazione, di una generazione che impara a furia di sbagliare sul campo. Egli è prima di tutti un grande sceneggiatore che struttura la narrazione secondo un'architettura complessa, basata su salti temporali e sulla ripetizione di scene secondo punti di vista differenti. Questa sua capacità di costruzione dell'intreccio si accompagna ad una stupefacente sensibilità per i dialoghi. Osceno, vivace, immaginifico, logorroico, il suo dialogo si distacca dalla volgarità per raggiungere un ritmo sincopato quasi musicale. Tra i suoi film, ricordiamo *Natural Born Killers* (1994 di Oliver Stone), *Jackie Brown* (1999), *le Iene* e l'ultimo capolavoro, *Inglorious Basterds*. *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Einaudi, 2006, III, Torino, p. 454.

²⁶ Lo *Splatter* è noto anche come *gore* ed è un sotto-genere cinematografico del cinema horror. Il *pulp* è un genere letterario che propone vicende dai contenuti forti, abbondanti di crimini violenti e situazioni macabre e che di norma va a braccetto con il poliziesco e l'horror. Nel cinema il più importante è Tarantino, in particolar modo dopo l'uscita nel 1994 del film *Pulp Fiction*. Franco La Polla, *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*. Torino, Lindau, 2000, pp. 47-59.

²⁷ Manuel De la Fuente, "Crematorio"(Jorge Sánchez Cabezudo) in La página definitiva. <http://www.lapaginadefinitiva.com/2011/06/23/crematorio-jorge-sanchez-cabezudo-2010/>

quelle della Hbo (*it's not Tv. It's Hbo*), che ormai da anni si sono conquistate una grossa reputazione. Difatti, questo è il modello che ha adottato Canal Plus con l'emissione di *Crematorio*, una serie in otto capitoli che narra i sotterfugi perfetti attuati dal costruttore/architetto Rubén Bertomeu (José Sancho), che incarna la figura della speculazione corrotta della Spagna attuale.

Si no fuera porque en *Crematorio* hablan en castellano y la trama sucede en la costa mediterránea, cualquiera podría pensar que este es el nuevo gran éxito de la HBO (...) Es una serie tan novedosa en la televisión española que, de emitirse en una cadena en abierto, fracasaría por completo. Es demasiada calidad, un nuevo ritmo al que acostumbrarse (lento pero seguro, pausado, fijándose en cada detalle), una *rara avis* en nuestra televisión donde las cadenas marcan las necesidades creativas más que los propios creadores en sí.²⁸

Basato sul romanzo di Chirbes si vede chiaramente la ricchezza immobiliare di un sistema che si trasforma in povertà in uno speculatore immobiliare vincolato dalla mafia incarnando il modello di un imprenditore spagnolo, il tutto unito ad una complessa struttura tecnica. Fin qui non sembrano esserci grossi problemi.

Questi, infatti, subentrano quando cominciano a circolare le campagne di marketing, centrate sull'idea di fatto che *Crematorio* sia un equivalente spagnolo di *The Wire*.²⁹ La critica a riguardo afferma:

Y no es por ir en plan listillo fanático gafapastoso y *casual-wear* por la vida, pero es que hay comparaciones que sobran. Porque no basta con poner policías, cacos, pistolas, ladrones y corrupción en una cazuela para que lo removamos y nos salga un buen producto de género. Para eso hace falta algo más, y, sobre todo, hace falta un trabajo mucho más concienzudo a la hora de escribir los guiones, perfilar a los personajes y trazar las situaciones. Porque los problemas de *Crematorio* derivan, precisamente, de que da la sensación de que ha habido demasiada prisa por tener cuanto antes al *The Wire* español en antena.

²⁸ Alós Oveja, "Crematorio: primeras impresiones de la nueva serie de Canal+ con José Sancho", Serie Tv crítica, <http://www.seriestvblog.com/post/8624/crematorio-primeras-impresiones-de-la-nueva-serie-de-canal-con-jose-sancho>

²⁹ *The Wire* è una serie di David Simon e Ed Burns prodotta dall'Hbo e trasmessa dal 2 giugno al 9 marzo 2008 con 60 episodi. Ambientato a Baltimore, si riferisce alle cimici e a tutta la strumentazione di intercettazione utilizzata sempre nelle indagini di polizia, che nel serial hanno sempre un notevole rilievo. www.thewire.com

Lo stesso Cabezudo afferma che esiste una certa somiglianza con *The Wire*. Sì, entrambe parlano di corruzione ma lo fanno in modo diverso. *Crematorio* è basato su una corruzione che interessa tutti poiché racconta in modo veritiero le conseguenze della speculazione immobiliare durante gli anni '80 e '90. Quest'ultimo espone un problema che interessa a tutti impersonificandolo nella figura di un costruttore spagnolo, mentre la serie americana concentra il suo punto d'interesse nell'avvocatura, (come del resto molte serie americane).

Diventa una vera storia lungo i suoi 8 capitoli producendo un effetto contrario a quello di *The Wire* visto che, mentre qui, si utilizzano ricorsi televisivi per narrare una storia con una ampiezza alla quale il cinema non può arrivare, in *Crematorio* le situazioni sono così scarse e rallentate che sembra un film allungato.³⁰

Lontano dall'essere una critica della corruzione, la serie si presenta come un'esaltazione del funzionamento delle istituzioni che consegue finire con l'immagine di un imprenditore corrotto.

Senza andare oltre oceano e compararlo con una serie statunitense, *Crematorio* ha affinità anche con una serie spagnola la *Caja 507* di Enrique Urbizu, trasmessa nel 2007.³¹

Ed è a questo punto del lavoro che le cose cambiano totalmente. Dall'analisi di un romanzo si passa all'analisi di un testo caratterizzato dalle immagini le quali, fin dagli esordi hanno lasciato attonita la critica.

2.2 La comunicazione audiovisiva

³⁰ Ibidem.

³¹ La *Caja 507* di Enrique Urbizu fu trasmessa nel 2002. Il protagonista è una persona modesta che si trova a capo di una succursale bancaria della *Costa del Sol*. La corruzione e l'illegalità regnano sovrane all'interno della serie. Film affinity, <http://www.filmaffinity.com/es/film170089.html>

La comunicazione e l'informazione rappresentano fattori decisivi per la costituzione della società e, qualsiasi mutamento nel sistema di comunicazione, nei codici comunicativi così come nei mezzi può portare a profondi cambiamenti sociali. Non è un caso se negli ultimi decenni, caratterizzati da radicali e rapidi cambiamenti nei mezzi di comunicazione, si è cominciato a riflettere sulla "rivoluzione inavvertita" e sulla Galassia Gutenberg³² sia sul piano teorico sia su quello storico per capire le conseguenze e le influenze delle diverse tipologie della comunicazione sulla società.

Nella società della globalizzazione, difatti, sono proprio i *media* che costituiscono il nostro ambiente di vita e gli strumenti attraverso cui ogni giorno ci informiamo e comunichiamo. Essi tendono a coesistere e a cumularsi, interagendo fra loro e stabilendo nuove gerarchie. In quest'ottica essi vanno visti come un sistema in perenne mutamento che contribuisce quotidianamente al cambiamento della società.

È da almeno un secolo che essi sono oggetto di analisi riguardante soprattutto le preoccupazioni circa la loro portata e i loro effetti. Infatti, nel corso della loro storia, i mezzi sono stati spesso denigrati come possibili generatori di danni per gli individui e le collettività oltre ad essere esaltati come agenti destinati a rivoluzionare in breve tempo i modi di vita consolidati.³³

Si pensa che i nuovi *media* – fotografia, cinema e televisione – riproponendo l'antico linguaggio mitico - magico delle immagini sembrano minacciare le funzioni logico- critiche di quelli che Vilém Flusser³⁴ ha definito "codici lineari" – rappresentati dalla scrittura e

³² Johann Gensfleisch von Gutenberg nacque a Magonza. Fu lui che mise a punto la lega di piombo, di stagno e di antimonio per fondere i caratteri, e trovare il giusto dosaggio per l'inchiostro utile per la stampa. Zeffiro Ciuffoletti, *Breve storia sociale della comunicazione*, Carocci, 2007, Roma, p. 19.

³³ Aldo Grasso, *Parole e immagini. La comunicazione e i media*, Fondazione Achille e Giulia Boroli, 2007, pp. 37-45.

³⁴ Vilém Flusser (Praga 1920-1991) intellettuale cosmopolita e poliglotta con un percorso esistenziale fuori dal comune, è ormai ampiamente conosciuto come "profeta" dei nuovi

poi dalla stampa. Tutte le nuove tecnologie dell'immagine e degli apparati informatici rappresentano una sfida oltre ad una grossa opportunità. Nella società odierna i nuovi media non annullano la capacità di decifrare le conoscenze. In effetti, viviamo una fase di cambiamento strutturale della comunicazione.³⁵ È l'età dell'angoscia causata da un processo d'accentramento che impone partecipazione e impegno indipendentemente da qualsiasi specifico «punto di vista». Al livello dell'informazione lo stesso sconvolgimento è avvenuto con la sostituzione dell'immagine onnicomprensiva al semplice punto di vista.³⁶

Per le grandi masse contemporanee l'universo conoscitivo è rappresentato dai mezzi di comunicazione in cui predomina l'immagine e l'impressione visiva. Già nel Settecento andava di moda quella delle "vedute ottiche" in cui si andava oltre la grafica tradizionale per accentuare l'accento tridimensionale e la forza dei colori.³⁷

Nell'800 Whitehead sosteneva il suo era il secolo della tecnica della scoperta: cioè la tecnica di partire dalla cosa da scoprire e di risalire passo passo, come lungo una catena di montaggio, sino al punto da cui è necessario partire per raggiungere l'oggetto desiderato. Nelle arti, ciò equivale a partire dall'effetto e inventare poi una poesia, un quadro o un edificio che produca proprio quell'effetto e nessun altro.³⁸ In seguito, considerata "la più grande scoperta del XX secolo" da Bertrand Russell ci fu la tecnica del *suspence judgement*, oddia della sospensione del giudizio.³⁹

media, ironico ed allusivo "pensatore dell'era digitale", figura di culto per penetrante acume critico e disarmante semplicità. L'euforia tecnologica che ha accompagnato il processo di globalizzazione, il successo di Internet e delle nuove tecnologie dei mezzi di comunicazione all'inizio degli anni '90 del XX secolo hanno reso celebri in tutto il mondo i suoi testi, provocatori e visionari, ancora oggi di grande attualità. Paola Buoizzi, *Vilém Flusser*, Utet, 2007, p. 10.

³⁵ Z. Ciuffoletti, *Breve storia sociale della comunicazione*, cit., pp. 13-14.

³⁶ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare: Mass media e società moderna*. Net, Milano, 2002, p. 12.

³⁷ E.H.Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino, 1985, p. 42.

³⁸ Marshall McLuhan, *Gli strumenti della comunicazione*, cit., p. 73.

³⁹ Sospende il giudizio etico sulle nuove tecnologie e si orienta allo studio induttivo fondato su una osservazione di chiara impronta artistica, dei loro effetti e interazioni per

I nuovi media e le nuove tecnologie con cui amplifichiamo ed estendiamo noi stessi costituiscono una sorta di enorme operazione chirurgica collettiva eseguita sul corpo sociale con la più totale assenza di precauzioni antisettiche. Se le operazioni sono necessarie, deve essere presa in considerazione la possibilità inevitabile di infettare, nel corso dell'intervento, l'intero sistema.

Quando si opera nella società con una nuova tecnologia, non è infatti l'area incisa quella che viene maggiormente toccata, poiché la zona dell'urto e dell'incisione è intorpidita, ma ciò che cambia è l'intero sistema.

L'effetto della radio è auditivo, quello della fotografia, visivo.

Ogni nuovo trauma sposta i rapporti tra i sensi.⁴⁰

2.2.1 Le immagini

La comunicazione contemporanea è permeata di immagini che diventano l'elemento essenziale nel processo di comunicazione nelle diverse forme di trasmissioni.⁴¹ Di fatto per le grandi masse contemporanee l'universo conoscitivo è rappresentato dai mezzi di comunicazione che favoriscono le immagini e le varie impressioni visive.

individuare i meccanismi di estensione e quindi valutare strategie di risposta a un nuovo ambiente. Ibidem, p. 86.

⁴⁰ Ibidem, p. 75.

⁴¹ L'immagine per Wittgenstein è qualcosa che facciamo o costruiamo con un oggetto artificiale, utilizzando lo stesso meccanismo di come quando si produce ed elabora proposizioni che hanno la stessa forma dei fatti illustrati. Peirce non è della stessa idea, in quanto considera l'immagine come il ritratto di una persona con il suo nome sotto, e la definisce esattamente una proposizione, nonostante la sua sintassi non sia quella del linguaggio, e il ritratto non è solo presente, ma è un'ipocoinesia. Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 2004, pp. 17-18.

La prima tappa fondamentale nell'avanguardia comunicativa fu l'invenzione della fotografia⁴² vera e propria progenitrice del cinema, della televisione e del computer.

Nel 1839 William Henry Fox Talbot si rese conto che la fotografia era una forma di automazione capace di eliminare i procedimenti sintattici della penna e della matita. Essa rispecchiava automaticamente il mondo esterno producendo un'immagine visiva ripetibile con esattezza, ma ebbe un ruolo altrettanto importante nel produrre il distacco tra l'industrialismo puramente meccanico e l'era grafica dell'uomo elettronico.⁴³ La fotografia implicava sentimenti, ricordi ed emozioni e coloro che si mettevano in posa spesso sfidavano il fotografo o dovevano vincere la loro timidezza, ma nessuno si poteva sottrarre al fascino della fotografia.

Una tappa molto importante nella storia della fotografia anche dal punto di vista degli effetti sociali fu compiuta negli Stati Uniti quando George Eastmann nel 1888 lanciò un nuovo rivoluzionario apparecchio fotografico di piccole dimensioni con un caricatore incorporato di cento pose. Era nata la *Kodak* e, grazie a lui, si apriva la strada alla pellicola e alla macchina fotografica come prodotto industriale di massa.⁴⁴

Con l'avvento della fotografia si cominciò a tentare di risolvere il problema che si era posto fin dalle origini della stampa e cioè quello di poter stampare nella stessa pagina parole e immagini. Dopo Gutenberg questo risultato fu ottenuto ricorrendo per i testi, alla composizione con caratteri mobili e, per le immagini all'antica arte della xilografia. Così facendo nacque la fotoincisione che portò alla nascita di un nuovo modello di fare fotografia, il *foto reporter*, a cui

Roland Barthes ha prestato notevole attenzione dal momento che questo genere di fotografia si presentava molto vicina all'oggettività o

⁴² L'Ottocento fu il secolo della fotografia, che diede il via alla cosiddetta epoca dell'immagine, che ormai domina l'universo conoscitivo contemporaneo. Nel 1839 fu uno sperimentatore francese, Louis Daguerre, a rendere noto il procedimento dell'*eliografia*, la prima immagine fotografica. Z. Ciuffoletti, *Breve storia sociale della comunicazione*, cit., p. 82.

⁴³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit. p. 203.

⁴⁴ Z. Ciuffoletti, *Breve storia sociale della comunicazione*, cit., p. 83.

alla riproduzione fedele della realtà facendo scattare varie aspettative nel lettore aspettative. Per Barthes la fotografia come riproduzione del reale è un messaggio senza codice, ma allo stesso tempo anche connotato e quindi codificato.⁴⁵

2.2.2 Dalla fotografia al cinema: l'evoluzione della parola

Passare da un'immagine a due
immagini è come
passare da un' immagini al linguaggio.

Christian Metz

Per me il cinema è parola. Dire che è immagine è scemenza. L'intervento sul cinema si fa con la parola. Dio come intervenne sul mondo? Col verbo. Mica disse: «Il mondo è immagine». E Michelangelo quando fece il Mosè non gli disse: «perché non vedi, gli disse»: «perché non parli». Dire che il cinema è immagine è banale

⁴⁵ Roland Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 34-37.

come dire che la radio è un mezzo che si ascolta. Ci sono tante cose da vedere nella radio, come ci sono tante cose da ascoltare nel cinema.

Roberto Benigni

L'Ottocento si sa, è risaputo per essere stato il secolo delle innovazioni e delle invenzioni progressiste chiudendo il secolo scorso con l'invenzione del cinematografo.⁴⁶

Queste immagini in movimento portarono all'esplosione di emozioni collettive attorno a fuochi narrativi, ma riuscirono ad introdurre quel *pathos* nell'intrattenimento che caratterizzerà il cinema e la televisione del 1900, trasformando in poco tempo il cinema in depositario dei sogni collettivi.⁴⁷

Con il consolidamento dell'industria cinematografica, il cinema stesso cominciò a proporsi come una forma d'intrattenimento democratica: mentre il teatro era costoso e non riproducibile, il cinema riusciva a riempire intere sale in pochissimo tempo.

Dal punto di vista linguistico il fenomeno fu largamente analizzato da studiosi come Th. J. Adorno, Roland Barthes, W. Benjamín, G. Bettetini, U. Eco, J. Lotman, F. Rossi-Landi ma quasi sicuramente, fu Christian Metz⁴⁸ a gettare le basi per una semiologia del cinema.

L'idea che il cinema costituisce un linguaggio dotato di tratti specifici e di alcuni comuni con altri linguaggi espressivi è nata e si è sviluppata seguendo un andamento parallelo alle fortune del cinema nella vita culturale e sociale.⁴⁹ Il punto di partenza fu una discussione iniziata negli anni '60 tra chi pensava che esistesse un linguaggio

⁴⁶ Era il 1895 e i Lumière presentarono a Parigi il *cinematografo*, un congegno tecnologico, meccanico e riproduttivo, utilizzato per una delle prime pellicole cinematografiche.” in Inghilterra esso era chiamato un tempo *bioscope* perché presentava in termini visivi i movimenti delle forme di vita L'arrivo del treno espresso a Parigi”. Z. Ciuffoletti, *Breve storia sociale della c.*, pp. 98-106, cit.

⁴⁷ McLuhan, *Gli strumenti della comunicazione*, cit., pp. 130-202.

⁴⁸ Christian Metz, (1931-1993) è stato uno tra gli iniziatori dell'indagine semiologica nel cinema (1977). Con il suo libro *Semiologia del cinema* (1989) analizza i processi mentali, le attese, i bisogni, le tensioni, le forme di identità che spingono lo spettatore al cinema. Christian Metz, *Le signifiant imagininaire, psychanalyse et cinéma*, trad. di Daniela Orati, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio Editore, Venezia, 2002, p. 305.

