

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Sublimi mistificazioni. Max Aub e la Academia Española

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/135623> since 2016-06-21T08:05:41Z

Publisher:

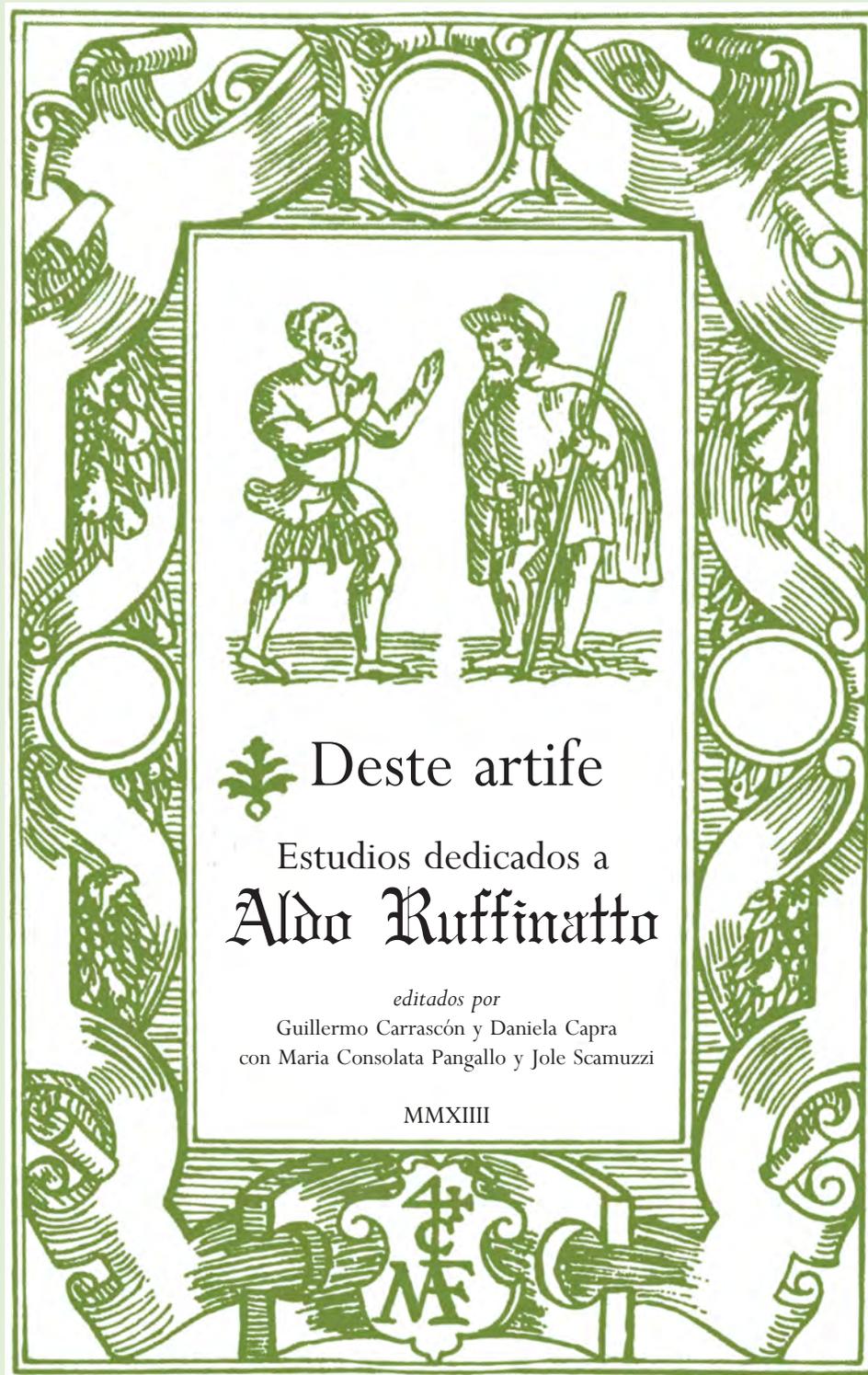
Alessandria: Edizioni Dell'Orso.

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



Edizioni dell'Orso

In copertina:

La cornice e il disegno della coperta riproducono quelli della copertina di *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Medina del Campo, 1554.

Questo volume è stato promosso dal **gruppo Artifara** e pubblicato con il contributo della **Facoltà di lettere e filosofia** dell'Università di Torino, e con quello del progetto di ricerca "**Italian Novellieri and Their Influence in Renaissance and Baroque European Culture**", del Dipartimento di Studi Umanistici della Università di Torino, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo**.

“Deste artife”
estudios dedicados a Aldo Ruffinatto
en el IV centenario
de las *Novelas ejemplares*



editados por
Guillermo Carrascón y Daniela Capra
con la colaboración de
Maria Consolata Pangallo y Iole Scamuzzi



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2014

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale a cura di Arun Maltese (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-512-3

Tabula gratulatoria



Índice

Bibliografía de las publicaciones de Aldo Ruffinatto hasta 2012

Revisada por Maria Consolata Pangallo XV

Presentación

Guillermo Carrascón XXIX

Novelas Ejemplares

Carlos Alvar

Cervantes en el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares* 3

Jean-Michel Laspéras

“Algún misterio tienen escondido...” 27

José Manuel Martín Morán

Aspectos del diálogo en las *Novelas ejemplares* 45

Michel Moner

La palabra y sus avatares en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes: malabarismos textuales e intencionalidad discursiva 69

Teatro

Jean Canavaggio

La Numancia de Cervantes de comedia a tragedia 85

Fausta Antonucci

La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*: un análisis comparado con *La Numancia* 97

Antonio Rey Hazas

Atila el Godo en *La Numancia* de Cervantes 109

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Entremés de la Cárcel de Sevilla 129

Aurelio González

Bebidas y dulces en el teatro del siglo de oro 145

David González e Ilaria Resta

Lope de Vega, reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi* 157

Quijote

Maria Grazia Profeti	
<i>Don Quijote</i> difeso da Lampillas	175
Maria Caterina Ruta	
Las bodas de Camacho tra Cervantes y Petipa	183
Marco Cipolloni	
“ <i>Así se rehizo</i> ”. <i>Don Quijote</i> animado, entre traducción audiovisual, contenidos especiales y lectores en voz alta	195
Daniela Capra	
Don Quijote cabalga de nuevo: parodia y relectura cervantina en la creación contemporánea	205
Guillermo Carrascón	
Cervantes, el <i>Quijote</i> y la comedia nueva	221

Garcilaso

Antonio Gargano	
Lettura del sonetto “Ilustre honor del nombre de Cardona” de Garcilaso de la Vega	235
Maria Rosso	
Las andanzas ejemplares del Soneto XIV de Garcilaso	249

Lazarillo y picaresca

Patrizia Botta	
Variantes y tendencias léxicas: algunas calas en el <i>Lazarillo</i>	263
David Mañero	
La atalaya cómica de Pablos y Ginés	271

Miscelánea

Manuel Alvar	
Vocabulario de la ganadería menor en Chinchón	283
Antonio Barbagallo	
Los <i>Casos de consciencia</i> de Fray Antonio de Cordoba	295
Manuel Carrera	
Metrica italiana e metrica spagnola	303
María Hernández Esteban	
Imágenes contemporáneas del <i>Decameron</i> en España	315
José Manuel Lucía Mejías	
Transmisión vs. Edición: cuatro calas en la historia del texto (con un elogio final a la segunda textualidad)	347
Vittoria Martinetto	
El tema del suicidio en los diarios de Pizarnik	375

José Muñoz	
Edgar Lee Masters en la teorización de Pavese	387
Verónica Orazi	
Sublimi mistificazioni. Max Aub e la Academia Española	405
Elisabetta Paltrinieri	
Alcune considerazioni sull'importanza della cornice narrativa del <i>Sendebar</i> e del <i>Calila e Dimna</i>	415
Iole Scamuzzi	
El concepto de diasistema en la edición de textos literarios para la música	425
Selena Simonatti	
Cortesía caballeresca y heroísmo “humano” en las <i>Crónicas de Pero López de Ayala y Fernão Lopes</i>	435
Beatriz Sanz Alonso	
La <i>Relación de la cárcel de Sevilla</i> en los comentarios de Duque de Estrada	451
Maria Jesús Zamora	
Los motivos de los cuentos intercalados en las <i>Disquisiciones mágicas</i> de Martín del Río	461
Bibliografía general	
al cuidado de Daniela Capra	473

Sublimi mistificazioni. Max Aub e la Academia Española

Veronica Orazi
Università degli Studi Torino

El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo, pubblicato nel 1971, descrive il panorama della drammaturgia ispanica del ventennio 1936-56.¹ Inviato agli amici come edizione straordinaria del *Correo de Euclides*,² è un