⁴⁹ Antonio Costa, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, Utet, Torino, 1993, p. 18.

cinematografico specifico e chi negava questo. Polemica che non portò da nessuna parte fino a che Umberto Eco propose con grande lucidità il superamento della questione dichiarando la relatività di una concezione puramente linguistica basata sul concetto della doppia articolazione e sulla necessità di ampliare il campo di studio della semiotica dell'immagine.

Eco afferma che il segno iconico non mantiene alcun vincolo naturale con l'oggetto rappresentato e che è possibile pensare solo a una correlazione di tipo convenzionale.⁵⁰

Il cinema non è una lingua, infatti, perchè contravviene a tre importanti caratteristiche del fatto linguistico: una lingua è un sistema di segni destinato all'intercomunicazione. Il cinema, come le arti è una comunicazione a senso unico: rappresenta molto più un mezzo d'espressione che di comunicazione poichè impiega pochissimi segni veri e propri.

Per me il cinema è piuttosto un *corpus*. [...] il cinema è il mio tema, più che il mio predicato. In pratica ciò che non fa la differenza, ma comporta talvolta un leggero scarto nelle discussioni a cui partecipo. Una cosa mi colpisce: quando studiavo il cinema in un'ottica principalmente linguistica l'oggetto della mia passione intellettuale era la macchina linguistica come tale.⁵¹

Metz ci tiene a precisare come il cinema è qualcosa di simile ad un linguaggio senza lingua, o meglio un insieme di discorsi a forte tasso costruttivo. Durante il suo percorso analitico, inoltre, cerca di analizzare il cinema da un punto di vista narratologico, osservato come un insieme di testi nei quali si manifesta la gran forma antropologica della percezione e dell'operazione che è il narrativo.⁵²

⁵⁰ Aldo Grasso, *Radio e televisione: teorie, analisi, storie, esercizi*. Vita e pensiero, Milano, 2000, pp.14-18.

⁵¹ Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma*. Trad. Di Adriano Aprà e Franco Ferrini, in *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*. Garzanti, Milano, 1972, pp 6-7.

⁵² Christian Metz, *Semiologia del cinema*, cit. pp. 12-13.

Di fatto il cinema ha tutte le apparenze di ciò che non è: una sorta di linguaggio in cui vi si è vista una lingua.⁵³

Una prima e tradizionale considerazione vorrebbe che si opponessero la civiltà delle immagini e quella della parola poiché in origine c'è dapprima una parola parlata, e solo in seguito una parola scritta, la quale, appartiene già, in qualche misura alla civiltà delle immagini.⁵⁴ Il cinema è una lingua che utilizza segni iconici, vale a dire dei segni che rimandano direttamente all'oggetto preciso che intendono rappresentare. Il film ci racconta storie consequenti: dice molte cose che potrebbero essere affidate al linguaggio delle parole ma le dice in altro modo. Esso è un linguaggio che va al di là da ogni effetto particolare di montaggio.

Non è perchè il cinema è un linguaggio che può raccontarsi storie così belle. Antonioni, Visconti, Godard e Truffaut potrebbero essere presi come coloro in cui si legge maggiormente il passaggio chiaro di lingua al desiderio di linguaggio.⁵⁵

Rossellini, a proposito del cinema affermava:

Il cinema è un linguaggio artistico piuttosto che un mezzo specifico. Nasce dall'unificazione di più forme di espressione preesistenti che non perdono per intero le proprie leggi (immagine, parola, musica). Il cinema è obbligato a comporre in tutti i sensi del termine.

Nonostante il cinema sia nato dapprima come muto portava sin dall'inizio il suo discorso in immagini che è ben differente da quello filmico in quanto arte. Mentre il discorso filmico è specifico, grazie alla sua composizione che mette insieme linguaggi primari, il film si trova forzatamente verso l'alto; il discorso in immagini è invece una successione delle stesse ed è considerato un sistema aperto

⁵³ Una lingua è un codice organizzato. Il linguaggio copre un'area molto più vasta: Saussure diceva che il linguaggio è la somma di lingua e della lingua. La nozione di "fatto" in un Charley va nella stessa direzione. Se si vogliono definire delle cose e non delle parole, si dirà che il linguaggio, nella sua realtà più vasta, si manifesta tutte le volte in cui qualcosa viene detto con l'intenzione di dirlo. Ibidem, p. 65-66.

⁵⁴ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2007, pp. 35-37.

⁵⁵ Christian Metz, *Semiologia del cinema*, cit. pp. 72-76.

difficilmente codificabile.⁵⁶ Sappiamo inoltre che la lingua scritto-parlata articola le sue parole in due momenti distinti: un'articolazione che avviene sul piano dei monemi e una che avviene sul piano dei fonemi. Oltre a non appartenere alla doppia articolazione non rientra neanche nella cosiddetta prima articolazione, poiché se non ha fonemi, non ha neppure parole. A riguardo, vi è un'enorme confusione iniziale interpretando l'immagine come una parola e la sequenza come una frase. Adesso, l'immagine cinematografica equivale ad una o più frasi, e la sequenza è un segmento complesso di discorso.

Considerando però la definizione dei linguisti di *frase*⁵⁷ sarebbe giusta paragonare l'immagine cinematografica ad una sorta di equivalente della frase parlata e non della frase scritta. Di fatto il cinema evoca l'espressione scritta più del linguaggio parlato.

Il cinema come già affermava Metz non possiede nessuno dei fenomeni, non ha una *langue*, un dizionario di parole con tutte le regole che sovrintendono alla loro organizzazione e non ha dei segni perché non presenta alcune cose che rimandano ad altre, bensì dei fatti che indicano prima di tutto se stessi.⁵⁸

Inoltre, non avendo nulla della doppia articolazione, si potrebbe dire che il significante è l'immagine e il significato ciò che rappresenta l'immagine.⁵⁹

⁵⁶ Christian Metz, *Semiologia del cinema*, cit. p. 93-94.

⁵⁷ È opportuno porre l'accento sulla definizione degli studiosi sulla frase intesa come parlata e non scritta, ossia come un enunciato complesso avente asserzioni multiple e, compreso fra due elementi di punteggiatura molto forte. Da un punto di vista cinematografico è assolutamente impossibile stabilire se il piano corrisponda a una o più frasi. Si veda Christian Metz, *Semiologia del cinema*, cit. p. 98.

⁵⁸ Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*. Bompiani, Milano, 1993, pp. 143-170.

⁵⁹ Questa affermazione si applica, di fatto, più che al cinema, al linguaggio cinematografico, e cioè a quel livello specifico di codificazione costituito dalle organizzazioni – significanti proprie del film e comuni a tutti. Sarebbe più giusto dunque dire che il cinema in quanto tale non ha seconda articolazione; ma il cinema in quanto totalità- e cioè l'insieme di tutto ciò che viene detto in tutti i film, così come di tutte le organizzazioni-significanti (percettive, intellettive, iconologiche) che entrano in gioco nella comprensione di un film nel suo complesso-, il cinema in quanto totalità rappresenta un fenomeno molto più ampio, all'interno del quale il linguaggio cinematografico non costituisce che uno strato significante tra molti altri. Entro questi termini non è affatto impossibile che determinate significazioni cinematografiche obbediscano a sistemi che presentano, in un certo senso, una o più articolazioni. La nozione di linguaggio

A. Martinet sostiene in proposito che non si possa parlare di lingua in senso stretto se non nel caso in cui c'è doppia articolazione. Di fatto il cinema è un linguaggio artistico, anche se la stessa parola linguaggio, ha molteplici sensi.⁶⁰ Roman Jakobson dal suo canto definisce il discorso in immagini come rappresentante di un settore non-verbale. Ne deriva così che il piano è la frase e non la parola.

Egli trova questa corrispondenza tra l'immagine filmica e la frase per il contenuto semantico.⁶¹ Esiste inoltre, una sintassi del cinema. Saussure metteva in risalto la dimensione sintagmatica del linguaggio, e che ogni sintassi è sintagmatica. All'interno del cinema il piano rappresenta la più piccola unità della catena filmica (quello che Hjelmslev chiama "tasema"), la sequenza è un grande sistema sintagmatico. È il montaggio che preso nel senso più ampio ingloba tutti questi piani, e ponendoli in una sequenza, a scelta del regista compie l'atto della comunicazione cinematografica. È importante dal momento che la scelta delle immagini (*decoupage*) è un atto di decisione, una sorta di creazione.⁶²

Il parallelo tra cinema e televisione in questa serie è ancor più rilevante visto che gli stessi produttori ci tengono a sottolineare e a far conoscere il fatto che durante le riprese della serie ciò che risultò essere importante era la luce, quella del Mediterraneo così chiara e profonda.

cinematografico è un'astrazione metodologica. Nei film il cosiddetto linguaggio non appare mai da solo ma sempre commisto ad altri sistemi di significazione: culturali, sociali, stilistici e percettivi. Il cinema non ha articolazioni. Studi recenti svolti da Umberto Eco hanno dimostrato di recente ipotesi, secondo la quale il messaggio cinematografico considerato nel suo insieme metterebbe in gioco in tutto tre livelli principali di articolazione. E infine Pier Paolo Pasolini, da parte sua, vede nel messaggio cinematografico due grandi piani di articolazione. Nota in Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., pp. 93-94.

⁶⁰ Questo avvicendamento polisemico del linguaggio va in due direzioni: determinati sistemi, perfino i più inumani, si diranno linguaggi, se la loro struttura formale rassomiglia a quella delle nostre lingue, così il linguaggio degli scacchi, quello binario. Al polo opposto c'è quello che parla del mondo umano: abbiamo così il linguaggio dei fiori, della pittura e perfino quello del silenzio. In *Ibidem*, p. 97.

⁶¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Trad. It. In Roman Jakobson, *saggi di linguistica generale*, Feltrinelli Milano, 1966, pp. 21-31.

⁶² Christian Metz, *Semiologia del cinema*, cit. pp. 100-102.

En *Crematorio* es importante la luz. La luz del Mediterráneo, que es muy especial. Se ha rodado en localizaciones naturales de la costa levantina y de la Comunidad de Madrid en donde nada está construido, lo que para el equipo de Arte es una dificultad añadida.⁶³

Il direttore della produzione, Kalkao Zuazua, aggiunge come lo schema tecnico della produzione si avvicina più a un lungometraggio che ad una semplice serie televisiva.

Principalmente por haber ordenado el plan de rodaje en base a localizaciones que son uno de los elementos determinantes para dar mayor verosimilitud a la historia.⁶⁴

Inoltre, aggiunge a proposito

Las cámaras que se han usado son las Red One con ópticas Masterprime. Se trata de imágenes digitales a 4K con ópticas de cine. Se ha trabajado con dos cámaras por unidad. El empleo de este tipo de ópticas no es frecuente en producción televisiva. El resultado que se consigue es muy cinematográfico: fondos rotos con planos, con muy poca profundidad de campo y gran riqueza en contrastes y matices. Al trabajar en 4K, la posibilidad de respetar los colores y luces originales de las localizaciones naturales también es una ventaja poco frecuente producción de TV.⁶⁵

La più paradossale affermazione a questo punto è quella di Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Egli recepì le istanze semiotiche che in quegli anni andavano sviluppandosi, ma accolse l'idea dell'immagine filmica come una sorta di *analogon* della realtà, affermando che il linguaggio filmico non è altro che la copia e la riproduzione fedele di una realtà che già di per sé presenterebbe un linguaggio fatto di gesti, espressioni facciali, una sorta di linguaggio del mondo che parla e si fa comprendere in modo universale.

Vediamo con precisione le sue parole:

Se il cinema altro non è dunque che la lingua scritta della realtà, significa che non è arbitrario, né simbolico, e rappresenta dunque la realtà attraverso la realtà. [...] Il cinema è per sua essenza realista, fondato sulla realtà, e proprio per sua essenza realista, fondato sulla realtà, e proprio per questo comprensibile immediatamente a tutto. Il

⁶³ Isabel Visuales, direttore artistico, intervista per Canal Plus, 2010.

⁶⁴ Kalkoa Zuazua in "Una mirada cinematográfica", *Crematorio*, Canal Plus, 2010, cit., p. 29.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 29.

cinema, come la televisione possiede un “livello zero di iconicità”: la visione permette la cattura immediata di un livello iconico elementare, la lettura no. Anche se possono avere altri livelli di significazione, le immagini rappresentano anzitutto se stesse.⁶⁶

In questa prospettiva pseudo-semiotica appare la definizione di
Garroni

Della realtà si potrà fare senza dubbio una descrizione ma è proprio questa descrizione e non la realtà, che è suscettibile d’esser studiata da un punto di vista semiotico. [...]. La realtà, in quanto è la condizione o il presupposto materiale di ogni possibile codice, non è un codice.⁶⁷

E infine Moscati

Un soggetto cinematografico si scrive con la penna e con la cinepresa. La penna è stretta fra le dita, la cinepresa è situata accanto all’occhio, alla stessa altezza, se non addirittura incorporata nella pupilla dell’occhio dominante. [...] Allo scrittore di soggetti, quindi la presenza ipotetica della cinepresa incorporata nell’occhio serve a selezionare i materiali letterari, a costringerli nell’inquadratura, a iniziare, in altri termini quella trasformazione di materiali di qualsiasi provenienza in linguaggio cinematografico. È un processo lungo che non può dirsi terminato che in fase di montaggio.⁶⁸

2.3 La serie televisiva: l’evoluzione della comunicazione audiovisiva

*But soft! What light through
yonder window breaks?[...]It
speaks, and yet says nothing⁶⁹.*

⁶⁶ (di questo Umberto Eco non è d’accordo in quanto riconosce nella frase di Pasolini un indubbio fondamento dell’impressione di realtà dataci dal cinema). Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 229.

⁶⁷ Emilio Garroni, *Popolarità e comunicazione nel cinema*, in “Filmcritica”, 175, p. 88.

⁶⁸ Massimo Moscati, *Manuale di sceneggiatura*, Mondadori, Milano, 1989, cit. p. 18.

⁶⁹ [Piano, quale luce irrompe da quella finestra lassù? (...) Ecco: parla...e tuttavia non dice nulla.] La citazione è ripresa da Romeo & Giuliette (II act, II escene). McLuhan, riprende questa frase, a proposito della comunicazione, poiché potrebbe essere paragonata benissimo alla tanto amata televisione. In effetti, il sociologo canadese afferma che un

C'è voluto del tempo, ma la narrativa, anche popolare e più tardi il cinema hanno finito per essere accettate e utilizzate come forme espressive in grado di testimoniare e documentare la cultura. Siamo ormai assuefatti all'idea che [...] possono aiutarci a decifrare valori, attese, miti, visioni del mondo, che in un momento dato, popolano e compongono l'universo culturale di una società.⁷⁰

M. Buonanno

Il paragrafo precedente dà molta importanza al linguaggio cinematografico non solo perché è un processo evolutivo che segna un momento importante all'interno di una società, ma soprattutto perché la serie, *Crematorio*, nasce con l'obiettivo di divenire una serie di qualità, quasi paragonandosi a un film lungo ben otto ore.

Con il passare del tempo e l'irrefrenabile sviluppo tecnologico, seguì una seconda rivoluzione, quella della televisione⁷¹ liberamente accessibile e fruibile, era senza dubbio l'oggetto sociale più democratico.⁷² Proprio in virtù della sua larga accessibilità la televisione si è diffusa come mezzo di comunicazione di massa, capace di raggiungere contemporaneamente grandi pubblici.⁷³

manuale composto dalle sole citazioni di Shakespeare potrebbe andare di pari passo con l'estensione dell'uomo. M. McLuhan, *Gli strumenti della comunicazione*, p. 17, cit.

⁷⁰ M. Buonanno, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Garzanti, Milano, 2002.

⁷¹ La televisione è oggetto di discussione e studi ormai da parecchi anni. Essa è stata vista ora come "prodotto", ora come "specchio" attraverso il quale la società di rende leggibile. La televisione come offerta, significa considerare il mezzo soprattutto come apparato produttivo, istituzione e industria culturale. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana, Vita e pensiero*, Milano, 1992, pp. 39-40.

⁷² J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, 1993, Bologna, pp. 49-53.

⁷³ È interessante notare la differenziazione che McLuhan fa a proposito dei media in caldi e freddi. C'è un principio base che distingue un médium caldo come la radio e il cinema, da un médium freddo come il telefono e la tv. È caldo il médium che estende un unico senso fino a un'alta definizione: fino allo statuto, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, la fotografia è un fattore di alta definizione, mentre un cartoon comporta una bassa definizione in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un medio freddo perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, di ogni espressione orale rientrante nel discorso in generale perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. M. McLuhan, *Gli strumenti della comunicazione*, cit., pp. 33-42.

Figlia sperimentale della radio ebbe il suo boom economico tra gli anni 60 e '70 quando cominciò ad adattare palinsesti, varie tipologie di programma e di generi contraddistinta dall'obiettivo primario di attrarre il maggior numero di spettatori, caratterizzati da una successione di fotografie strabilianti.⁷⁴ Ci sono filosofi come Gianni Vattimo che, descrivendo l'attuale società della comunicazione pervenuta a una specie di duplicazione del mondo reale, anzi, alla sostituzione delle immagini della realtà alla realtà, sostiene la natura benefica della simultaneità comunicativa: la società dello spettacolo, cui sono pervenuti dopo quella delle immagini, che non solo è la società delle apparenze manipolate dal potere, bensì è la società in cui l'esperienza può acquisire i tratti dell'oscillazione, dello spaesamento e del gioco.⁷⁵

Come già accadeva nel cinema americano l'industria dell'intrattenimento televisivo cominciò a diventare un importante punto di riferimento della cultura popolare grazie all'introduzione di *television series* e *talk-show*.⁷⁶ Sono proprio i *television series* che diventano in poco tempo, un elemento trainante per tutta la sua offerta comunicativa. Essi offrono un'importante struttura narrativa che prevede la sospensione pubblicitaria in alcuni punti della storia e trame che non si possono esaurire in un unico appuntamento, ma che continuano a lungo fino a determinare una forte fidelizzazione dei pubblici oltre ad essere improntata su una differenziazione dell'immagine.⁷⁷La televisione è un *medium* che respinge le personalità marcate e preferisce presentare procedimenti di lavorazione piuttosto che prodotti perfettamente finiti.

⁷⁴Z. Ciuffoletti, Breve manuale della comunicazione, cit. p. 157.

⁷⁵ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989, pp. 41-45.