¹ Cfr. Max Aub, *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, ed. Javier Pérez Bazo, Segorbe, Archivo Biblioteca Max Aub, 1993, da cui si cita. All'opuscolo dedicano qualche riflessione Pasqual Mas i Usó, "Lo real de la ficción: de Max Aub a Antonio Muñoz Molina", in *Max Aub, testigo del siglo XX. Congreso Iternacional del Centenario*, Valencia, 7-12.04.2003, pubblicazione on-line, Entresiglos-Biblioteca Valenciana, <http://www.uv.es/entresiglos/max/index.htm>; Mariano de Paco, "El Veintisiete y la crítica teatral: Juan Chabás", *Estudios Románicos*, 16-17 (2007-2008), pp. 791-798; M. L. Capella, "Manuscritos cuerdos o la recuperación imposible", *Proyecto Clío*, 37 (2011), rivista on-line, http://clio.rediris.es/exilio/manuscritos_cuerdos.htm#_ftnref14. Più consistente e intrigante A. Muñoz Molina, *Destierro y destiempo*, Valencia, Pre-Textos, 2004, che raccoglie il discorso fittizio di Aub assieme a quello reale dell'autore, giocando sulla suggestiva visione della storia virtuale come ricreazione di un passato possibile. Cfr. anche J. A. Pérez Bowie, "La modernidad de la narrativa de Max Aub (propuesta para una relectura)", in *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, vol. III, pp. 311-322; M. Aznar Soler, ed., *Los laberintos del exilio*, ed. Sevilla, Editorial Renacimiento, Biblioteca del Exilio 3, 2003.

² *El Correo de Euclides*, «periódico conservador» (1959-68), è un'altra sorta di peculiarissimo falso storico: si tratta di un falso quotidiano stampato da Aub, che ne invia copie agli amici come stenna natalizia (con una lacuna negli anni '60-'61, un numero doppio nel '63 e un'edizione straordinaria nel luglio del '67). Gli *scoop* in prima pagina sono costruiti manipolando eventi reali. Anche in questo caso, la veste tipografica rende credibile il *periódico*, come il formato e i titoli di prima, seguiti da notizie la cui coesione trasforma ogni numero in una monografia. Il *Correo* offre una lettura della storia venata di umorismo critico. Le notizie partono di solito da uno spunto oggettivo deformato dall'autore, che sfrutta l'ambiguità semantica e l'ironia o si incentrano su riflessioni esistenziali. Cfr. Max Aub, *El Correo de Euclides*, Segorbe, Ayuntamiento de Segorbe, 1993; José María de Quinto, "El Correo de Euclides", *Cuadernos Americanos*, 2 (1973), pp. 176-199. Sui falsi dell'autore cfr. AA.VV., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di Rosa Maria Grillo, Napoli, Edi-

falso autografo che riporta il discorso di ingresso di Max Aub nella *Academia Española* (non *Real*, perché nella prospettiva del testo siamo in tempo di Repubblica), seguito dalla risposta – anch'essa apocrifia – di Juan Chabás (morto esule a Cuba nel 1954, il quale – come Aub – non fu mai accademico), secondo la prassi usuale e per conferire verosimiglianza al discorso del neofita. Persino nella veste tipografica, con tanto di stemma della prestigiosa Istituzione, l'opuscolo imita in modo perfetto le pubblicazioni dell'*Academia*. In realtà, la risposta di Chabás è l'adattamento di alcuni passi tratti dalla sua *Literatura española contemporánea* e dedicati al supposto neofita, in cui si fa riferimento al *Proyecto para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile* che Aub aveva redatto e inviato nel 1936 all'allora presidente della Repubblica Manuel Azaña.

Un gioco di specchi, insomma, una serie di riverberi che si rifrangono incrociandosi, rendendo quasi inestricabile l'altalenare tra realtà e finzione e che richiedono la competenza di un lettore colto: nel Discorso infatti esiste una base storica oggettiva, rappresentata dalla Spagna degli anni '20, dal panorama teatrale fino al 1936, da alcuni nomi di accademici presenti alla cerimonia; al contempo, però, viene rimossa la guerra civile e sviluppata una storia altra, come se il conflitto non fosse mai scoppiato.³ Ci troviamo in una dimensione fittizia, in una sorta di ipotesi sostitutiva degli avvenimenti storici reali. La risposta vera e falsa di Chabás, la commistione di dati concreti e immaginari e l'accuratezza nel confezionamento tipografico sono tutti elementi fondamentali per conferire credibilità alla presentazione del neo-eletto.

Ecco qua, dunque, un apocrifo storico parziale, a più voci, evidentemente falso.⁴ Lo confermano la partecipazione all'evento (falsa oppure reale ma adattata) di figure più o meno vicine all'autore, coinvolte in questa scena virtuale (Chabás), il paratesto e l'aspetto tipografico: tutto converge nella concretizzazione di un inganno ludico, per depistare il lettore circa la credibilità dell'opera, che si rivela una mistificazione solo per la presenza di tratti scopertamente manipolati (la rimozione della guerra civile). Questa commistione produce un coacervo di elementi veri e falsi, cui si aggiungono quelli oggettivi ma distorti e dunque falsificati, secondo una tecnica sistematica: le notizie esatte si alternano a quelle inesatte, che

zioni Scientifiche Italiane, 1995; V. Orazi, "Falsi aubiani", in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, edd. G. Mazzocchi et al., Como-Pavia, Ibis, 2011, vol. II, pp. 399-415.

³ Si ricordi l'articolo Max Aub, "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", *Papeles de Son Armadans*, 118 (1966), pp. 68-96, che costituisce un richiamo intertestuale –questo sì, concreto–, anticipazione del confine liminare di quel teatro che si sarebbe potuto sviluppare e che Aub profila idealmente nel *Discurso* dell'*Academia*.

⁴ Cfr. la classificazione con relativa analisi in V. Orazi, "Falsi aubiani", cit.

mimetizzandosi acquisiscono verosimiglianza, grazie anche agli aspetti materiali, che rendono credibile a prima vista questo ennesimo falso aubiano.

La vena umoristica, ironica che percorre il testo e sconfinata nella visione straniata svolge un ruolo determinante, ben al di là della passione per la falsificazione, che si insinua nell'intera opera dell'autore, rivelandosi funzionale all'appello alla militanza: Aub con i suoi falsi offre spesso una realtà 'raddrizzata', per annullare la vera distorsione della società e del mondo del suo tempo. Si tratta di falsi che tentano di ricondurre alla logica e all'integrità etica uno sviamento inaccettabile.

Così, il gioco di Aub si fa serio e si concretizza nella scelta di dar voce ai propri ideali ricorrendo alla contraffazione per ri-creare un mondo sensato, scollandosi da eventi che si sono pericolosamente avvicinati al non senso. Ci si rende conto allora che la denuncia pulsa sempre dietro al falso aubiano, per materializzare una società storicamente fittizia ma logicamente possibile e moralmente auspicabile, secondo una tensione etica mai sopita nell'autore.

Ma cosa vede in concreto il lettore che sfoglia il Discorso? Un bell'opuscolo, sobrio ed elegante, stampato alla fine del 1956 a Madrid dalla tipografia de Archivos di calle Salustiano Olózaga 1 per conto della Academia Española de la Lengua. Vi si legge il discorso pronunciato da Max Aub il 12 dicembre dello stesso anno in occasione del suo ingresso nell'Istituzione, dal titolo *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, che illustra la situazione della drammaturgia ispanica degli ultimi vent'anni, seguito dal discorso di risposta di un membro appartenente alla medesima, in questo caso Juan Chabás –amico di Aub e critico letterario–, come è consuetudine al momento dell'accoglienza di un neofita.

Questo è quanto a prima vista il lettore è indotto a credere, confortato persino dal confezionamento accurato, riproduzione fedele delle pubblicazioni dello stesso genere che l'Academia fa stampare in simili circostanze. Già scorrendo le prime righe del testo, però, ci si rende conto di quanto ampia sia la divaricazione tra elementi oggettivi e fittizi: non esiste alcun Discorso, perché Aub non è mai entrato nella Academia Española, quindi non esiste neppure una risposta di Chabás, che come il falso neofita non ha mai fatto parte della prestigiosa Istituzione.

Cosa rappresenta allora questo opuscolo e con quali finalità Aub lo scrive? A ben vedere, la spinta creativa che si traduce in funzione testuale si fonda su un atto di rimozione storica. L'autore infatti rimuove –non annulla, né cancella, né ignora– un pezzo di storia, creando i presupposti per un intervento personale. E la rimozione riguarda un avvenimento che ha segnato le vicende personali dell'autore, le vicende del popolo e della nazione spagnola in ogni aspetto, socio-politico, culturale e prima di tutto umano: Aub rimuove la guerra civile spagnola.