⁷⁶ Il *talk show* è uno spettacolo radiofonico o televisivo in cui un intrattenitore internista personaggi generalmente noti al grande pubblico, come quelli politici, dello spettacolo dello sport. Secondo il celebre anchorman Dan Rather i talk show stanno per soppiantare le forme più tradizionali di informazione e si offrono come mediazione televisiva spontanea, senza filtri alla portata dello spettatore. Però non si può definire giornalismo, anzi, è l'antitesi del giornalismo. V. Zucconi, *E in America ha vinto la politica dei talk show*, La Repubblica, 30 dicembre 1992.

⁷⁷Z. Ciuffoletti, Breve manuale della comunicazione, cit., p. 161.

Da buon medium freddo ha introdotto una specie di *rigor mortis*. È un livello straordinario quello della partecipazione del pubblico a questo medium che spiega la sua capacità di affrontare argomenti caldi. L'immagine televisiva non ha nulla in comune con il cinema o con la fotografia se non il fatto di offrire una *gestalt*, una disposizione di forme non verbali.

Con la tv lo spettatore è lo schermo. Esso è bombardato da impulsi leggeri che Joyce definiva già tempo fa "la carica della brigata leggera". L'immagine televisiva è visivamente scarsa di dati visto che non è un fotogramma immobile né una fotografia, ma un profilo in continua formazione. E ancora, la televisione offre allo spettatore un'immagine con un milione di puntini al secondo mentre quella cinematografica, offre milioni di dati in più e lo spettatore, per crearsi un'impressione non deve effettuare la stessa drastica riduzione, ma accettarla in blocco.⁷⁸

Questo sviluppo esagerato portò alla diffusione della Tv a discapito del cinema che registrò una diminuzione delle presenze settimanali. In particolare fu il modello americano improntato su di una visione più commerciale dell'organizzazione, centrata su *broadcastings*⁷⁹ pubblici di proprietà statale dove la risorsa pubblicitaria è molto valorizzata.⁸⁰

Come abbiamo già detto nei lontani anni 60 si celebrava il trionfo della civiltà delle immagini. L'avvento del cinema e delle tv aveva fatto sperare nell'avvio di una società in cui fosse possibile comunicare con il linguaggio universale delle immagini e non più con quello particolare della parola scritta. L'immagine -correlato oggettivo della percezione- stava decretando la fine del libro e portando ad una nuova civiltà della visione, poiché l'informazione visiva induceva lo spettatore ad una sorta di comprensione intuitiva che poteva anche non

⁷⁸ M.McLuhan, *Gli strumenti della comunicazione*, cit., p. 333.

⁷⁹ *Broadcastings*: è un termine inglese che si riferisce alla trasmissione di informazioni da un sistema trasmittente di informazioni ad un insieme di sistema riceventi non definito a priori. *Ibidem*, p. 136.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 161-166.

svilupparsi verbalmente. Di conseguenza l'impatto dell'immagine provocò mutamenti psicologici e modificazioni tali da creare una nuova forma di civiltà.⁸¹ Nonostante lo sviluppo di questa nuova comunicazione, il suo rapporto con la parola fu sempre oggetto di studio per la critica semiologia.

Tralasciando la fotografia poiché non si pone il problema di come le immagini, si leghino alle parole, qui di seguito si terrà conto solo ed esclusivamente del cinema e della televisione in relazione al linguaggio.

La narrazione è il primo dispositivo interpretativo di cui l'uomo fa uso nella sua esperienza di vita. Questo dispositivo è utile per comprendere situazioni umane connotate da una forte intenzionalità.

Le narrazioni cinematografiche e televisive si sono affermate come una delle forme narrative più importanti: esse sono condizionate dalle regole dell'industria culturale e il regista o sceneggiatore, è l'unico artefice della significazione della realtà.⁸²

Negli ultimi anni, infatti, la *fiction seriale* americana ha raggiunto un grande successo di pubblico e suscitato una considerevole attenzione critica da parte di molti studiosi di media audiovisivi (in Italia, recentemente, A. Grasso, M. Scaglioni, in area anglosassone ricordiamo Jason Mittell, Roberta Pearson e Henry Jenkins) che ne hanno sottolineato l'importante lavoro di sperimentazione sulle forme narrative e sulla messa in scena, i complessi meccanismi produttivi e promozionali, assieme alla rilevanza della risposta che questi prodotti generano nei loro spettatori. Essa costituisce un'importante macro-area nella programmazione caratterizzata dalla produzione di testi narrativi.

La maggior parte delle verità esposte cinema-topograficamente sono già state enunciate o scritte tramite altri mezzi, ma sicuramente chi vi entra in contatto per mezzo del cinema viene chiamato in causa da esse in modo completamente diverso.⁸³

⁸¹ Aldo Grasso, *Radio e televisione*, cit., p. 11.

⁸² Z. Ciuffoletti, *Raccontarsi*, Le lettere, Firenze, 2008, pp. 30-31.

⁸³ J. Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg*, Mondadori, Milano, 2000, p. 22.

In effetti, la tecnologia cinematografica e televisiva profondamente innovativa può riprodurre l'immagine della realtà riportando i contorni delle cose per come sono nel mondo reale, quello dell'esperienza dei sensi, permettendo di liberare nuove possibilità di espressione narrativa prima limitate alla fissità delle arti figurative o ai codici della parola. Il cinema e le storie televisive catturano lo spazio e il tempo e li fissano su un supporto sempre consultabile. Mettono in scena personaggi in movimento e quindi rendono immediatamente visibili i comportamenti.⁸⁴

Il dato che ci ha attratto nel cinema è proprio la sua pregnanza e la sua incidenza profonda nella vita quotidiana. L'antropo-sociologia della vita quotidiana è inconcepibile senza un'antropo-sociologia del cinema. E se diamo tanta importanza a questa vita quotidiana, non è tanto per la curiosità circa i modi di bagnare il pane nel caffelatte del mattino, ma perché si tratta della vita dei nostri amori, delle nostre paure. Mimetizzata sotto la grande e la piccola storia.⁸⁵

All'interno della macro-categoria della serialità televisiva possiamo tendenzialmente differenziare i prodotti in due modelli principali, il *serial* e la *serie*. Quest'ultima, nell'ambito televisivo è l'invenzione prodotta che ha registrato maggior successo, nonostante il continuo aumento dei prodotti innovativi. Il mezzo non offre solo informazione ma storie in molteplici formati. Di fatto la fiction rappresenta l'ambito produttivo che maggiormente avvicina il prodotto televisivo a quello cinematografico.⁸⁶

Per quanto riguarda il *serial*, esso è da considerarsi come un racconto articolato in un numero variabile di parti distinte, dette puntate, interdipendenti e intervallate nel tempo. La puntata è un segmento narrativo non autosufficiente, un frammento di una trama aperta, che occupa un posto preciso all'interno della narrazione, ed è direttamente concatenato ai segmenti precedenti e successivi.⁸⁷

⁸⁴ P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2000, p.22.

⁸⁵ Edgar Morin, *Sociología della sociología*, Edizioni Lavoro, Roma, 1985, p. 259

⁸⁶ M. Buonanno, *Le formule del racconto televisivo.*, cit., pp. 38-45.

⁸⁷ Umberto Eco, "Tipologia della ripetizione", in F. Casetti, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia: Marsilio, 1984, p. 24.

L'esempio più immediatamente evidente di questa maniera di raccontare è la *soap opera*, proveniente principalmente dall'Europa e dagli Stati Uniti e caratterizzata da una narrativa che non prevede risoluzione né finale (*Beautiful, The Bold and the Beautiful*).

La *serie* invece, si caratterizza per la sua articolazione in segmenti, tendenzialmente autoconclusivi e marcati dalla presenza di un titolo (che spesso fa riferimento a quelli che saranno i temi affrontati): questi frammenti sono detti episodi e sono, in larga misura, autosufficienti nell'economia della serie. Le forme più comuni in cui questa tipologia si articola, sono quelle della serie antologica *Ai confini della realtà*, della *sit-com* come *Friends*, e della serie propriamente detta che nasce come prodotto a schema e carattere fisso e prevede una situazione che si ripropone a ogni episodio grazie alla ricorrenza di caratteri «intorno ai quali ruotano dei personaggi secondari che mutano, proprio per dare l'impressione che la storia seguente sia diversa dalla storia precedente».⁸⁸

Dalla metà degli anni Ottanta l'intero sistema della comunicazione di masse assiste il fenomeno della "serializzazione" delle serie, anche se la forma classica della serie a episodi autosufficienti non scomparve.⁸⁹

In questa tipologia, i singoli segmenti mantengono un alto grado di autonomia. C'è dunque sempre una storia centrale che si conclude nell'episodio (detta *anthology plot*), ma c'è anche una cornice che si prolunga per più episodi (il cosiddetto *running plot*). Viene così aggiunto un elemento di progressione temporale e di parziale apertura narrativa, assente dalla formula tradizionale. I prodotti seriali contemporanei si allargano ben oltre i confini imposti dal formato ai quali appartengono per estendere il proprio potenziale ad altri campi dell'industria culturale. Le strategie di marketing e di integrazione tra media e prodotti commerciali fanno sì che grazie al *merchandising* e

⁸⁸ Si pensi ad esempio a prodotti come *Cold Case* (2003-...) e *Law&Order – I due volti della giustizia* (1990-...) – in cui le formule narrative passano attraverso un processo di mutazione e molte serie "si serializzano" avvicinando la loro struttura sempre più a quella del serial.

al *licensing* (dalle *action-figures* con le sembianze dei protagonisti della serie, a poster, carte da gioco, videogiochi, romanzi e novellizzazioni) le avventure dei protagonisti si estendano in altri ambiti e su piattaforme mediatiche diverse dalla televisione.

Chatman si occupò molto del tema, in particolare della struttura narrativa che tanto li caratterizza. Se a definire genere contribuiscono senz'altro le categorie di contenuto, o per dirla nei termini di Chatman, di storia, (ambienti, narrazioni, personaggi), non v'è dubbio che in molti casi bisogna ricorrere a faticosi bizzarri neologismi nel tentativo di descrivere prodotti che sono ancora frutto di operazioni di commistione e ibridazione tra generi tradizionali. Proprio come nel caso di *Crematorio*, che già il regista lo fa rientrare nel genere noir-thriller, e il prodotto finito rispecchia a pieno le caratteristiche del medesimo genere. Allo stesso tempo bisogna aver ben chiaro che nella definizione di genere concorrono anche fattori di produzione come il *settings*.⁹⁰

Se la moderna narratologia, ha approfondito l'analisi degli elementi e non delle strutture del racconto, distinguendo le categorie utilizzate nei diversi linguaggi, la *semiotica enunciazionale* ha descritto il testo come un dispositivo che mette in relazione il soggetto enunciato e il suo potenziale pubblico. Chatman è convinto del fatto che la narrativa abbia specifiche regole fisse, e che in questo senso, il testo audiovisivo è uno specifico veicolo narrativo.

Nella sua analisi strutturale, alla base vi è la distinzione tra la storia e il discorso che solo in parte è identificabile con la fabula e l'intreccio.⁹¹

Andando nello specifico, lo spazio della storia è letterale, vale a dire che oggetti, dimensioni e relazioni sono analoghi a quelli del mondo reale. Infatti, è proprio la storia che appare molto attualizzata.

⁹⁰ F. Casseti, *L'immagine al plurale*, cit., p. 212.

⁹¹ La storia è il concatenarsi degli eventi, situazioni, in cui operano personaggi in specifici ambienti. Accoglie in se le categorie degli eventi e degli esistenti (comprende tutto ciò che è dato ed è presente all'interno della storia, come gli esseri umani, gli animali e si articola in personaggi e ambiente. Il discorso è come la storia viene narrata, la maniera in cui tutti gli evento sono narrati e i personaggi presentati. Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 139-144.

Il tema sottolineato nella riproduzione, la corruzione e tutto ciò che vi è di marcio intorno ad esso, è attualizzato, e, il fatto che la realtà stia attraversando lo stesso periodo storico sarà utile per lo spettatore di capire quanto le due realtà, una reale e l'altra di finzione siano simili.

É questo ciò che succede quando guardiamo una serie televisiva. Apparentemente ci facciamo coinvolgere dagli sviluppi narrativi che riguardano un gruppo di personaggi ricorrenti, ci concentriamo sulle loro vicende e ci abbandoniamo al piacere del racconto. Nulla di diverso, dunque, da quello che avviene davanti a una qualsiasi forma di narrazione, sia essa letteraria, cinematografica o televisiva. Tuttavia, ad una analisi più accurata appare evidente che la durata a volte abnorme di questi prodotti (in alcuni casi alcuni decenni, pensiamo a serie come *ER* 15 stagioni, 1994-2009, *24* 8 stagioni, 2001-2010; *Nip/Tuck* 6 stagioni, 2003-2010), e la loro capacità di ramificarsi attraverso media differenti, comportano una mutazione, sia formale che epistemologica, delle strutture narrative.⁹²

Ritornando a *Crematorio*, invece, la differenza estrema con il libro originale, risiede nella sua forma e dunque anche nella storia: nel libro è uno spazio astratto che richiede una costruzione mentale mentre il cinema ha solo bisogno di essere visto.⁹³

C'è tuttavia una differenza importante tra letteratura e cinema in quanto, il *mondo rappresentato* non costituisce mai l'essenziale di ciò che l'autore "aveva da dire".

Quello che accomuna le serie televisive contemporanee, è una particolare sensazione di permanenza. Jenkins nota come questi prodotti, grazie all'integrazione tra media offerta dal sistema delle conglomerate, alle pratiche di *franchising* e alla costruzione *high*

⁹² Nella situazione contemporanea, gli spettatori più che a vedere una serie tv sono invitati ad aderire a uno stile di vita, ad essere parte di un'esperienza che non si limita, appunto, all'ora di visione settimanale, ma che si allarga a 360 gradi. Questo è accaduto ad esempio con *Heroes* (4 stagioni, 2006-2010) e con la cosiddetta *Lost Experience*. In realtà, quest'ultimo, apre un nuovo modello di narrativa televisiva, in quanto la sua struttura tecnica appare ramificata, proprio come quella di un libro. La serie, disposta su 6 stagioni ognuna composta da almeno 17 puntate, è caratterizzata da una confusione sul piano dell'asse temporale, poiché oltre ad utilizzare la tecnica del flashback, J.J. Abrams, utilizza anche la prolessi, rendendo l'intero prodotto di difficile comprensione.

⁹³ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 100.

concept siano in grado di garantire un'eccezionale durata e persistenza nella mente degli spettatori, addirittura ipotizzando che questi programmi siano così durevoli da garantirsi una sopravvivenza anche quando la base dei fan attuali sarà andata dissolvendosi.

Nel *mediascape* contemporaneo le forme testuali sono cambiate in modo sostanziale, e si è passati da sistemi di racconto procedurale (pensiamo a prodotti come *Il tenente Colombo* o *La signora in giallo*) a forme di racconto che sempre più si configurano nella forma di universi espansi (che dal punto di vista industriale possiamo identificare anche col sistema del *franchise*, che subiscono un mutamento dal semplice *franchise* industriale di *Csi* all'universo espanso di *Lost*). Si passa dunque dal *plot* alla forma narrativa del *topical wave*, una sorta di onda che si sviluppa e perdura nel tempo, che coinvolge più media e si caratterizza per la forte presenza di associazioni, link e legami che investono contenuti già disponibili con nuovi sistemi di relazioni.⁹⁴

Una narrazione seriale contemporanea è composta di una molteplicità di elementi narrativi. Ci sono gli episodi settimanali pensati per la fruizione televisiva, ma al fianco di questi frammenti narrativi troviamo anche una moltitudine di materiali, caratteristici delle forme di racconto crossmediale che permettono all'utente un accesso agevole a universi narrativi complessi (*webepisodes*, *mobepisodes*, *recaps*).

L'espressività⁹⁵ estetica viene a trapiantarsi su una espressività

⁹⁴ S. Carini, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Milano: V&P, 2009.

⁹⁵ Oggi come oggi diremmo che l'espressività è un senso che si stabilisce senza far ricorso a un codice speciale ed esplicito. Andando a ritroso bisogna considerare *l'espressione*, che qui viene assunta nel senso in cui la definisce M. Dufrenne. Vi è espressione quando un senso è in qualche modo immanente ad una cosa, si sviluppa direttamente da essa, si confonde con la sua stessa forma. La significazione, al contrario, congiunge dall'esterno un significante isolabile a un significato che è se stesso. Tra espressione e significazione c'è più di una differenza: l'una è naturale e l'altra è convenzionale, l'una è globale e l'altra è suddivisa in unità discrete. Si può mettere in discussione il fatto che le organizzazioni significanti meritano di essere considerati come codici propriamente detti: ma, ad ogni modo sono sistemi più o meno organizzati, portatori di senso. Facciamo un esempio pratico: "L'espressione del volto". Di certo non è effetto del linguaggio cinematografico che lo spettatore riesce a decifrare le espressioni che legge sul volto della protagonista del film. Ma non è nemmeno per effetto della semplice natura in quanto, le espressioni del

naturale, quella del paesaggio o del volto che ci mostra il film. Inoltre Chatman ci tiene a mostrarci le differenze tra spazio della storia e spazio del discorso (campo, grandezza, profilo, posizione, grado dell'illuminazione e grado della resa ottica).⁹⁶ In realtà i confini tra lo spazio della storia e quello del discorso non sono molto facili da stabilire come quelli fra il tempo della storia e il tempo del discorso. Per citare un esempio, il piano americano ne è la prova: i due esistenti riempiono lo schermo completamente pressappoco dalla testa al ginocchio, così come avviene in *Crematorio* il più delle volte.

Cabezudo è consapevole del fatto di aver appreso molte nozioni dal cinema americano, con tutte le sue innumerevoli invenzioni, e inoltre, la mobilità costante rende lo spazio della storia filmica altamente elastico senza distruggere l'illusione fondamentale della presenza della realtà.⁹⁷

Ciò che è importante nella fiction è il tempo completamente rovesciato dalla classica considerazione cinematografica, che nel nostro caso va visto secondo le dimensioni di ordine, durata e frequenza.⁹⁸ L'ordine temporale è lo schema di esposizione degli eventi nel flusso temporale del discorso filmico che a sua volta può essere lineare, anacronico e circolare. In *Crematorio* Cabezudo ci tiene a mantenere intatta la struttura originale ricca di flashback per fare in modo che ogni personaggio venga presentato in maniera chiara e conclusiva e potrebbe rientrare nella categoria dell'ordine diacronico, che altro non è se non la successione di eventi in cui il punto di arrivo è diverso da quello di partenza.

volto hanno sensi fortemente variabili da una civiltà all'altra. Christian Metz, *Semiologia del cinema*, cit. pp. 113-116.