Il fulcro attorno al quale ruota il falso Discorso, infatti, è lo sradicamento del conflitto fratricida dalla Spagna che l'autore ci descrive; operazione che comporta tutta una serie di ricadute e profila una sorta di alternativa ideale della vita

del Paese, a ogni livello (umano: niente morti, niente distruzione, niente dolore; socio-politico: niente esili, niente dramma delle due Spagne; culturale: niente azzeramento del promettente panorama pre-bellico). Tutto ciò genera un vuoto eventuale, uno spazio inedito dal quale l'autore parte per dare vita alla sua storia, che si presenta come campo d'azione privilegiato, una 'scena' popolata da figure che si muovono sullo sfondo di circostanze su cui Aub articola il Discorso e la risposta di Chabás, rigettando l'orrore e l'assurdità della guerra con le sue conseguenze.

Quando il lettore apre l'opuscolo e lo sfoglia la complessità di questo gioco labirintico lo avvince in modo inesorabile: si aspetterebbe una finzione utopistica in cui, eliminata la guerra, tutto si configurasse come sogno, come fuga da una realtà terribile, inutile affermazione di un surrogato illusorio. Aub, però, finisce per sorprendere ancora una volta, per la capacità creativa al contempo impegnata e ironica, articolata in modo sottile in un testo accattivante ed efficace, mimetico e ammiccante, che implica la collaborazione di un lettore attento, complice.

Il Discorso, infatti, si presenta come un'alternanza di piani referenziali, sviluppata su tre livelli di approccio al reale: di fatto, lo spazio ideale generato dalla rimozione della guerra civile si compone di due categorie originarie e di una categoria secondaria, prodotta per intersezione delle due principali.

Il primo insieme è costituito da fatti e avvenimenti reali, che non vengono alterati e costituiscono una sorta di ancoraggio rassicurante al dato storico e al corso degli eventi; dati oggettivi funzionali allo sviluppo complessivo, fatto di verità, verosimiglianza della realtà deformata e pura finzione. A questo livello referenziale sono da ricondurre alcuni elementi 'veri': Federico García Lorca è autore de *La casa de Bernarda Alba*, *Así que pasen cinco años* e de *El público*; Manuel Azaña è Presidente della Repubblica e scrittore; nel 1936 Aub pubblica a Valencia, a proprie spese, il *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile dirigido a su Excelencia el Presidente de la República don Manuel Azaña y Díaz, escritor*.

Il secondo livello referenziale comprende notizie false: il vuoto eventuale prodottosi a seguito della rimozione della guerra civile viene colmato in modo immaginifico, per creare una storia alternativa e connotare il potenziale sviluppo degli eventi secondo finalità specifiche. Si tratta di situazioni evidentemente non vere, subito collocabili nella dimensione della pura *ficción*, per lo scollamento totale dalla realtà storica della Spagna di quegli anni: Aub viene ammesso nella Academia Española e al Discorso d'ingresso assistono Federico García Lorca, Pedro Salinas, Juan Chabás, Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre (già deceduti all'epoca), Jorge Guillén, Luis Cernuda, Rafael Alberti (che non fecero mai parte dell'Istituzione); all'evento poi partecipa anche il Presidente della Repubblica; dal 1940 Aub è direttore del *Teatro Nacional*, dove ogni anno si rappresentano i drammi di Unamuno ma anche i classici del teatro greco e opere stra-

niere tradotte dallo stesso Unamuno, da Juan Ramón Jiménez, Madariaga, Salinas, León Felipe; la situazione del teatro in Spagna offre speranze concrete ai giovani, grazie alla liberalità dello Stato nei confronti delle arti e della cultura; a Barcellona si mettono in scena rappresentazioni in catalano e a Valencia in valenziano.