⁹⁶ Il campo è ciò che possiede ogni esistente, ad esempio una inquadratura in piano rispetto ad un'altra in cui vi è il mezzo busto; il profilo, tessitura: i contorni sullo scherzo sono nettamente analoghi a quelli fotografati, poichè il cinema, médium bidimensionale deve proiettare anche la 3 dimensione; La posizione, è sempre riferita all'esistente e alla sua posizione in relazione a qualsiasi altro oggetto all'interno del campo; il grado di illuminazione e il colore: a seconda di ciò che si vuole esprimere, gli esistenti possono avere una luce concentrata o sfocata e così via. E infine il grado della resa ottica, ossia quando ogni personaggio può essere messo a fuoco nitidamente o con effetto *flor*. Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit. pp. 100-101.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁹⁸ Si veda Genette, *Figure*, Einaudi, 1976.

Il passare del tempo è fondamentale per il procedere della narrazione e, poiché il regista ha utilizzato i flashback è bene individuare quali siano le tipologie. Sono individuabili almeno tre tipi: flashback intrecciato, quando viene utilizzato un flashback partendo da un fatto che coinvolge più personaggi; flashback narrativo, quando una storia inizia dall'epilogo. In questo caso può occupare parte del film, e ricongiungersi con il presente della storia facendo scorrere la storia al presente; flashback artistico legato alla rievocazione di un passato non più riproponibile.⁹⁹Nel nostro caso il regista è stato molto bravo a unire due tipologie di flashback, la prima e la terza. Ogni flash back anche se parte da un personaggio si collega sempre a Rubén, lui è presente in ogni flashback, e la terza perché, sì, è vero, i flashback che si ripropongono appartengono ad un passato che non è più riproponibile ma, che aiuta lo spettatore a capire le vicende che hanno portato il personaggio ad essere nel tempo presente.

La durata invece è l'estensione del tempo del discorso e il rapporto tra questo e il tempo della storia.¹⁰⁰ Mentre la frequenza,¹⁰¹ è ripresentata ogni volta che un elemento (una scena in una fiction) appare. Questa scena può essere singola, ripetitiva, multipla e iterativa.¹⁰²

⁹⁹ Massimo Moscati, *Manuale di sceneggiatura*, cit., p.85.

¹⁰⁰ Chatman individua 5 configurazioni temporali. La *scena*, che si presenta ogni qual volta il tempo della storia e quello del discorso coincidono; il *riassunto*, quando il tempo del discorso è inferiore al tempo della storia; *l'estensione*: il tempo della storia è inferiore a quello del discorso (scene al rallentatore); *Ellissi* quando il tempo tende a zero e c'è la presenza di un forte salto temporale (dissolvenze in apertura e in chiusura) e la *pausa*, quando il tempo della storia tende a zero. Il flusso temporale della storia si ferma. (il fermo fotogramma spesso alla fine dell'episodio, molto comune in *Crematorio*. Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 129-133.

¹⁰¹ La televisione è un medium che si basa, evidentemente, sulla frequenza, poiché introduce prodotti che sono unici, ma nel contesto però della ripetizione di una struttura che è costantemente aperta. I prodotti televisivi, in gran parte, replicano se stessi ogni settimana, secondo uno schema di ripetizione che tende a fissare nella memoria dello spettatore storie, personaggi, modelli narrativi. Benché si mantenga viva la necessità di conquistare e creare ogni volta un proprio pubblico, è vero altresì che si può contare anche su spettatori fedeli, pronti a rinnovare ogni settimana il loro gradimento nei confronti di un programma, grazie anche alla dilatazione e alla diluizione della narrazione che la serialità televisiva permette. Questa dilatazione e diluizione, anzi, diventa un punto di forza sulla via per la "culturalizzazione" di certi prodotti. J. Ellis, *Vedere la fiction. Cinema, televisione, video*, Torino: Nuova Eri, 1988, p. 35.

¹⁰² La scena singola si rappresenta solo una volta mettendo in pratica ciò che accade una volta sola; La scena ripetitiva si rappresenta più volte da diversi punti di vista; la scena multipla si rappresenta più volte ciò che accade nella stessa misura, e infine quella

Il testo audiovisivo è un linguaggio specifico con i suoi codici e una sua grammatica. (elementi linguistici: tipologia di inquadrature dominanti, movimenti di macchina ricorrenti, colori e luci, sonoro e forme di montaggio). La comunicazione audiovisiva, infatti, sembra caratterizzarsi soprattutto per il meccanismo tecnico-riproduttivo e per il conseguente effetto- di- realtà che porta il fruitore ad assumere come reale ciò che percepisce dalle immagini in movimento, pur sapendo che queste appartengono al dominio della rappresentazione e quindi del linguaggio.¹⁰³

Il testo audiovisivo non va analizzato solo come *textum*, bensì come *testis*, un documento, una traccia, testimone dell'atto della comunicazione e non come insieme di enunciati. Gli elementi importanti sono i deittici, quegli elementi linguistici che rinviano *all'hic et nunc* identificabili nel linguaggio verbale sotto le spoglie grammaticali dei pronomi e avverbi di luogo maggiormente diversificabili nel linguaggio audiovisivo. (*voice over*, cartelli pubblicitari come elementi aggiuntivi).¹⁰⁴

Dopo aver chiarito quale sia l'ottica per avvicinarsi ad un testo audiovisivo è importante andare a vedere cosa succede praticamente all'interno di un testo.

Aldo Grasso propone una griglia che andrà pensata come in parte definibile *a priori*, in parte emergente induttivamente dal concreto esercizio di visione. Le riflessioni teoriche appena considerate forniscono almeno alcuni punti fermi, utilizzabile per individuare almeno tre grandi aree di interesse che costituiscono altrettante voci della griglia. In primo luogo vi è l'area degli *elementi della rappresentazione*, che è una vera e propria specificità linguistica, in cui è d'obbligo l'analisi della modalità di rappresentazione, ossia la definizione degli spazi e del tempo, la costruzione degli elementi del

iterativa, che si presenta in successione ciò che accade in modo abituale e ricorrente. Aldo Grasso, *Radio e televisione*, cit. p. 215.

¹⁰³ Luca Forgiione, "Come funziona il linguaggio del cinema", in Stefano Gensini, *Manuale di Semiotica*, cit., pp. 233-236.

¹⁰⁴ Aldo Grasso *Radio e televisione*, cit. pp. 212-213.

pro-filmico (decor, costume, modalità della messa in scena), forme del montaggio, elementi del sonoro, come i dialoghi.

In *Crematorio*, le vicende di Rubén Bertomeu e tutti i vari personaggi si svolgono in un paese immaginario della Spagna orientale. Il protagonista, un costruttore incallito che cerca di portare a termine il suo progetto turistico, la costruzione di un enorme e lussuoso resort: *Costa Azul*. L'ambientazione è molto variata. L'immagine si sposta dall'interno di una casa, il più delle volte diversa, utilizzando scene iterative, a altri spazi interni come il commissariato di polizia dove si svolgono tutte le vicende legate alle indagini. Bisogna tener presente, però, che molte scene si svolgono all'aperto, sfruttando la luce del sole, proprio come faceva Truffaut ai tempi della *nouvelle vague*.

Il tempo reale all'interno della serie è quasi identico al tempo della narrazione. I fatti di finzione riflettono quelli reali. Gli episodi nominati appaiono come chiusi, ma sono caratterizzati da numerosi salti temporali soprattutto in modalità feedback (essi, succedono solo ai personaggi principali. Quelli più comuni sono riferiti a Rubén), impostati con l'inquadratura dello spettatore proprio come quella del personaggio che guarda verso un punto fisso, di solito il punto fisso è poi quello che sarà presente all'interno del flashback. (Uno degli esempi è il flashback di Monica, nel settimo episodio, prima di essere arrestata, che riflette, osservando dalla finestra Rubén che è fuori in giardino, e il suo pensiero va al momento in cui l'ha conosciuto.)

Gli interni, siano essi ambienti o luoghi di lavoro, appaiono arredati con molta cura, lusso ed eleganza, in realtà il lusso è un elemento che ci accompagna in tutta la durata della storia). Una sobria eleganza caratterizza la scelta dei costumi, che per la maggior parte è sempre formale tranne che nel caso di Miriam, il personaggio più giovane all'interno della serie. In realtà il decoro e gli accessori sono molto importanti poiché sottolinea la classe sociale di appartenenza di ogni personaggio stabilendo così una netta divisione tra i costruttori disonesti e gli agricoltori e la gente per bene.

La regia, riprende diversi piani e campi oltre ai tagli delle inquadrature. Nei dialoghi, i piani sono stretti sui personaggi creando e mantenendo i dialoghi vivaci caratterizzati da una costante tendenza allo scambio di battute. Inoltre, essi sono resi più efficaci nella comprensione con l'aiuto della fotografia. Ogni volta che la parola passa da un personaggio all'altro, la nitidezza lo segue, portando con sé una dissolvenza che caratterizza il personaggio in secondo piano.

Il sonoro invece, oltre a comprendere i dialoghi, racchiude in sé tutte le inferenze extraletterarie, come i vari rumori e la musica di sottofondo, che rappresenta un riempimento studiato con cura. La coloritura linguistica appare come un sistema coerente: tutti i personaggi illustri, di una determinata classe, utilizzano un linguaggio tecnico scientifico appartenente al campo dell'evasione, della speculazione. Ma, i bassi fondi della mafia russa fanno da contrappeso alla bilancia, mantendendo un livello multilinguistico sia a livello diastratico che diamesico, oltre che, poiché di dialoghi si tratta, utilizzano la loro lingua madre mentre parlano tra di loro con la presenza di termini scurrili.

In secondo luogo, vi sono gli *elementi della narrazione*, in cui rientrano tutti gli elementi messi a fuoco dall'analisi narratologica di Chatman: i personaggi, gli ambienti, le azioni, la struttura globale della trama e la presenza di sottotrame e tutti quegli aspetti ritenuti come specifici della rappresentazione.

I personaggi, tutti, ruotano intorno alla figura di Rubén.

Rubén Bertomeu > José Sancho: il motore della storia

Uomo ambizioso, forse il più ambizioso della famiglia, sente particolari energie nel completamento della sua costruzione «Costa azul», un mega complesso turistico che terminerà per prendere il posto delle proprietà terriere familiari adibite alla coltivazione di arance,

dove la sua famiglia ha sempre vissuto. Rubén ha moltiplicato in pochissimo tempo la sua fortuna. *Patriarca, es el más ambicioso de la familia y es el que decide cambiar las ombras de naranjas con las ombras de rascacielos.*

Silvia Bertomeu > Alicia Borrachero: la figlia di Rubén

Donna elegante, proprietaria di una galleria d'arte contemporanea, ha costruito la sua vita agli antipodi di suo padre e, soprattutto non è informata sulla situazione illegale del padre. Sposata con Juan Mullor, è un docente universitario. Rappresenta il punto di convergenza e di tensione all'interno della famiglia. "Silvia tiene una gran profundidad, hondura, tiene mucho corazón. Lo que pasa es que he aprendido muchos motivos hay que defenderse dal mundo al que os ha tocado vivir".

Monica > Juana Acosta: la giovane donna di Rubén.

Donna di Rubén, 29 anni e un fisico spettacolare. Monica combatte, si dimena per trovare il suo posto all'interno della famiglia Bertomeu. È consapevole del potere del suo corpo e cerca sicurezza tra le braccia del suo amato. "Ella es un poco la comidilla de todo el mundo. Una chica joven con un hombre mayor que en principio representa un cliché de la mujer joven que está con un hombre mayor por su dinero. Luego vamos descubriendo a lo largo de la historia que ellos se quiete realmente y que a ella, si que le gusta el poder y el dinero pero también le gusta su amor y es lo que realmente quiere.

Miriam > Aura Garrido : la nipote prediletta di Bertomeu

Miriam vive a Londra, dove frequenta una prestigiosa scuola di arte grazie al generoso aiuto del nonno. Provocatrice, apertamente egoista e giovane, è identica alla madre per molti aspetti.

Teresa Bertomeu > Montserrat Carulla: madre di Rubén Bertomeu

Lei, sempre stato il capo indiscusso della prosperosa coltivazione familiare. Ancor prima di diventare vedova, si occupava di tener i conti dei guadagni delle coltivazioni. Figura distaccata dalla borghesia agricola locale, Teresa non crede nel cambio, nell'innovazione come

motore del progresso, infatti il suo pensiero sempre stato più vicino al figlio minore Matías, molto più ecologista.

Emilio Zarrategui > Pau Durá: avvocato

Avvocato della famiglia Bertomeu si occupa della architettura legale di Rubén ormai da tempo. Egli manipola con cautela e determinazione una serie di infiltrati fra il corpo della polizia e vari funzionari per mantenere intatto il complesso equilibrio della vicenda immobiliare del suo cliente.

Sarcós > Vicente Romero

È l'ombra di Rubén. Verso la fine della storia, decide di riprendersi il comito di ripulire tutte le malfatte del suo capo, tentando di uccidere Collado, fedele traditore. Sarà però, proprio questo episodio che gli farà commettere degli errori che pregiudicheranno il futuro di Rubén Bertomeu.

Es un pitbull, un verdadero perro fiel. Si hace falta que ataque el ataca y poco más. Depende completamente de su jefe.

Ramón Collado > Pep Tosar

Braccio destro di Rubén, inizialmente ha condiviso con lui il lato oscuro degli affari. Con il passare del tempo ha deciso di allontanarsi per diventare un piccolo imprenditore per la somministrazione di permessi adibiti alla costruzione. Sposato con due figli, i suoi problemi iniziano quando cerca di scappare dalla realtà con la prostituta russa della quale si è innamorato.

Traian > Vlad Ivanov

Russo. Portatore della mafia russa in Spagna e proprietario di un nightclub. I suoi argomenti principale sono la violenza e l'estorsione. Con il passare degli anni si è convertito in un socio in affari nella maggior parte dei progetti Bertomeu, ma a differenza di Rubén, egli non è disposto a subire uno scandalo politico a livello nazionale.

Llorens > Manuel Morón

É un consigliere comunale che si occupa dei vari permessi adibiti alla costruzione. Uomo religioso e represso. Vorrebbe essere come Rubén ma non ha la capacità di essere così determinato quanto lui.

A proposito dei personaggi, invece, Cabezudo ha affermato che

los tíos duros, cuanto más serios, más duros son. Y en esta serie todos los personajes llevan todo el rato un gesto en la cara a medio camino entre el estreñimiento y un enfado vital que no se entiende muy bien.

Tutti appaiono come infastiditi, inorriditi, ma continuano nella mansione che più li rende felici: la speculazione, la quale è circondata da vari vizi capitali come i rapporti sessuali con donne molto più giovani. Non è ben chiaro il protagonista in quanto continua a vivere con i suoi metodi malsani nonostante il suo passato, vivendo così senza alcun risentimento. Egli continua imperterrito lungo il suo cammino, senza rendersi conto dei legami mafiosi istaurati per “strappare dalle mani” gli ultimi terreni ad un anziano agricoltore, i quali serviranno per il completamento della sua opera di costruzione, *Costa Azul*. Solo alla fine della serie, qualcosa cambia, quando, assediato dalla giustizia e insofferente a causa di un infarto, diventa più umano, e decide di far visita all’agricoltore che, non contento, lo accoglie sparandogli un proiettile che lo ucciderà.¹⁰⁵

La trama segue in modo sostanzialmente fedele gli sviluppi dei romanzi. Durante le riprese, gli attori si sono cimentati nell’analisi introspettiva dei loro personaggi in relazione al libro, risultando essere tutto molto difficile.

Il personaggio di Silvia Bertomeu, difatti, afferma che, volendo seguire il carattere dei personaggi presentati da Chirbes, ci si rende conto che le mille sfaccettature complicherebbero la storia della serie, infatti, Cabezudo, rimane dell’idea che bisogna prendere spunto dal

¹⁰⁵ Manuel de la Fuente, cit.

testo letterario, poiché rappresenta una grande fonte, ma bisogna interpretarla e affrontarla al meglio.

In terzo luogo abbiamo *gli elementi dell'enunciazione*, in cui vi si selezionano gli elementi già rilevati sul piano della rappresentazione e della narrazione, espressive per svelare il meccanismo dell'enunciazione, la pratica comunicativa che sta alla base del testo. Qui rientrano la maniera in cui le scene si sono montate e quale scene sono state scelte. Cabezudo, come conosciamo già, si rifà alla tipologia americana con questo sistema circolare che si apre con l'immagine della cremazione dell'ideologia di Matias per andare verso la fine della storia, alla morte di tutti quei personaggi che hanno deciso di vivere in un certo modo. L'immagine finale sulla quale avviene una pausa, manda un messaggio molto importante e significativo. Se la storia era iniziata con la costruzione di questa costruzione turistica a ridosso del mare, in quell'unico tratto di spiaggia non riempito da inutili costruzioni disumane ed abusive, alla fine si vede il trionfo del bene con la gente che come sempre tenta di mettere un ombrellone, lì, con alle spalle un cartellone pubblicitario del progetto di Bertomeu.

Infine abbiamo il tema che viene fuori in maniera accurata, a differenza del libro, dove si è bene chiaro quale sia l'oggetto preso in causa, ma un lettore che non conosce bene l'ambiente può solo immaginare tutti i particolari quotidiani di cui la gente disonesta è piena, mentre nella serie tutto ciò si vede in maniera maniacale.

Questa corruzione venuta fuori dai ricchi signori di un tempo che ora hanno deciso di comandare la società attuale.

Alla fine dell'ottava serie le cose risultano più chiare. Cabezudo ci tiene a mandare un messaggio importante. "Se vive juntos y se muere solos"¹⁰⁶ è questa potremmo dire, la frase presente in tutta la serie, in bocca di tutti i personaggi. La punizione divina giunge nella vita dei personaggi, punendo tutti coloro che non hanno fatto delle scelte dignitose.

¹⁰⁶ Questa è una frase che ripercorre allo stesso modo un'altra serie televisiva americana, *Lost* di J.J. Abrams, in cui l'elemento importante è il raggiungimento della redenzione.

In primis Rubén verrà ucciso dal contadino, il quale è importante per la creazione di Costa Azul; Collado, verrà ucciso da un russo, in ospedale con del veleno e Sarcós, morirà nel tentativo di uccidere Collado.

Le due donne, che tanto erano importanti nel libro, così in opposizione alla fine della serie si trovano a vivere lo stesso dolore per la morte del padre e marito. Mentre Silvia, in seguito alla sua relazione con l'artista più giovane di lei, assisterà allo sgretolamento della sua famiglia, come vediamo nel dialogo qui sotto riportato.¹⁰⁷

Ambientazione interna, casa di Silvia e Juan. Silvia è davanti al computer per lavoro quando arriva Juan in cucina.

Juan: Estaba esperando que me llamas.

Silvia: Se me olvidó. De todas manera no había ninguna novedad.

Juan: ¿Qué haces?

Silvia: Voy a tener que ir mañana a Madrid. Tengo que cerrar un negocio familiar.

Juan: ¿Un negocio familiar? ¿Y tu ye estas oyendo, de que familia me estás cablando? Porque no creo que es la nuestra.

Juan si avvicina al frigorifero, prende dell'acqua e inizia a bere molto lentamente.

Juan: Creo que deberíamos irnos de aquí.

Silvia: Juan no es el mejor momento por esto.

Juan: Esto es solo el principio y las cosas van a ir peor. Tu sabes que hace tempo que me han ofrecido una plaza en Barcelona, podriamos pensarlo.

Silvia: No puedo irme, tengo que estar aquí.

Juan: Bueno, Seguo que allí también encuentras algún artista joven con quien acostarte. Normalmente el marido siempre suele ser el ultimo a enterarse.

Silvia: Juan.

Juan: Siempre has querido ser diferente de tu padre y en el fondo seis iguales. [...] Mañana me voy a Barcelona.

¹⁰⁷ Il dialogo è presente nell'ultima puntata "No dejamos nada" in *Crematorio*.

Il testo qui riportato è un esempio di come la struttura della storia cambi dal letterario all'audiovisivo. Probabilmente la difficoltà più grande per Cabezudo fu la trasformazione di un romanzo privo di dialoghi in un testo audiovisivo in cui del dialogo non si può fare a meno. Come questo ce ne sono molti di esempi, ma vista la lunghezza di entrambi i testi, mi sembrava opportuno citare un esempio per dar modo al lettore di avere un punto di riferimento.

3. Da *Crematorio* a *Crematorio*

3.1 Letteratura e televisione

Ed eccoci giunti al punto cruciale dell'intero lavoro: la relazione fra letteratura e un qualsiasi strumento di comunicazione audiovisiva,

in questo caso, la televisione. Tutte le volte che si parla del rapporto esistente fra il libro e la televisione si sfiora nello stesso tempo il sublime e il ridicolo. Sin dall'inizio il legame esistente tra i due campi ha attirato l'attenzione di moltissimi studiosi. Da una parte, di fronte alla dilagante "volgarità" delle comunicazioni di massa, si sovraccarica il libro di un potere carismatico che forse ha perduto da qualche tempo; dall'altra, si pensa che il mezzo televisivo sia nei confronti della cultura, del libro in particolare, una sorta di "macchina celibe", una bancarella eccentrica, suscitatrice sovente di effetti comici.¹⁰⁸ E forse lo è, soprattutto quando è usata in senso improprio come contenitore di una cerimonia che ormai è sostanzialmente estranea.¹⁰⁹

Il rapporto può essere analizzato attraverso due approcci del tutto differenti. Da un lato, si può prendere in considerazione un punto di vista prevalentemente storico come il rapporto di scambio che avviene a livello di testi, ossia sulle scelte dei racconti letterari "trasporti" nel sistema altro e quale tipo di rapporto s'instaura fra il testo letterario e il testo cinematografico/televisivo di arrivo. Sotto quest'aspetto è bene premettere che il rapporto fra le due forme espressive è di portata tale che sarà possibile al massimo tracciarne le coordinate essenziali.

Lo studio comparato di testi letterari e audiovisivi, infatti, si è concentrato prevalentemente su una sorta di critica delle varianti, ovvero sull'elemento comune ai due media, quello del racconto narrativo, trascurando altri fattori tutt'altro che secondari, i quali aiutano a definire la natura del testo, tanto letterario quanto audiovisivo. Un libro come un film è fatto di una storia ma anche di uno stile, di un linguaggio, di una serie di intenzioni e di finalità che

¹⁰⁸ Pier Paolo Pasolini fece un provocazione ai dirigenti della rai: «Li sfido programmaticamente e elementarmente, su un punto solo. Essi sanno bene che la cultura di massa, cos'ì com'è, è sottocultura, anzi, anticultura; se il fenomeno è ormai irreversibile-essendo le masse una realtà- esso, come ogni fenomeno storico, va affrontato, corretto e modificato. Essi sanno bene, anche, che le lunghe serate e le lunghe domeniche invernali possono riproporre il problema, o la soluzione, della lettura: che al contrario della televisione, non è un fenomeno di sottocultura, ma di cultura.». Per la provocazione di Pasolini si confronti Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Roma, 2008.

¹⁰⁹ Aldo Grasso, *Il libro e la televisione: storia di un rapporto difficile*. Nuova Eri, Torino, 1993, pp. 8-9.

attengono a una cultura nel suo complesso o al rapporto che ciascun autore cerca di instaurare con il suo pubblico.¹¹⁰

Questo tipo di approccio si concentra prevalentemente sui singoli testi, ampliando poi il suo corso in una direzione che coinvolge la storia delle due arti nel corso del loro sviluppo e una serie di istanze autoriali che attengono alla sfera dell'estetica. Gli studiosi però, considerano anche un altro approccio, quello sul problema delle intersezioni fra cinema e letteratura, un punto di vista che può essere associato al precedente oppure può essere utilizzato in maniera del tutto distinta. Questo secondo approccio ha una matrice strutturalista e si preoccupa di analizzare in maniera comparata il funzionamento del dispositivo letterario e di quello filmico. La televisione e la letteratura possono essere visti come mezzi esattamente opposti. La letteratura descrive utilizzando dei segni convenzionali e arbitrari, mentre un testo audiovisivo qualsiasi, parte pur sempre dalla stessa materia con cui siamo soliti confrontarci nel leggere la realtà circostante.¹¹¹ La descrizione audiovisiva è strettamente vincolata alle caratteristiche mimetiche a differenza di quelle enunciative tipiche della letteratura. Mentre il narratore può creare un testo narrativo, cambiarne la diegesi introducendo un frammento descrittivo, il ritmo scorrevole di un prodotto filmico non lo consente.¹¹²

Un caso particolare di relazione fra letteratura e cinema è quello delle avanguardie. Nate e sviluppatesi in un punto di confluenza fra le varie arti, queste ultime si accorgono in fretta della portata innovativa del nuovo mezzo e intendono servirsene per creare qualcosa di completamente nuovo.¹¹³ Dagli anni cinquanta il rapporto fra audiovisivo e letteratura subisce un radicale cambiamento.

¹¹⁰ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit, p. 8.

¹¹¹ Ibidem, p. 10.

¹¹² Carmen Becerra, "Notas sobre la descripción en cine y en literatura", in José Antonio Pérez Bowie, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Plaza Universitaria, 2003, p. 49.

¹¹³ A proposito di avanguardie, Filippo Tommaso Marinetti, nel suo manifesto del futurismo del 1916 afferma: «occorre liberare il cinema come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale di una nuova arte, immensamente più vasta e più agile di tutte

Nel 1962 Roland Barthes arriva a chiedersi “perché gli scrittori non vogliono più far altro che cinema” nonostante il processo era iniziato ormai da diversi anni. Già nel 1948, infatti, il romanziere e regista Alexandre Astruc aveva scritto un articolo sulla rivista *L’Ecran français* in cui dichiarava il suo pensiero a proposito di questa nuova tendenza. L’articolo riguardava la cosiddetta “camera stylo” vale a dire la pretesa per un autore cinematografico di potersi esprimere con la stessa libertà di cui godevano gli scrittori, sia per quanto attiene alla scelta dei temi da trattare sia rispetto allo stile migliore per metterli in scena.

My argument “implies that the scriptwriter directs his own scripts; or rather, that the scriptwriter ceases to exist, for in this kind of film-making the distinction between author and director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen.”¹¹⁴

Per capire la portata innovativa di questa proposta bisogna tener presente che il cinema era un’industria e come tale era legata a una serie di vincoli di mercato e sociali, in grado di condizionare pesantemente l’apporto individuale dei singoli registi.¹¹⁵ L’industrializzazione della produzione estetica, l’evoluzione e la diffusione capillare dei mezzi di comunicazione di massa nel gigantesco e frastagliato panorama dell’audiovisivo contemporaneo hanno modificato radicalmente le caratteristiche del sistema letterario.

Trasformazioni alle quali è corrisposto un generale rinnovamento delle norme di distribuzione, circolazione e consumo dei testi letterari che si muovono tra molti e diversi media in forme che sono in parte estranee alla confezione e ai classici modi di uso del libro.

Con la rivalutazione dell’audiovisivo e l’allargamento del canone,

quelle esistenti [...] metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l’arte dei rumori e gestendo un meraviglioso ponte tra la parola e l’oggetto reale». Cit. In Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 16.

¹¹⁴ Alexandre Astruc in Peter Hood Word press. <http://peterood.wordpress.com/2012/02/10/text-of-paper-reviewing-alexandre-astrucs-camera-stylo/>

¹¹⁵ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 23.

i piani giungono a intersecarsi di continuo grazie alla caduta di una stereotipata distinzione vincolante fra cultura alta e bassa.

All'interno di questa categoria rimangono però, alcuni film che si propongono come rivisitazioni, o meglio, letture critiche di famosi romanzi operate da registi dalle evidenti ambizioni culturali.¹¹⁶

In definitiva, quando si analizza il rapporto tra film e libro, si parla di occorrenze, di singole manifestazioni di un problema più ampio che investe il rapporto fra un sistema basato sulla parola e un sistema espressivo basato prevalentemente sulle immagini. Poiché tali estremi sono anche e soprattutto dei sistemi narrativi, è ovvio che un primo punto di contatto fra loro sia rappresentato da una diegesi, vale a dire che organizzano dei testi ordinati in una serie di avvenimenti e di azioni compiute da personaggi sotto l'impulso di una serie di volontà, desideri e aspirazioni. Tuttavia, ogni qualvolta si trasporta il discorso dalla concretezza di raffronti che hanno una solida base testuale all'astrattezza della teoria, esso è destinato fatalmente a divenire più complicato poiché devono essere osservate le numerose versioni con cui la questione può presentarsi a chi l'analizza.¹¹⁷

E ancora da un altro punto di vista la maggior parte di coloro che si sono occupati della questione cinema/letteratura ha considerato il rapporto tra i due poli come forme d'arte, degli ambiti espressivi. In questa prospettiva è naturale vedere sia un libro che un film come il luogo in cui un autore esprime la propria visione del mondo, il proprio talento, a partire dagli strumenti che gli sono stati forniti e dalla maniera con cui egli si appropria di tali strumenti e, in qualche modo, li rinnova.

Un libro e un film sono in pratica, la maniera con cui un autore porge al mondo dei significati. Di conseguenza, l'analisi del rapporto che si instaura fra un testo letterario e uno audiovisivo è l'analisi dei

¹¹⁶ È il caso di Luchino Visconti, con *Il gattopardo* (1963) di Tommaso di Lampedusa che a seguito di questo non esita ad applicare il proprio splendore figurativo alla prosa decadente di Thomas Mann, *Morte a Venezia*, 1971. Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit. p. 28.

¹¹⁷ Antonio Costa, *Immagine di un'immagine*, cit. pp. 47-51.

rispettivi significati che gli autori dei due testi hanno posto in essere, nonché dei procedimenti da loro adottati all'interno delle istituzioni di riferimento: l'istituzione-letteratura che ha un linguaggio, una storia e l'istituzione-cinema che si regge sui medesimi presupposti.¹¹⁸

3.2 La traduzione in immagini

Una cosa è chiara: il rapporto tra i due mezzi è tanto complicato quanto affascinante. Entrambi possono essere visti come testi, i quali a loro volta possono essere sottoposti a diversi meccanismi di analisi. In questo caso *Crematorio* è sì un prodotto televisivo ma è anche e soprattutto, una trasposizione in immagini di un romanzo.

Di fatto la trasposizione televisiva del romanzo costituisce uno dei momenti più proficui della circolazione dell'opera letteraria nel *mediascape*. Rappresenta in maniera decisiva, un crescente processo di divulgazione del libro perché consente di raggiungere un pubblico vasto e incrementa considerevolmente la diffusione dell'opera originale con molta più facilità.¹¹⁹

Sono necessari alcuni anni affinché la vocazione al racconto insita nell'audiovisivo si trasformi in una vera e propria tecnica narrativa. Ciò avviene progressivamente e in particolar modo attraverso

¹¹⁸ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit. p. 52.

¹¹⁹ Walter Ingrassia, "Qualità, generi e tendenze dell'adattamento letterario per la televisione".

l'acquisizione del montaggio: di quel montaggio che regala alla "settima arte" la possibilità di una trasformazione dello spazio e del tempo reali in uno spazio ed in un tempo propriamente narrativi. Grazie ad esso, il film può organizzare il lavoro con un semplice passaggio d'inquadratura e dare enfasi ad ogni sequenza:¹²⁰ può avvicinarsi o allontanarsi da qualcosa; può mostrare un intero spazio e poi concentrarsi su un suo particolare, e infine passare in un attimo da un luogo ad un altro, sia esso lontano una decina di metri o migliaia di chilometri. Lo stesso discorso vale per il tempo: in una frazione di secondo possono trascorrere alcuni minuti o milioni di anni — è la magia dell'ellissi così come dal presente è possibile saltare provvisoriamente nel futuro (il *flashforward*) o tornare nel passato (il *flashback*). Lo scorrere del tempo è fondamentale per il procedere della narrazione che altrimenti sarebbe statica. Questa scioltezza narrativa consente al cinema di trattare con disinvoltura lo spazio ed il tempo ed è rintracciabile anche sul piano del rapporto tra reale ed immaginario: il montaggio è proprio uno degli strumenti con cui il cinema può passare da un ordine di realtà ad un altro, da un realismo oggettivo delle cose così come sono, a quello soggettivo del ricordo, del sogno, della fantasticheria, dell'allucinazione.¹²¹

Tale pratica costituisce uno degli esempi più affascinanti attraverso i quali i diversi comparti dell'industria culturale operano come sistema, attivando –attraverso processi di assimilazione, elaborazione e traduzione in un altro sistema semiotico– specifiche strategie di appropriazione della realtà estetica che influiscono in maniera determinante, nella costruzione del consumo e del gusto dei lettori.

Il primo problema che si presenta è l'ampiezza e l'eterogeneità dei

¹²⁰ L'inquadratura è quell'immagine colta dall'obiettivo della macchina da presa da ferma. Può essere ripresa da diverse angolazioni (dall'alto, dal basso, obliquamente) ed esprime, in assoluto, il punto di vista del regista rispetto alla realtà che intende rappresentare. Massimo Moscati, *Manuale di sceneggiatura: guida pratica per diventare sceneggiatori del cinema e della televisione*, Mondadori, Milano, 1989, p. 57.

¹²¹ Elisa Grazioli, "Dal romanzo al film, dal film al romanzo: l'adattamento", p.1, 23/03/2009.

contenuti che si incentrano sugli studi del tema dell'adattamento e che non si circoscrivono esclusivamente all'adattamento filmico di testi particolari ma si estendono ad altri ambiti appartenenti alle connessioni fra audiovisivo e letterario. Alla complessità derivante dalla generale grandezza dei fenomeni, inglobati sotto l'etichetta dell'adattamento, bisogna sommare le difficoltà che rientrano nell'adattamento, dovute alle totali differenze che caratterizzano i due linguaggi. Bisogna tenere in considerazione che, all'interno del contenuto del termine sono inglobate operazioni distinte in funzione della distanza che il prodotto finale presenta con quello di partenza.

Per *Crematorio* è proprio così: il regista ha a disposizione una grossa fonte letteraria ricca di riferimenti simbolici sia alla storia contemporanea sia alla letteratura precedente, ma alla luce di questo lavoro, lo scrittore ci tiene a sottolineare che «*Una novela es una novela y una película es una película*».¹²²

Dal punto di vista traduttivo, citando Umberto Eco, interpretativo, esistono numerosissimi intenti per distinguere le varie tipologie d'adattamento, all'interno del quale, in base alla fedeltà con il testo-fonte, è coniato un nome diverso, in conseguenza del fatto che, il campo della traduzione, collegato parallelamente al campo della lingua, è un campo in continua evoluzione.¹²³

Il dizionario di lingua italiana alla voce adattamento riporta: “la rielaborazione di un'opera letteraria in vista della sua rappresentazione scenica o di un film”. È importante distinguere però, che se parliamo di adattamento, si riferisce a un raffronto che riguarda prevalentemente la dimensione narrativa del film, quella che è quasi totalmente

¹²² Intervista a Rafael Chirbes di Enrique Ortiz, el blog de Ortiz, cit.

¹²³ Cosa vuol dire tradurre? La prima e consolante risposta è: dire quasi la stessa cosa in un'altra lingua, se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire cosa significhi “dire la stessa cosa”, e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che si conoscono come parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia la cosa. Infine, in alcuni casi è persino dubbio cosa voglia dire *dire*. Pare che non sia facile definire la traduzione. Gli autori latini utilizzavano diversi verbi per indicare l'attività del tradurre: *vertere*, *convergere*, *transvertere*, *imitari*. Il verbo più utilizzato è senza dubbio “interpretari”: far da mediatore”, negoziare, interpretare. Sul Vocabolario della lingua italiana edito da Treccani alla voce traduzione riporta: “l'azione, l'operazione o l'attività di tradurre da una lingua ad un'altra”, lo Zingarelli ci aiuta di più inserendo la connotazione di “dare l'equivalente di un testo.” Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Torino, 2003, p. 10.

presente già nella sceneggiatura. Se il confronto investe il libro e il film propriamente inteso, sarebbe meglio parlare di traduzione.¹²⁴

Il processo di rielaborazione assume nomi diversi, *traduzione, traslocazione e trasposizione*, ma nonostante ciò il termine adattamento, continua a essere utilizzato per inerzia, nonostante molti critici attribuiscono al processo una nuova terminologia, ossia *ri-creazione*, poiché nella trasformazione filmica di un testo letterario, non importa definire la superiorità dell'uno o dell'altro ma si concentra sull'uguaglianza tra linguaggi differenti, dunque si passa da una struttura significativa a una che implica la modifica della struttura di significazione.¹²⁵

I formalisti russi furono i primi ad individuare una prima relazione rigorosa tra il prodotto audiovisivo e la letteratura, introducendo molti concetti operativi comuni all'analisi di entrambi i medi artistici (forma, funzione, organizzazione narrativa) nonostante distinguessero nitidamente l'esistenza di due linguaggi perfettamente differenziati. In seguito, il teorico ungaro Béla Balázs, si avvicinò in maniera più sistematica al fenomeno, differenziando la materia, o argomento, dalla forma artistica.