Il terzo livello referenziale rappresenta una sorta di insieme di intersezione, frutto della sovrapposizione parziale dei due livelli precedenti (dati veri e dati falsi). In questo caso Aub elenca notizie che non si discostano del tutto dall'oggettività ma innestano sulla base realistica elementi fittizi, con un preciso intento depistante. La divaricazione non è totale e la verità si coniuga con la finzione, dando origine a una dimensione intermedia: dal 1942 Federico García Lorca scrive tragedie bibliche: *Amar y no amar*, *El tercer Isaac* (riflesso dell'*auto sacramental* intitolato *Primero y segundo Isaac* di Calderón de la Barca), *La noche de Baltasar* (ancora Calderón, *La cena del rey Baltasar*), *Moisés y Orfeo* (di nuovo Calderón, *El divino Orfeo*); ma anche alcune commedie: *Manos blancas ofenden* (Calderón, *Las manos blancas no ofenden*), *El duelo de las damas* (Calderón, *También hay duelos en las damas*). Rafael Alberti compone *Los esclavos de sí mismos* (reminiscenza de *El esclavo del demonio* di Mira de Amescua), *El caballero del Puerto* (riferimento a Puerto de Santa Maria dove Alberti era nato nel 1902), *María Teresa mi amor* (allusione alla moglie del poeta, Maria Teresa León), *El bastardo* (Lope, *El bastardo Mudarra*). Miguel Hernández pubblica *El desdén agradecido* (Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*, e Lope, *El desdén vengado* e *El favor agradecido*), *El murciano valeroso*, *La villana de Orihuela* (Tirso de Molina, *La villana de Vallecas* e Lope, *La villana de Getafe*; Orihuela è il paese natale del poeta). Manuel Altolaguirre scrive quattro drammi storici: *Llama al pecho*, *Competencias de amor y odio*, *El comunero sin tacha*, *Tristezas de Belisa o cada uno lo que pueda* (Lope, *Los melindres de Belisa*). Nel 1953 compare l'opera postuma di Antonio Machado intitolata *Donde no está su dueño* (Valle-Inclán, *Viva mi dueño*) e nel 1954 – anch'essa postuma – *El que presto promete*, del fratello Manuel Machado. Bergamín realizza la trasposizione in balletto, con musica di Strawinsky, del romanzo galdosiano *Tormento* e del film *El ángel exterminador* di Luis Buñuel. Cipriano Rivas Cherif allestisce le opere teatrali *Mi prima María*, *El O de la O*, *Don Ramón alquimista*, *El boticario y la religiosa* (richeggiamento del *sainete* intitolato *Arlequín mancebo de botica* di Pío Baroja). Infine, Aub costruisce la risposta di Chabás riproducendo quasi alla lettera i primi cinque paragrafi di *Vida de verdad*, la parte a lui dedicata nel cap. XXXIV sui drammaturghi giovani che compare nella *Literatura española contemporánea (1898-1950)* dello stesso Chabás, pubblicata nel 1952, adattando il testo alle circostanze mistificatrici del Discorso (viene ignorata la produzione teatrale di Aub durante e dopo il triennio '36-'39 e si insiste invece sulla sua attività fittizia di direttore del *Teatro Nacional*).

Si tratta di un addomesticamento della realtà da cui traspare, agli occhi del lettore colto –o almeno informato–, il richiamo ai protagonisti del teatro classico spagnolo (Calderón, Lope, Tirso de Molina, Mira de Amescua) o ad alcuni romanzieri (Benito Pérez Galdós, Pío Baroja) e persino a un regista come Luis Buñuel, con tanto di dati biografici –luogo di nascita, nome della consorte–. Aub questa volta ammicca al fruitore del testo, ricercando una sorta di complicità: se prima, prospettando realtà evidentemente inesistenti, frutto della fantasia e della creatività, la distanza tra storia e meta-storia era subito percepibile, ora l'allusività si fa più sottile e complessa.

Di tanto in tanto, però, affiorano nel Discorso anche elementi peculiari, forse ascrivibili al primo livello referenziale, quello comprendente i dati aderenti alla verità: si tratta delle opinioni personali di Aub, che fungono quasi da collante ideale, da connettore dei dati veri, falsi e innestati, la cui base realistica è stata distorta attraverso la deformazione finzionale. Sono riconducibili a questa sotto-categoria l'elogio di Valle-Inclán; il riferimento alla qualità degli spettacoli e dei teatri, delle sale che sono “la única moneda que da el valor, al día, del estado de una nación” (p. 15); o ancora affermazioni come: “no hay nada más pegajoso que un autor queriendo estrenar” (p. 18), da cui traspare anche una certa auto-ironia, se si pensa alle difficoltà affrontate anche da Aub, come drammaturgo, per approdare alla scena in anni difficili e in un contesto certo non propizio allo sviluppo dell'attività teatrale (la guerra, l'esilio, il dopoguerra con le ricadute che hanno segnato decenni interi).