Partendo da questo presupposto, Balázs come del resto altri teorici posteriori a lui, utilizza questa differenziazione per mettere in risalto la dipendenza dalla relazione del film adattato al testo fonte. Questa però, dai tempi più recenti, vuole essere la prospettiva di chi si avvicina al processo mantenendo la posizione della difesa del testo letterario. Seguirono l'esempio André Bazin, Alain García e George Bluestone, i quali, sostenendo la autonomia del film sul romanzo, non consegue prescindere del tutto dalle asserzioni rispetto alla fedeltà verso il testo letterario.¹²⁶

Alain García, ad esempio, distingue tre possibilità di adattamento:

Adaptación fiel, adaptación libre y transposición, viene a considerar,

¹²⁴ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit. p. 70.

¹²⁵ José Antonio Pérez Bowie, "La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión". In José Antonio Pérez Bowie, *La adaptación cinematográfica de textos literarios*. cit., pp. 12-13.

¹²⁶ George Bluestone, *Novels into Film*. Berkeley: California University press.

en definitiva, la fidelidad total a la letra y al espíritu de la obra adaptada como un valor positivo; así al referirse al tercer tipo de su clasificación comenta que en él, al conservarse el fondo de la novela y tratar de encontrar a la vez las equivalencias de su forma, ni la literatura ni el cine resultan traicionados. (Alain García, 1990)¹²⁷

Oltre ai traduttori già citati, altri studiosi si sono cimentati nell'analisi del caso parlando di traduzione, e tutti, osservavano il processo da un punto di vista differente utilizzando nomi e criteri di catalogazione diversi.

Geoffrey Wagner ad esempio distingue fra trasposizione, commentario e analogia; Dudley Andrew stabilisce una tipologia di lavoro basata ugualmente su tra gradi: fonte riconoscibile, riflessione creativa e fedeltà allo schema narrativo del testo di partenza, nonostante i cambi di tono, di ritmo e di istanza narrativa.¹²⁸ Introduce la necessità di differenziare tra l'estratto discorsivo e quello narrativo nel testo fonte, affermando che i film devono essere considerati come atti del discorso. Dagli anni 80 in poi, si riflette su una serie di concetti e di riflessioni che fino a quel momento non si erano analizzati.

Così Gianfranco Bettetini riconosce che il problema dell'adattamento cinematografico di un romanzo non deve rientrare semplicisticamente nel caso della *traslocazione* del suo universo semantico, ma che bisogna focalizzarsi sulla componente pragmatica dato che un testo è la manifestazione di una strategia comunicativa e la sua traduzione esige una restaurazione delle istanze narrative che partecipano all'enunciazione.¹²⁹ Come lui, molti critici e studiosi hanno analizzato il caso nello specifico. Toury, ad esempio, fa rientrare il processo

¹²⁷ José Antonio Pérez Bowie, *La adaptación cinematográfica de textos literarios*, cit. p. 13.

¹²⁸ D. Andrew, *Concepts in film. Theory*. New York: Oxford, 1984.

¹²⁹ Bettetini differenzia le diverse categorie: (1) adattamento come traduzione fedele e rispettosa della narrazione proposta dal testo di partenza; (2) adattamento più attento alla trasposizione dell'atmosfera ambientale del testo di partenza che rispetto alla trama, (in generale rientrano qui tutti gli adattamenti di romanzi complessi carichi di intenzionalità sociologica nell'enumerazione; (3) adattamento dove prevalgono i valori ideologici sostenuti nel testo di partenza; (4) adattamento che non si basa nell'elezione della pertinenza al contenuto del testo- fonte, ma manifesta la predilezione per il materiale di superficie e profondità, e infine (5) l'adattamento, in cui la matrice letteraria è solo un pretesto (generalmente narrativo) che in conclusione diventa un testo completamente autonomo. Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Torino, 1986, pp. 98-100.

dell'adattamento all'interno della traduzione, partendo dal presupposto che entrambi hanno un testo come punto di partenza e ne producono un altro come punto finale e rappresentano un processo di trasformazione e di trasposizione di testi visto che esistono una serie di elementi invariati che si trasmettono dal testo A al testo B come del resto, ne esistono degli altri che sono difficilmente trasportabili.

Entrando nello specifico dell'adattamento di un testo letterario s'individuano tre tipologie di approccio comunicativo. Quello più flessibile consiste nel prendere il romanzo nella sua interezza, mantenerne intatti alcuni elementi e, lasciare che il film segua la sua strada liberamente, (è il caso di *Apocalypse Now*, di Francis Ford Coppola, 1979, ripreso dal romanzo di Joseph Conrad *Heart of Darkness*, 1902).

Un altro tipo di operazione può coinvolgere un film e un libro in una relazione più stretta della precedente che riguarda la possibilità di trasporre un testo cinematograficamente cogliendone solamente i momenti chiavi. In questo procedimento rientrano la maggior parte dei film che sono caratterizzati dal sottotitolo di opere "tratte da", ed è il caso che interesserà *Crematorio*.

È stato, inoltre, individuato una terza categoria, forse utopica, che si propone l'obiettivo di ricreare una fedeltà assoluta che è possibile solo nel caso in cui un romanzo nasca contemporaneamente con il film. (per la fedeltà perfetta va ricordato il caso di Robert Bresson, con il *Diario di un curato di campagna*, tratto dal romanzo di George Bernanos).¹³⁰ Lo sceneggiatore che cerca di adattare un libro per un medium audiovisivo, si trova di fronte una pagina scritta che egli deve, tradurre in immagini in base alle scelte interpretative.

Concentrando l'attenzione su *Crematorio*, Cabezudo si trova di fronte ad un testo caratterizzato da un discordo diretto o indiretto libero, che diventa dialogo all'interno del film, in toto o in parte.

Il romanzo è fatto di descrizioni che attengono al piano della contestualizzazione e dell'azione e, che queste in un film devono

¹³⁰ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit. pp. 71-74.

essere rese attraverso le immagini, in un rapporto di uno a uno, vale a dire seguendo uno schema di equivalenze immediate per cui a ogni parola corrisponde un'immagine o un oggetto.

Ogni lingua possiede espressioni idiomatiche e termini assolutamente intraducibili e il livello espressivo di una lingua deve a sua volta essere reso sacrificando qualcosa sul piano della precisione denotativa. Qui potremmo risalire alla suddivisione, a lungo superata, fatta da Roman Jakobson tra traduzione *interlinguistica*, *intra-linguistica* e *intersemiotica*.¹³¹

Secondo la suddivisione fatta da Jakobson, il processo preso in analisi rientrerebbe sia nella traduzione intralinguistica poiché essa avviene all'interno della stessa lingua e sia intersemiotica, la quale è caratterizzata dalla trasformazione di segni verbali in altri non necessariamente linguistici. Si parla, dunque, di compiere una serie di equivalenze fra oggetti diversi, in cui non solo sono differenti per via di una materia, bensì la sostanza, l'immagine in movimento rispetto alla parola ed è da questa che si costruiscono tutte le forme attraverso cui tanto la letteratura quanto il cinema è in grado di comunicare e di esprimere su vari livelli. Ogni testo filmico così come quello letterario può essere analizzato prima di tutto separando il piano dell'espressione con quello del contenuto ed è sempre da questo che si deve partire per comprendere come sia possibile che un film e un libro, a prescindere dall'enorme distanza che li separa, possano arrivare a esprimere qualcosa di così simile da indurre gli spettatori/lettori ad associarli, e alla critica a compararli.¹³² Da qui gli studiosi di semiotica sono arrivati a individuare il concetto di

¹³¹ Roman Jakobson, nel suo saggio sugli aspetti linguistici della traduzione, individua queste grandi macro-aree, definendoli, la prima interlinguistica, che si verifica quando si traduce un testo da una lingua ad un'altra, ovvero quando si ha una interpretazione di segni verbali per mezzo di sistema di segni verbali; la seconda è quella detta anche riformulazione che sarebbe un'interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua, e infine l'intersemiotica quella in cui si ha un'interpretazione di segni verbali per mezzo di un sistema di segni non verbali. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit. p.225.

¹³² Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit. p. 77.

*isotopia*¹³³ vale a dire di linee di coerenza testuali che consentono di collegare un film e un libro a partire dalla somiglianza fra alcune loro componenti a livello del contenuto. Algirdas-Julien Greimas individua tre categorie:

-isotopie tematiche: questioni di fondo di cui si occupano tanto il romanzo quanto il film. In questo caso, sia il libro di Rafael Chirbes, che la serie di Jorge Sánchez Cabezudo si mantengono sulla stessa linea.

Lo scrittore narra in modo esplicito, una realtà che interessa il suo paese: la corruzione e la speculazione legata a una particolare generazione, e Cabezudo dal suo canto si attiene al tema letterario considerandolo fondamentale nel momento critico in cui si vive.

- isotopie figurative: riguardano i dati oggettivi in cui questi temi sono rappresentati. Il legame tra lo scrittore e il regista è reso saldo dal fatto che entrambi lasciano che il tema che fa da sfondo, prenda corpo attraverso la caratterizzazione dei personaggi, con i loro intimi modi di fare. All'interno di questa categoria possono essere raggruppati tutti quei dati che riguardano l'entità dei personaggi e le azioni. Cabezudo prende sì spunto dal libro, soprattutto con i personaggi, ma li adatta in maniera eccezionale a un pubblico televisivo.

Infine abbiamo le isotopie tematiche. Quest'ultima rappresenta la categoria più sottile poiché con il termine sono indicati tutti i cambiamenti caratteriali ed emotivi che i personaggi subiscono nel corso della storia.

Ogni traduzione, dunque, è prima di tutto un'interpretazione (Gadamer, 1960, "ogni traduzione è sempre un'interpretazione").¹³⁴ È impossibile non produrre e creare cambiamenti a livello personale dei personaggi, poiché rientra nell'interpretazione. In questo caso, le eventuali somiglianze o differenze che il film e il libro possono avere sotto il profilo psicologico e passionale dei personaggi influisce

¹³³ Isotopia dal greco *isos* "uguale" e *topos* "luogo", è un termine tecnico della semiotica greimasiana che indica i meccanismi ricorsivi e ridondanti dei testi. Definizione in Stefano Gensini, *Manuale di semiotica*, cit. p. 344.

¹³⁴ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 230.

pesantemente sulla ricezione emotiva da parte dello spettatore-fruitori.¹³⁵

3.3 Le scelte traduttive di Jorge Sánchez Cabezudo

Una volta elencate le varie tipologie di traduzione e di adattamento dei vari studiosi arriva il momento di concentrarsi sul testo analizzando ogni sequenza. Come già sottolineato più volte la serie televisiva ha una ricca fonte di base, il romanzo di Chirbes. Nonostante ciò, i due sistemi di comunicazione sono del tutto differenti tanto che sarebbe, presentano al lettore e allo spettatore in maniera differente.

Chirbes afferma in proposito: «Todo lo que en la novela yo ententé esconder, en la película hay que mostrarlo».¹³⁶

Cabezudo è sicuramente stato molto bravo nella scelta delle immagini, ma il lettore noterà subito delle differenze sostanziali che porteranno il lettore a porsi delle domande, nonostante il regista abbia deciso volutamente di mantenere la linea dell'autore: dare sempre da buon prospettivista, i due punti di vista.

Ricapitolando. Chirbes nella sua perfezione di scrittura ha centrato l'attenzione su alcuni punti importanti di critica sociale. Sia nella forma che nel contenuto, ha cercato di mantenere una linea che facesse da bilancia tra la forma e il contenuto. Ricordiamo:

- L'intero romanzo narra la storia di un solo giorno ben preciso, quello della morte di Matías, con la presenza di personaggi principali e secondari, i quali svolgono un ruolo molto rilevante;
- Il romanzo si presenta suddiviso in sezioni prive di titolo, nelle quali, l'autore si concentra su un personaggio in particolare,

¹³⁵ F. Vanoye, *La sceneggiatura: forme, dispositivi e modelli*, Lindau, Torino, 1991, pp. 59-72.

¹³⁶ Intervista a Rafael Chirbes in Pasen y Lean, cit.

mostrando il punto di vista al lettore, sempre relazionato al protagonista, (Matías);¹³⁷

- Tutta la struttura narrativa è composta di monologhi interiori e, ognuno di esso è collegato a Rubén;
- È caratterizzato dal discorso indiretto libero;
- Chirbes ci tiene a rendere prezioso ogni particolare. Sono presenti descrizioni minuziose, unite alla sfarzosità di ogni elemento (elencazioni di nomi di champagne, la buona cucina francese, elencazione di marche di fabbriche automobilistiche) che indicano una classe sociale, ben precisa presentata in maniera perfetta;
- Oltre al tema della corruzione regnante nell'illegalità dei personaggi, e della speculazione, Chirbes li circonda di elementi legati alle relazioni interpersonali tra madre/figlia, moglie/marito, direttore/dipendente).

Ripresi i punti focali dell'intero romanzo, arriva il momento in cui ci si deve addentare nell'analisi testuale. Quindi si prendono il libro e il film, si isolano le componenti per notare le scelte del regista.

Cabezudo tenta di mantenere la struttura cercando qua e là di rispettare la volontà dell'autore. Seguendo lo schema, sopra riportato, analizzeremo ogni punto.

I procedimenti pratici potrebbero rientrare in due macroaree, definibili come *sottrazione e aggiunte*.¹³⁸

Nell'organizzazione del tempo Cabezudo ha preferito inserirlo in un'unica stagione di otto episodi, con la durata di 50 minuti ciascuna.

A differenza dei capitoli, però ogni episodio ha un titolo ben preciso, e in ognuno è narrata la storia dal punto di vista di un personaggio.

¹³⁷ All'interno del romanzo di Chirbes, è sempre Rubén il fulcro, solo che in ogni sezione è analizzato il punto di vista differente, o meglio, viene raccontata la storia da un altro personaggio. Le sezioni sono suddivise così: I: Rubén è il protagonista, che riaffiora nella XIII sezione, chiudendola. II: è Monica ad essere presa in esame così come nel XII, III è Collado, IV è Silvia, V, Federico, VI Yuri e il suo debole per Irina, VII rappresenta Collado, VIII Sarcos, IX Matias, X Federico e XI Juan.

¹³⁸ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 80.

Se nel libro la storia riprende l'arco di un solo giorno, nella serie televisiva in realtà non lo è. Sappiamo con certezza che non si svolge all'interno di una giornata perché in molti episodi si ripete la sequenza in cui il protagonista si sveglia accanto della sua meravigliosa donna, Mónica. Cabezudo dunque si concentra sulla concezione del tempo che diventa fondamentale. Questo, è arricchito dalle sfaccettature singole dei punti di vista dei personaggi che tanto affascinano il lettore durante la lettura. In questo, probabilmente risiede la difficoltà maggiore per lo sceneggiatore: decidere quale punto di vista deve narrare la storia.

Nella teoria critica si tende ad individuare tre punti di vista possibili: paritetico, nel quale il narratore onnisciente è in grado di essere nella mente di tutti i personaggi; interno, dove la narrazione è incentrata su di unico personaggio e infine esterno in cui tutto ciò che accade viene semplicemente descritto in termini impersonali.¹³⁹ Difatti, ogni episodio, fa vedere la storia sempre da un punto di vista differente, pur mantenendo la relazione con Rubén.

Il testo audiovisivo ha un linguaggio specifico con i suoi codici e sottocodici portando ad una analisi come *testis* piuttosto che *textum*. *Crematorio*, la serie, riprendendo la suddivisione di Chatman, è ricca di pause, che in gergo filmico è il fermo fotogramma, che caratterizza sempre la fine di ogni episodio. I film offrono alle narrative nuove interessanti possibilità nell'utilizzazione del punto di vista dal momento che, non hanno solo uno ma contemporaneamente due canali informativi, quello visivo e quello uditivo. Chatman sostiene inoltre, che il regista ha la possibilità di prendere due scelte quando deve occuparsi del punto di vista di un personaggio. La posizione dell'attore nell'inquadratura può rendere più stretto il rapporto che lo spettatore ha con lui; l'altra si serve di un piccolo stacco: se nella prima inquadratura il personaggio guarda fuori dallo schermo, e a questa segue un'altra inquadratura è dentro il campo visivo, presume che è realmente ciò che il personaggio presuppone.

¹³⁹ Massimo Moscati, *Manuale di sceneggiatura*, cit., p. 164.

Il divario tra il tempo in cui il discorso viene raccontato e il tempo degli eventi è fondamentale, invece nel film, il regista può identificarlo completamente con la visione dello spettatore e quella del personaggio. In questo caso chi compie un ruolo importante è la macchina da presa che può effettuare cambiamenti molto fluidi del punto di vista.¹⁴⁰

I personaggi, la maggior parte, sono una copia vera di quelli che sono all'interno del libro oltretutto con la stessa funzione. Ma è in questa categoria che si possono notare in maggior misura, le tecniche della sottrazione e dell'aggiunta, utilizzando in ugual misura entrambe le tecniche. I personaggi che durante la lettura ti accompagnano per tutta la durata della storia sono rimasti intatti: Rubén, Silvia, Juan Mullor, Collado, Sarcòs, Zarrategui e Teresa, Irina o Lola o Lola-Irina (immagine presente nel libro); quelli che hanno subito il procedimento dell'aggiunta sono Miriam, Lola (moglie di Collado), Llorens, Gloria e Sergio e infine alla categoria della sottrazione rientrano la figura di Félix, figlio di Silvia e Juan e Federico Brouard che, ripeto, è il personaggio chiave del libro.

Credo siano i personaggi aggiunti ad attirare maggiormente lo spettatore:

Miriam: è la figlia di Silvia e Juan Mullor, che appare nel libro solo in una pagina, poiché viene data maggiore importanza al fratello Félix e alla sua partenza per la Scozia.

Al menos Félix es dócil y estudioso, no como Miriam, que sólo ha aprobado una asignatura, y cuando Silvia le preguntó por lo que había decidido hacer ese verano, le dijo que iba a dedicarse a descansar. Lo que voy a hacer es descansar, le dijo, relajada: como si de verdad hubiera estado llevando a cabo una tarea agotadora durante meses. Ya tengo dieciocho años quiero dejar los estudios, y tomarme estos meses para pensar en lo que voy a trabajar.¹⁴¹

Mentre all'interno della serie, la sua immagine è molto chiara:

¹⁴⁰ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 169.

¹⁴¹ Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit, p. 99.

Ambientazione interna/esterna. Miriam, ha deciso di andare via di casa e la madre la interrompe proprio sull'uscio di casa:

Silvia: ¿Donde vas?

Miriam: Me voy a mudarme.

Silvia: ¿Cómo?

Miriam: Mamá, tengo dieciocho años, así que puedo tatuarme, divorciarme, emborracharme. Ah, y dicelo a papá, pues que se entera de que no estoy.

Silvia: ¡Miriam!

Miriam, con la sua valiga si allonta di casa, mentre Juan, il padre, non si è accorto di nulla, conseguenza del fatto che è troppo preso dal suo lavoro.

Questo dialogo è presente nell'episodio dal titolo "La viuda negra". Paragonandolo all'estratto inserito si può notare come il regista abbia mantenuto intatta l'immagine della ragazza adolescente ribelle, anzi forse il regista ha accentuato molto questa condizione.

Per quanto riguarda, la figura di Lola, qui la scelta del regista è molto ambigua. All'interno della serie, il trio di personaggi che va preso in esame è Collado-prostituta (Lola)- moglie. Mentre nel libro è impostato sull'importanza del rapporto di Collado con la prostituta, nella serie, la relazione inizia allo stesso modo, ma prima di morire si rende conto di aver perso la persona più importante: sua moglie. Per quanto riguarda Lola, nel libro Chirbes fa un gioco di parole e si diverte molto nel cambio di nome della prostituta, dapprima Lola, poi Irina e poi, LolaIrina, nel film scompare. Nel film lei è chiamata in modo diverso secondo il cliente. Viene lasciato il nome di Irina durante il lavoro nel nightclub sempre con nome falso, mentre Olga è quello vero. Lola, invece, nella serie diventa la moglie di Collado.

Gloria, è la donna che si occupa della madre di Rubén, Doña Teresa. Nel libro, la sua figura non ha un'importanza rilevante, mentre nel film, la sua figura è indice di un rapporto affettivo molto intenso e soprattutto una critica sociale importante: la condizione che imperversa nella nostra quotidianità, quella della condizione delle madri, abbandonate a loro stesse, le quali vengono affidate dai propri figli alle badanti che, in questo caso verrà distrutto da Rubén.

E infine l'artista, colui di cui Silvia perderà la testa. Nel libro è José Maria e girerà solo intorno alla fantasia sessuale di Silvia.

José María, te echo de menos. Lo dice controlando el tono, esparciendo la voz como se esparcen una gotas de agua con la punta de los dedos sobre la ropa que se estáplanchando. Ella cree que hay que hacerlo así, dar y no dar, mantener esa distancia que le permite sentirse segura, y al mismo tiempo estimular la cercanía que la convierte en deseable. Estar y no estar del todo con él, como si lo que los uniera fuese sólo aire, no un lazo, no un pacto.. (monologo di Silvia)¹⁴²

Nel film, il rapporto è un po' più complesso, in quanto, Cabezudo, oltre a rendere partecipe lo spettatore di questa relazione sessuale tra i due, aggiunge una terza persona affermando di farlo in maniera involontaria, Miriam, sua figlia.

Se nel libro, il lettore conosce il giovane artista come José Maria, nel film diventa Sergio, un fotografo dai soggetti contemporanei, simili a quelli della pop art, e ancora, questo cambiamento viene fatto anche per Silvia, nel libro è una restauratrice mentre nella serie diventa la proprietaria di una galleria d'arte molto rinomata.

La relazione sessuale passa, nel processo di adattamento, da rapporto di coppia classico, al coinvolgimento di una terza persona rendendo il tutto molto più piccante. Inoltre se nel libro non viene data molta importanza a questa figura lo diventa nel film poiché segnerà la fine di diversi rapporti affettivi: Juan si accorge della relazione extraconiugale, e decide di andare via di casa, accettando la cattedra a Barcellona; Miriam, viene mandata a Londra, visto che la madre considera che un po' di distanza farà bene al rapporto di madre-figlia, e infine Sergio. Silvia ferita dal gesto di Sergio, che afferma di aver

¹⁴² Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit., p. 101.

avuto una relazione con Miriam, solo perché le aveva detto che si chiamava Ana e viveva con il padre a New York viene abbandonato da entrambe.

Passando in analisi al punto seguente ci ritroviamo di fronte il monologo interiore, che tanto ha affascinato e confuso i lettori. Il cinema si serve del monologo interiore e del flusso di coscienza di rado. Alcuni teorici sostengono che la ragione risieda nell'influsso della scuola comportamentistica della narrativa il cui linguaggio viene svalutato e in particolare quello del pensiero. Realizzare il monologo all'interno di una comunicazione audiovisiva è tecnicamente facile. Tutto quello che si richiede, è che la voce del personaggio, il quale non muove le labbra, sia identificabile, ma è solo il contesto che fa capire realmente se si tratta di un monologo o di qualsiasi altra cosa.¹⁴³

In questo, Cabezudo ha preferito un'altra maniera, lasciando da parte la tecnica del monologo, considerato obsoleto, e adattando tutto a dialoghi accesi e forti, in cui l'unica tecnica che viene presa è la struttura in analessi, in cui vi è sempre il fermo immagine sul personaggio che farà il passo indietro nel tempo per poi catapultare l'inquadratura sull'altro personaggio che sarà presente all'interno del flashback (il più delle volte è Rubén).

Se nel libro, si può trovare qualche riferimento autobiografico, nel film, ciò che si nota è lo stile cinematografico del regista. Il lettore, ad una prima lettura, potrebbe identificare l'autore con il personaggio di Juan Mullor, docente universitario caratterizzato da una forte cultura.

El pintor Mirò hablaba de que había que tener un gran orgullo para concebir la obra de arte y mucha humildad para ejecutarla: extremo orgullo y extrema humildad, eso decía Mirò. No es que presume de ser humilde, pero me faltó ese extremo orgullo. Nunca creí que tuviera nada dentro que mereciera la pena entragarle a la humanidad, dice burlándose de sí misma.¹⁴⁴

¹⁴³ Seymour Chatman, *Storia e discorso*, cit. p. 230.

¹⁴⁴ Rafael Chirbes, *Crematorio*, cit., p. 115.

In seguito però, il lettore attento si renderà conto che forse il personaggio più emblematico è Federico Brouard, lo scrittore, solo che rifugia tutte le sue pene nell'alcol, di cui Juan stava scrivendo la biografia.

Sì, estoy borracho, ¿qué quieres? ¿qué quieres que le haga? [...]la provisión de alcohol tiene que durarme hasta que un ángel de la guardia de hoy, mi biografo con un cargamento de whisky entre sus alas, mí ángel de alta graduación, cómplice de esa búsqueda del infinito que se emprende con cada trago.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ibidem, p. 307.

CONCLUSIONE

È chiaro che viviamo in una società in cui l'immagine cattura l'attenzione di quanti la osservino e per citare una frase che mi colpì particolarmente «In ultimo ci sarà un'immagine, non una parola. Davanti alle immagini le parole muoiono» riporta Wolf Christa nel suo *Cassandra*. Probabilmente un barlume di verità in questa frase c'è e lo si evince dallo sviluppo irrefrenabile delle immagini associate al cinema e alla televisione a differenza delle parole scritte di un libro.

Questa ricerca mi preme particolarmente poiché ho voluto sperimentare sulla mia persona la bellezza dell'uno o dell'altro linguaggio.

Le difficoltà, come più volte ribadito, sono state numerose, riuscendo a volte a confondere il mio stesso pensiero, ma il lettore dovrebbe sapere che elemento importante dell'evoluzione del pensiero umano è il fatto di poter cambiare all'infinito il proprio pensiero, senza per questo, diventare incoerente.

Se nell'introduzione affermo, dopo i vari studi da autodidatta applicati alla mia persona di prediligere con un preconcetto dell'interpretazione il libro rispetto al film, mi sono dovuta ricredere quando la mia ricerca curiosa si è andata approfondendo. Nonostante la soggettività del campo in questione, qui, a conclusione di questa ricerca, ammetto che tra il libro e la serie ciò che ha attirato la mia attenzione è, credo, il modo particolare di scrittura di Chirbes, definendolo quasi appartenente alla quotidianità vera e propria. Bisogna sottolineare però che i due testi appaiono tanto distanti tra loro, che sembrerebbe impossibile metterli a confronto per dare un giudizio.

E aggiungo che non per questo la serie di Cabezudo non sia degna del lavoro svolto.

I testi sono molto diversi. Cabezudo ha rispettato sì la struttura del testo originale ma ha dovuto adattare la storia a un pubblico più ampio e questo lo si evince soprattutto per la scelta del finale, che, mentre nel romanzo è a discrezione del lettore, nella serie il regista sceglie un finale chiaro e terminale per il protagonista, facendolo morire in un modo a dir poco crudele.

Riassumendo, dunque, nella serie si evince maggiormente la vittoria del bene sul male e che quindi Rubén è stato punito miseramente per la sua vita piena di imbrogli e menzogne.

Ancora una volta, a conclusione di un lavoro tanto affascinante quanto complesso, ritengo che il libro sia, dal punto di vista interpretativo, molto più complesso, il quale dà modo al lettore di crearsi nel suo immaginario, le figure e i personaggi come meglio crede.

Anche se la serie abbia preso spunto da una fonte letteraria chiara, le scelte interpretative attuate dal regista, sono del tutto differenti da quelle dello scrittore, essendo, infatti, in netta opposizione su alcune scelte.

Ciò nonostante, il risultato è una serie televisiva molto più vicina ad un film piuttosto che ad un prodotto televisivo ma soprattutto il lettore/spettatore si trova di fronte due testi: uno da interpretare e l'altro "già interpretato".

Risultato è che in Spagna la serie televisiva ha avuto maggiore successo a differenza del libro.

Dunque l'insolubile domanda posta nell'introduzione prende corpo in una risposta qui nella conclusione del lavoro, sottolineando però la differenza abissale dei due testi e, credo, forse avventata riposta in quanto i due testi sono talmente diversi tanto che non sembrano dipendere l'uno dall'altro.

Ringraziamenti

Sono molte le persone che vorrei ringraziare alla fine del mio percorso di studi. Ringrazio prima di tutto la professoressa Maria Luisa Cerrón Puga e il professor Fernando Martínez Carnero de Calzada per aver appoggiato la scelta del mio argomento, tanto contemporaneo e sperimentale nella forma quanto attuale e critico nella sostanza e per avermi mostrato fiducia durante l'elaborazione. Ringrazio, inoltre, Rafael Chirbes per aver creato un romanzo così entusiasmante e naturalmente Jorge Sánchez Cabezudo per l'intervista concessami durante un'afosa giornata di giugno.

E infine, e non per questo meno importanti, i miei amati amici, i quali mi son stati vicini sempre (e per i quali mi sembra inutile citarli qui), con i quali, ho condiviso esperienze indimenticabili durante questi anni universitari. Come poter dimenticare i conoscenti, i colleghi, gli sconosciuti con i quali si condivideva l'ansia o la gioia di un esame. E infine ringrazio, l'università, per aver aumentato in maniera eccessiva la mia dote di pazienza già in esubero all'inizio della mia carriera.

APPENDICE A

Buenas tardes y muchas gracias por tu tiempo. Soy Feliciano, una estudiante de traducción y estoy trabajando sobre la traducción en imágenes de un texto literario, es decir, la novela de Rafael Chirbes y tu trasposición por la tele.

Mi primera pregunta se refiere a la elección de Chirbes que no es importante en España, y no has elegido escritores como Juan Marsé o Muñoz.

Yo estaba trabajando con Fernando Bovaira y él estaba haciendo algo para la televisión. Ya Bovaira me había dicho que la novela tenía algo de maravilloso y cuando la leí me di cuenta de que tenía un concepto moral importante en este momento histórico y hacía un retrato social tan potente que da por una serie, como de una crónica negra. En España no hay la tradición de este tipo de serie. Lo que hace esta serie es que tiene que ver con el ladrillo, con que se han construido tanto que ha traído a todo esto. Ese es el retrato de la sociedad que pasó al desarrollo y todo esto pesa al ladrillo. Cuando salió en el 2009 fue un momento particular.

La crisis no estaba como ahora todavía. Los personajes de Chirbes eran tan bien hechos que fueron adaptos por hacer una crónica negra, lo que Chirbes no quería. Una burbuja de la imaginación. Chirbes, no quería una crónica, mientras a mi me gustó mucho *The Wire* por su argumento muy cruel. Sobre todo me gustó contar la historia de lo que pasaba en mi país. ¿Sabes quien me ayudó?

Claro, yo sé que te ayudó tu hermano Alberto, que es un arquitecto en ejercicio. ¿De verdad que fue importante trabajar con él?

Mi hermano me ayudó mucho en mis proyectos. En este caso, no solo fue importante trabajar juntos sino que mi padre era un arquitecto y urbanista y entonces yo viví mi infancia con él que me contaba muchas

cosas sobre el argumento. Me contaba todos los mecanismos y entonces me interesó hablar de una cosa que yo conocía muy bien. Empecé a buscar todos los casos de corrupción incluso el caso Malaya y encontré muchas informaciones sobre las cremaciones e intenté ponerle todas juntas en una serie.

Analizando la estructura del lenguaje televisivo me di cuenta de que el espectador ocupa un lugar fundamental. Como fue organizada la transmisión de la única temporada?

Bueno. Había dos emisiones, una en Canal Plus con un capítulo cada semana y la otra, La Sexta con dos capítulos cada semana. Canal Plus es un canal de pago y entonces ya tienes una selección de público. De hecho, esta serie no fue pensada por un público generalista sino el producto final tenía que ser una cosa diferente hecha para un público más específico.

¿Qué pasa con el tiempo? En una entrevista has declarado que has elegido la estructura del tiempo americano de los 50 minutos en vez de los 70 de la serie española, por ejemplo, “Cuéntame cómo pasó”. ¿La motivación fue casual o hay algo más?

Lo que pasa en una serie, lo que sale bien a una serie es que funciona y los 70 tampoco funcionaban. Lo importante es contar de forma sencilla y muy concisa, y, rodar por 20 minutos más es una barbaridad en este momento de crisis. Añadir 20 minutos más en una serie de 8 capítulos nos cuesta mucho dinero. Cada capítulo tiene un tiempo lento y cada secuencia está rica de ambientación y la fotografía parece la de una película.

En cada secuencia el espectador pasa de una ambientación a otra viendo cada una de ellas muy ricas en detalles y llena de efectos, como la casa de Silvia o de Rubén, que representa lo que Chirbes hace con las descripciones.

Lo que intentamos hacer, es contar de una manera única lo que pasa en este país porque, claro que el problema es mundial, pero cada país tiene su historia.

“Es como si uno tío americano entra dentro de un café y pide un café americano, ¡joder tío, tienes que tomarte el café español!”

Si los americanos son americanos, nosotros tenemos que ser muy españoles. Esto es lo que pasa con todo.

Vamos a ver lo que pasa con las escenas. Como fue la elección de algunas escenas en vez de otras?

Pues, aquí las cosas fueron diferentes. Me gustó la organización que utilizó Chirbes por la presentación de cada personajes dentro de la novela. Bertomeu es el más importante, es intocable y es lo que yo hice en la serie. Hay dos tiempos de Rubén, el presente y caída, y los flash back con todo lo que lo llevó hasta aquí.

Chirbes en cada capítulo habla de un personajes a través de flash back, y esto me pareció interesante ponerlo en video, por ejemplo, en el primero hay Matías y como se originó el conflicto entre los dos, en el segundo hay Collado y el enriquecimiento de Rubén, en el tercero la mafia rusa, en el 4 la madre de Rubén que puede ser el punto medio de la serie. En la cinco llega la detención de Rubén y Llorens, en la 6, todas las posibilidades y como todo el mundo ha vivido hasta ahora. El espectador se da cuenta de que Mónica está verdaderamente enamorada de Rubén, y no es solo un cliché. Como decía Hitchcock, mejor partir de un cliché y no acabar en él. Lo que pasa con Mónica en la serie es lo que hay en el libro, es decir, Chirbes no respecta los arquetipos. En la 7 todo está precipitando y al final todo desaparece y toda la gente que era amiga de Rubén lo abandona de una manera o de otra.

Todo desvanece, todo desaparece, como las palabras de la canción de Loquillo. Y ahora, vamos a ver, me gustaría saber algo más. Por ejemplo, la cuestión de los personajes, Lola. En la novela Chirbes juega con los nombres de las dos mujeres haciendo una mezcla entre Lola, Irina, LolaIrina. ¿Por qué decidiste eliminar esta ambigüedad?

Claro que en la adaptación hay muchas cosas que se pierden porque es imposible incluir todo. Algo se pierde y algo se añade. Todo fue casual.

¿Y entre Miriam y Félix?

El niño Félix no me daba nada. No llegaba a nada. Hay 188 personajes, puede ser que alguien desaparece, y Félix me pareció uno de aquellos que no tienen ningún sentido y yo, me canso con los niños.

Creo que es diferente con Federico Brouard. En la novela es un personajes llave por toda la historia porque puede ser parte de la biografía del autor, ¿por qué has decidido eliminarlo?

A Chirbes le fastidió mucho porque era él. Pienso que es un personaje que pertenece al mundo literario y no al mundo audiovisual.

Cuando vi la serie me di cuenta de los numerosos cambios, sobre todo de la ausencia de Brouard, pero creí que había algo de Brouard en Cabels por la cuestión de la importancia de la signatura sobre los terrenos..

Cabels es el único personaje que tiene la puerta con la realidad. Nace de una frase de Chirbes. Creo que el personaje de Brouard sale de una mezcla entre Brouard y Teresa. Brouard es el quién habla de la frustración de su generación, es decir la generación de Chirbes, y no es la mía.

Lo que me interesó fue la cuestión de mi generación, es por eso que mi atención cae sobre Silvia y Miriam también.

¿Y que pasó con el artista José Maria en la novela y Sergio en la serie y su relación entre madre e hija?

Por el nombre fue solo una cuestión mía. Es que a mi José Maria me acordaba José Maria Aznar y entonces quería cambiarlo.

Mientras por la relación entre los tres creo que es la mejor escena donde el espectador se da cuenta de la descomposición de la familia. Es muy fuerte la cuestión de los cambios generacionales. Es el punto en que se ve claramente la descomposición de la familia, sobre todo cuando Sergio llega a casa de Silvia y Miriam, y se les dice, “Me echas la culpa a mi -cuando habéis hecho todo vosotras, pero que clase de familia seis”.