Così, i tre livelli referenziali individuabili nel testo si profilano come:

- 1) dimensione reale, rappresentata dagli elementi oggettivi aderenti alla verità storica;
- 2) dimensione fittizia, frutto dell'intento mistificatorio, con elementi falsi che sanciscono la divaricazione tra realtà e finzione;
- 3) dimensione ibrida, prodotto dell'intersezione dei due livelli precedenti, cui rimandano gli elementi al contempo veri e falsi, riflesso di una realtà alterata con l'innesto di dettagli irreali.

Il Discorso non si configura, quindi, come falso storico totale, ma come manipolazione di tratti oggettivi combinati con tratti finzionali, nella commistione delle due sfere, reale e fittizia. Le due dimensioni convivono una accanto all'altra nel testo oppure si sovrappongono parzialmente, producendo ibridazioni suggestive. Questi tre piani prospettici creano uno spazio mentale all'interno del quale il fruitore dell'opera avanza con una certa cautela, procedendo nella lettura: di tanto in tanto, infatti, ci si imbatte in dati che aprono prospettive veridiche (aderenti alla realtà evenemenziale) e prospettive fittizie (concretizzazione di un falso); infine, la terza prospettiva mostra l'accostamento di ciò che è storicamente vero e di quanto si rivela chiaramente fittizio. Quest'ultimo piano prospettico, a metà

strada tra i due che lo determinano, ammicca di continuo al lettore attento e informato che vi riconosce l'adattamento della realtà alla finzione, alle esigenze e alle finalità compositive dell'autore. Ed è proprio attraverso questo livello ibrido che Aub lancia un ponte verso il pubblico, intendendo stabilire un rapporto di partecipazione.

Non ci si può permettere il lusso di essere lettori qualunque, allora, neanche lettori distratti e poco attenti nello scorrere queste pagine: ci vuole accortezza, bisogna essere vigili, colti e smaliziati, saper interpretare e leggere tra le righe, carpire le mille rifrazioni che emanano da questo intrigante marchingegno caleidoscopico; in un Rastro ideale e ironico dove si trova un po' di tutto, dagli oggetti autentici, alle buone imitazioni, ai falsi smaccati.

Ma non è tutto: i tre livelli referenziali amplificano reciprocamente la rispettiva funzionalità a significare, perché non si pongono nel testo in maniera statica, come compartimenti stagni, ma dinamica, alternandosi, susseguendosi in modo incalzante a brevissima distanza, intersecandosi in un continuo gioco di specchi, nell'incessante movimento da una categoria all'altra, per consolidarsi in un composto convincente, percorso da venature semantiche e salti prospettici che costituiscono la struttura portante dell'opera. Così, le diverse prospettive presentate dall'autore si alternano veloci, più volte nello stesso passo, talvolta persino nella stessa frase. Questa continua variazione conferisce al Discorso un'agilità, una poliedricità estremamente espressiva: la rapidità nel passaggio da un piano all'altro, realizzata con tocco delicato, è tale che il lettore non ne percepisce subito la complessità, perché di fatto l'autore combina e alterna i tre livelli referenziali in una serie di mutazioni inanellate, come se cambiasse il fondale di un palcoscenico con maestria e sveltezza, riuscendo a proiettare una serie di riverberi che rivelano il variegato meccanismo di articolazione semiologica di un testo pluridimensionale e polisemico.

Ma qual è il significato, qual è il messaggio dell'opera?

Il presupposto dell'opuscolo, come si è detto, è la rimozione della guerra civile spagnola. Quest'astrazione genera uno spazio da cui scompaiono il conflitto fratricida con le sue ricadute, spazio che l'autore può popolare e connotare colmando il vuoto evenemenziale in modo soggettivo. Aub a questo punto è libero di agire, diventa quasi un novello demiurgo: in che modo si comporta, allora, potendo usufruire della possibilità di ri-fondare e ri-costruire il corso degli eventi? Come illustrato, il Discorso attua la commistione di reale e fittizio, innestati uno sull'altro per originare l'alterazione della realtà; una realtà che appare modificata, ma non rifiutata: Aub non esclude *in toto* la sfera del reale, né la snatura del tutto; al contrario mantiene dati oggettivi, aderenti alla verità storica. Nel testo l'autore non esprime il rifiuto o la negazione del dato storico ma sviluppa la storia in modo autonomo, non certo per produrre un surrogato utopistico e rassicurante, un inconsistente sogno a occhi aperti. Non si tratta neppure di dare vita a una satira (po-