Silvia, mientras en la novela es una restauradora, aquí tiene una galería de arte, y es un personaje mas dinámico, progresista.

Juan, marido de Silvia, es el personaje que más está ligado a Brouard, es por eso que aparece poco en la serie, él es la relación entre la realidad de Rubén.

¿Y Juan, que pasa con él? En la novela, su personaje aparece relacionado con Brouard mientras que en la serie el pintor nunca aparece. ¿Qué significa esto para tí?

Juan es un personaje que me gustó ponerlo en relación con Silvia. Su cultura y su capacidad son en oposición a todo el mundo de la corrupción de su suegro. Claro que en la novela se refiere mucho a Brouard y esto en la serie se puede transformar en su relación con Doña Teresa. Al espectador le parece un personaje sin

particularidades, pero hay que tener cuidado en la caída de Bertomeu. A Juan siempre le gustó la ayuda de su suegro, y él se le pide constantemente pero cuando empieza la detención y todas las cosas se da cuenta de que Bertomeu nunca puede ayudarlo y entonces se va de casa y deja Silvia mientras se le dije que él sabe de su relación con el joven artista.

Bueno me has dicho muchas cosa. Me faltan un par de preguntas. Vamos a ver. En una entrevista he leído que una película del realismo italiano te gustó mucho y que fue tu inspiración por el personaje de Bertomeu.

Claro me gustó muchísimo la película de Francesco Rosi, “Las manos sobre la ciudad”. Me gustó el hecho de que el protagonista no era italiano e intenta ser un hombre italiano. Sabes que vosotros utilizáis mucho las manos cuando habláis, ¿verdad?

Edoardo Gubino fue un claro ejemplo de lo que yo quería hacer con Rubén Bertomeu. En realidad muchos guionista toman como ejemplo la película de Rosi, como por ejemplo Max Lemche en *Dos metros cuadrados*. ¿Has visto la película de Rosi?

Si la he vista, pero creo que hay muchas películas italianas del realismo más fuertes. La que me gustó mucho a mi fue una de Ettore Scola, “Brutti, sporchi e cattivi” con Nino Manfredi donde está clara la condición de los gitanos fuera de Roma. Te aconsejo de verla si está traducida al español.

Bueno, ahora creo que es la ultima pregunta, ¿porqué has decidido que Rubén muriera?

Antes de todo quería decirte algo sobre Misent. Es un pueblo imaginario que es una mezcla de algunos escenarios de la costa, como Gaudía, mientras Benalda es Murcia. La cuestión de la imaginación del nombre es clara en mi primera película también.

Para lo que se puede decir del final, esto también a Chirbes no le gustó.

No le gustó este final tan claro. La cuestión es que no se si triunfa el bien o el mal, creo que fue el mismo quien decidió de su vida.

Es el mismo Rubén que se causó su muerte tan cruel.

A mi me gustó poner una fin clara y fuerte como fuerte fue su vida, y sobre todo, tenemos la degeneración de las relaciones familiares y Rubén muere solo entre su tierra donde tenía que hacer *Costa Azul*.

Muchas gracias Jorge.

De nada y suerte por tu trabajo.

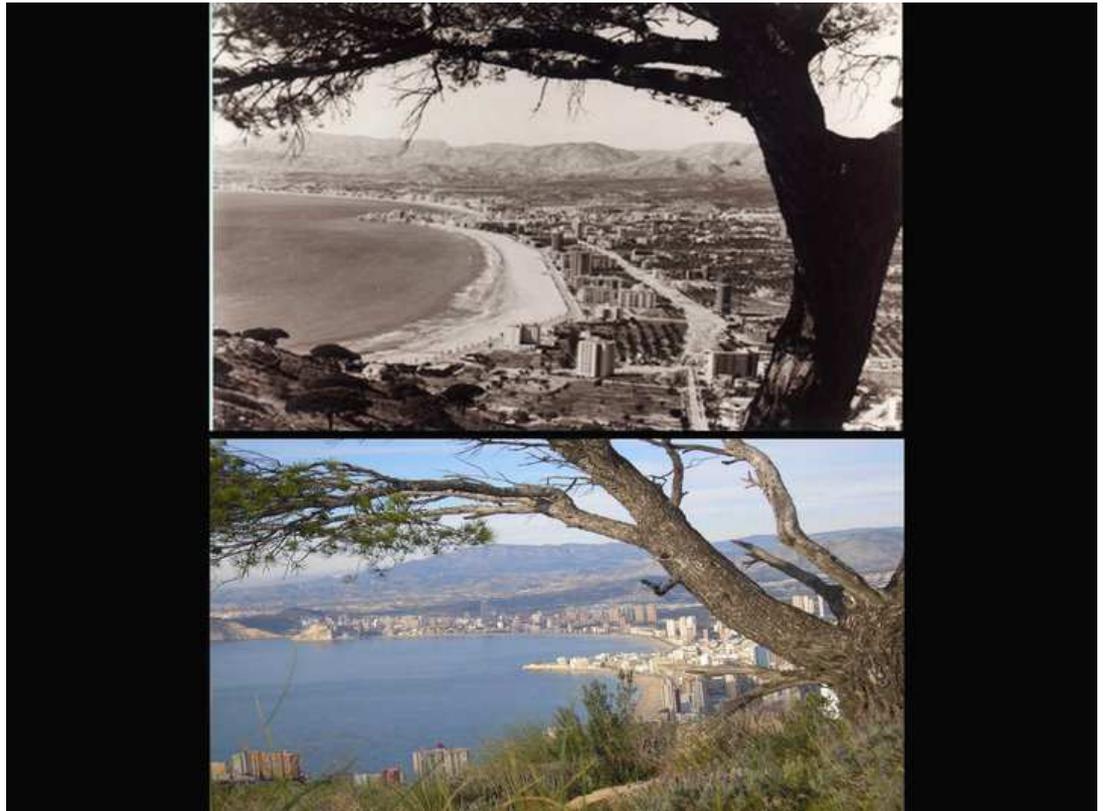
Roma, Giugno 2012

APPENDICE B

Qui di seguito sono riportate le foto sulla cittadina di Benidorm. Il fine di queste foto è di fare notare al lettore-spettatore i vari cambiamenti paesaggistici ai quali la cittadina fu sottoposta in seguito alla Ley Boyer del 1985. Le prime due risalgono agli anni 60 e sono estrapolate dal sito del comune di Benidorm.

Le spiagge naturali e selvagge, tipiche della costa orientale spagnola dominano la scena. Quando la Ley Boyer fu emanata, nel 1985, i paesaggi e l'intera popolazione cambiarono completamente. Purtroppo fu la natura quella che in primis ne risentì, avvertendo e subendo una distruzione a favore dell'essere umano.

Negli anni di maggiore sviluppo gli immobili aumentano smisuratamente portando alla distruzione di interi paesaggi naturalistici.



Originariamente la spiaggia poteva vantare di posti isolati con la comodità di alloggi per turisti. A distanza di decenni però questa

connotazione di “spiagge selvagge” lasciò il posto agli alloggi, i quali, presero il sopravvento, come si può notare nelle foto che seguono.



Le ultime due risalgono al 2008.

Il mare è rimasto incantevole come allora, ma l'intero circondario è cambiato completamente. La trasformazione però non è finita qui.

Nel 2008 iniziarono la costruzione di quello che sarà il più alto grattacielo d'Europa, *Intempo* dell'architetto Perez-Guerras.

Una idea, casi una fijación, inspira el nacimiento de *Intempo*: la exclusividad. Un solo edificio dividirá en dos partes la historia del urbanismo en Benidorm: Antes y después de la construcción de Intempo. Su imponente presencia no ha de pasar desapercibida. Su majestuosidad levantará admiración. Su singular diseño marcará una época y se convertirá probablemente en el símbolo de una filosofía arquitectónica.

Una atalaya formidable, altanera y visible, que sólo podría ser eclipsada por la majestuosa vista que ofrece desde su techo. No podía ser menos. 200 metros de altura.

Los pájaros ven así Benidorm...
y mucho más.¹⁴⁶



¹⁴⁶ <http://www.intempobenidorm.com/>



Bibliografia

Testi, manuali e traduzioni

Adagio, Carmelo, *Storia della Spagna democratica: da Franco a Zapatero*. Mondadori, Milano, 2006.

Aristotele, *Poetica*, (a cura di) Mara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964.

Barthes, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, 8, 1966, trad. It. Introduzione all'analisi strutturale del racconto, L'analisi del racconto, Studi Bompiani, Torino, 1969.

-----, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980.

Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Torino, 1986

George Bluestone, *Novels into Film*. Berkeley: California University press
Bremond, Claude, *Le message narratif*, in *Communications*, 4, 1964.

Brillant- Savarin, Jean Anthelme, *Physiologie du gout ou Meditation de gastronomie transcendante*. Trad. it *La fisiologia del gusto, meditazioni di gastronomia transcendente*, Slow Food, Milano, 2008.

Booth, Wayne, *Rhetoric of fiction*, Chicago, 1983.

Buonammo B. *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Milano, 2002.

Paola Buoizzi, *Vilém Flusser*, Utet, 2007.

Cabrera, J. *Da Aristotele a Spielberg*, Mondadori, Milano, 2000.

Cassetti, Francesco, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia: Marsilio, 1984.

-----, *Teorie del cinema. 1945-1990*. Bompiani, Milano, 1993.

Chatman, Seymour, *Storia e discorso, La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

Chirbes, Rafael, *Mimoun*, Anagrama, Barcellona, 1988

-----, *En la lucha final*, Anagrama, Barcellona, 1991.

-----, *La buena letra*, Anagrama, Barcellona, 1992.

-----, *Los disparos del cazador*, Anagrama, Barcellona, 1994.

-----, *La larga marcha*, Anagrama, Barcellona, 1996.

-----, *Mediterranéos*, Anagrama, Barcellona, 1997.

-----, *La caída de Madrid*, Anagrama, Barcellona, 2000.

-----, *El novelista perplejo*, Anagrama, Barcellona, 2002.

-----, *Los viejos amigos*, Anagrama, Barcellona, 2003.

-----, *El viajero sedentario*, Anagrama, Barcellona, 2005.

-----, *Crematorio*, Anagrama, Barcellona, 2007.

-----, *Por cuenta propia*, Anagrama, Barcellona 2010.

Ciuffoletti, Zeffiro, Tabasso Edoardo, *Breve storia sociale della comunicazione*, Carocci, Roma, 2007.

Corominas, Joan, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.

Cortellazzo, Manlio, Maurizio Zolli, *Dizionario Etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1999.

Costa, Antonio, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, Utet, Torino, 1993.

De Mauri, Luigi, *5000 proverbi e motti latini*, Hoepli, 1995.

De Fusco, Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari, 2007,

De Saussure, Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1978.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1994.

-----, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 1999.

-----, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 2004.

Ellero, Maria Pia, *Breve manuale di retorica*, Sansoni, Milano, 1999

Ellis, J., *Vedere la fiction. Cinema, televisione, video*, Torino: Nuova Eri, 1988.

Forster, E.M., *Aspects of the novel*, Harmondsworth, 1966, Trad. It *Aspetti del romanzo*, Mondadori, 1968, Milano.

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Trad. It di Lina Zecchi in *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.

- Gensini, Stefano, *Manuale di semiotica*, Carocci, Roma, 2004.
- Grasso, Aldo, *Storia della televisione italiana*, Vita e pensiero, Milano, 1992.
- , *Radio e televisione: teorie, analisi, storie, esercizi*. Vita e pensiero, Milano, 2000.
- , *Parole e immagini. La comunicazione e i media*, Fondazione Achille e Giulia Boroli, 2007
- Gombrich, E. H., *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino, 1985,
- Ibañez Erlich, Maria Teresa, (ed), *Ensayos sobre Chirbes*, Iberoamericana/Vevuert, Madrid, 2006.
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Trad. It. In Roman Jakobson, *saggi di linguistica generale*, Feltrinelli Milano, 1966,
- La Polla, Franco, *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*. Torino, Lindau, 2000.
- Lolli, Andrea, *Forme dell'espressionismo nel cinema*, Aracne, Roma, 2009.
- Lubbock, Percy, *The craft of fiction*, Traduz a cura di, Enrico Chierici, *Il mestiere della narrativa*, Sansoni, Firenze, 2000.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto: semiotica della narrativa*, Mondadori, Milano, 1990.
- Masini, Andrea, *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma, 2004.
- Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2007.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare: Mass media e società moderna*. Net, Milano, 2002.
- Meyrowitz, J., *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, 1993, Bologna.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification du cinéma*. Trad. Di Adriano Aprà e Franco Ferrini, in *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*. Garzanti, 1972
- , *Le signifiant imagininaire, psychanalyse et cinéma*, trad. di Daniela Orati, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Montalbán, Manuel Vázquez, *Crónica sentimental de la Transición*, Debolsillo, 1985, Barcelona.
- Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano, 2004.
- Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
- , *Scritti corsari*, Garzanti, Roma, 2008.

Praz, Mario, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Milano, 2003.

Profeti, Maria Grazia, *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento*. Firenze, La nuova Italia, 2000,

Poppi, R., *Dizionario del cinema italiano: i registi dal 1930 ai giorni nostri*. Gremese Editore, Roma, 1993.

Segre, Cesare, *La struttura e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974.

Scholes, Robert, *Semiotics and interpretations*, trad. di Valeria Lalli in *Semiotica e interpretazione*, Bologna, Il mulino, 1985.

Ettore Siniscalchi, *Zapatero: Un socialismo gentile*, Manifestolibri, Roma, 2007.

Paola Splendore, *Il ritorno del narratore*, Pratiche, Parma, 1991,

Patricia Waugh, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, Routledge, London, 1970.

-----, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Methuen, 1984.

Vattimo, Gianni, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989.

P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2000.

Articoli

Architettura&viaggi: "L'Expo '92, una rassegna universale di architettura".

G. Balbona, "La escritura crítica de Rafael Chirbes se asoma a los Martes Literarios", 06/07/2010, eldiariomontanes.es.

- Carini, S. "Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza", Milano: V&P, 2009.
- S. Fernández "Rafael Chirbes: "Los libros saben más que su autor". Entrevista con Rafael Chirbes, en: Babab, 11, 2002.
- Emilio Garroni, "Popolarità e comunicazione nel cinema" Filmcritica
- Elisa Grazioli, "Dal romanzo al film, dal film al romanzo: l'adattamento", p.1, 23/03/2009.
- Patrizia Guglielmetti, "Rafael Chirbes, Mediterráneos", Confluenze, Finestre, 2008.
- Borja Hermoso, "Fuego real en el crematorio", 7 marzo 2011, El País, archivo.
- Jacobs,H.C. "Las novelas de Rafael Chirbes", Iberoamericana, 3/4 (75/76), 1999.
- Licon, Sandra, "Rafael Chirbes: En literatura, nadie acierta al escoger el balcón desde el cual se aprecia la realidad", Crónica de Hoy, México, 2-6-2000.
- Ana Luengo, "La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea". Berlino, Tranvía/ Walter Frey, 2004.
- Alonso S., "La novela española en el fin de siglo. 1975-2001". Madrid: Mare Nostrum Comunicación., 2003.
- Javier Rodríguez Marcos, reportaje "Chalets adosados en el fin del mundo" El País, Madrid 6/04/2009
- Alonso S., "La novela española en el fin de siglo. 1975-2001". Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2003.
- Alejandro Serrano, "Crematorio de Jorge Sánchez Cabezudo: la sorprendente excelencia en una serie española", cit.
- V. Zucconi, "E in America ha vinto la politica dei talk show", La Repubblica, 30 dicembre 1992.

Sitografia

Per le interviste a Chirbes si confronti:

ElCultural.es http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/22043/Rafael_Chirbes

Javier Cercas Rueda, Pasen y lean blog, <http://nalocos.blogspot.it/2012/rafael-chirbes-premio-dulce-chacn.html>

Santiago Fernández, “Los Libros saben más que su autor”, Babab http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm

Coradino Vega, “Por cuenta propia, Chirbes”, La tormenta en un vaso, 14 abril 2010. <http://latormentaenunvaso.blogspot.it/2010/04/por-cuenta-propia-rafael-chirbes.html>

Enrique Ortiz, “Crematorio de Rafael Chirbes”, in El blog de Enrique Ortiz. <http://elblogdeenriqueortiz.blogspot.it/2007/11/crematorio-de-rafael-chirbes.html>

<http://blog.enalquiler.com/2011/el-alquiler-en-los-tribunales/el-decreto-boyer-y-la-duracion-de-los-alquileres/>.

Chirbes <http://www.javierortiz.net/voz/iturri/aritz-galarraga-entrevista-a-rafael-chirbes>

<http://www.imdb.com/name/nm0845207/>

Inchiesta di Legambiente, “Mare Nostrum 2012”, Roma 21/06/2012. http://www.legambiente.it/sites/default/files/docs/maremonstrum_2012.

Per le interviste a Jorge Sánchez Cabezudo

Jorge Sánchez Cabezudo in Vida de cine, <http://www.vidasdecine.es/directores/s/jorge-sanchez-cabezudo.html>

“La gotera” in Puerta de Babel. com, <http://babel36.wordpress.com/2008/03/08/la-gotera-grojo-y-jorge-sanchez-cabezudo/>

Hispania, la leyenda, in <http://www.filmaffinity.com/es/film792678.html>

Gran Hotel, in <http://www.filmaffinity.com/es/film985634.html>,

P. Roberto J. Editor de ¡Vaya Tele!, 7/06/2011 <http://www.vayatele.com/digital/entrevista-a-jorge-sanchez-cabezudo-director-de-crematorio-no-me-imagino-crematorio-como-pelicula>

Vanessa Sares, “Crematorio Blog.es <http://www.seriestvblog.com/post/8882/crematorio-presentacion-en-madrid-de-la-nueva-serie-de-canal-con-jose-sancho>

Filmografia e serie televisive

Per la filmografia si faccia riferimento a:

De La Iglesia, *Crimén perfecto*. (2004).

Rosi, Francesco, *Le mani sulla città*. (1963).

Scola, Ettore, *Brutti, sporchi e cattivi*. (1976).

Tarantino, Quentin, *Inglorious Basterds*. (2009).

Tywker, Tom, *Profumo*. (1985).

Per le serie televisive si confronti:

Abrams, J.J., *Lost*, (2004-2010).

Cabezudo, Jorge Sánchez, *Crematorio*, (2010).

Sollima, *Romanzo criminale*, (2008-2010).