litica, sociale, ecc.) o a una denuncia dai toni esacerbati: nella produzione aubiana non c'è spazio per l'acredine, per la veemenza inconsulta, anche e specialmente quando il messaggio tocca questioni e temi scottanti. Piuttosto l'autore si riconferma ancora una volta ironico nel prendere posizione rispetto alla situazione politica –ma non solo– della Spagna franchista, riuscendo a venare la sua riflessione etica di ludismo impegnato nell'evocare un panorama storico-culturale in cui si insinua in modo capillare il gioco di finzione e di alterazione della realtà, che finisce per dominare la storia. Di fatto, le sfumature ironiche, le allusioni vagamente beffarde non rappresentano lo scopo principale del Discorso, ma una modalità di comunicazione, una conseguenza voluta del contrasto tra realtà e finzione. Il genio di Aub si rivela proprio e anche in questo: nella sua espressività, nell'articolare il messaggio sfruttando la strutturazione testuale, riconoscibile nella natura caleidoscopica del dettato e delle sue funzioni.

Anche il momento di composizione dell'opera è importante per chiarire le intenzionalità dell'autore, il significato del testo. Come accennato, la risposta di Chabás si rifà ai paragrafi iniziali di *Vida de verdad*, nel cap. XXXIV della *Literatura española contemporánea*: dal carteggio tra i due amici si evince che Aub conosceva il testo di Chabás già dal 1950, quando questi gliene aveva inviata una copia in vista della pubblicazione del volume in Messico. Il 1950 costituisce dunque il termine *a quo*, mentre il termine *ad quem* coincide con il 1971, anno di pubblicazione dell'opuscolo. Dunque, questo ennesimo falso aubiano sarebbe stato ideato, composto e pubblicato nell'arco del ventennio 1950-1971. Tuttavia, nulla smentisce l'ipotesi secondo cui la stesura del Discorso possa risalire effettivamente alla metà degli anni '50, considerando che l'autore presenta nel testo il panorama teatrale del ventennio 1936-1956, alterato e ri-costituito dopo l'operazione di rimozione storica. Ciò significa, però, che Aub avrebbe tenuto il Discorso chiuso in un cassetto per quindici anni prima di pubblicarlo. Alla luce di questa dilazione, è difficile interpretare il testo come satira, come denuncia, posto che entrambe risultano efficaci se immediate, espresse a caldo. Per questo è poco probabile che Aub abbia redatto il testo con queste intenzionalità, tenendolo nascosto per ben quindici anni e pubblicandolo un anno prima della morte.

Ciò consente di gettare nuova luce sul significato dell'opera, che si profila allora come un atto liberatorio, la cui redazione e pubblicazione risalgono a due momenti distanti tra loro ben tre lustri (dal 1956 al 1971), ma accomunati dall'impegno e dalla componente ludica, che ne rivelano la natura di ulteriore testimonianza militante, impigliati ad alcuni fatti contingenti e alla risposta emotiva ma al contempo lucida e controllata di Aub.

Nel 1954 era morto Chabás, cui l'autore era legato da profonda amicizia e con il quale era rimasto in contatto epistolare nonostante la distanza (Aub si trovava in Messico, Chabás a Cuba, accomunati nell'esilio); dal 1942 l'autore è esiliato in Messico e la situazione della Spagna dopo tre anni di conflitto e svariati altri

di dittatura (se si pensa al 1956, anno cui risalirebbe la serissima *boutade* del Discorso) non lascia presagire certo un'inversione di tendenza nella vita del Paese. È da questi presupposti e dall'eco che produssero nell'autore che nasce il Discorso: nel momento della stesura, alla metà degli anni '50, Aub si concede una parentesi liberatoria, forse inizialmente neppure concepita per la divulgazione.

Poi nel 1971, quando stampa l'opuscolo dopo altri quindici anni, l'autore ripropone pubblicamente il suo atto liberatorio per ribadire ancora una volta la volontà di affermare il primato della Libertà sulla realtà dell'epoca, ancora drammaticamente segnata dalla guerra e dalle sue conseguenze, a partire dall'instaurazione della dittatura, che continua a opprimere il Paese. Ed è proprio in questo spazio nuovo, in questa sorta di zona franca circoscritta dalla contraffazione, che viene operata la rimozione storica, presupposto necessario per tratteggiare un panorama diverso, fatto di realtà oggettiva, di realtà manipolata a partire dalla rimozione del conflitto e di realtà totalmente fittizia, in un gioco prospettico complesso che, come si è visto, si articola su tre livelli referenziali e sul loro alternarsi. Aub si concede un momento liberatorio e volitivo al contempo, per affrancarsi e affrancare idealmente ogni lettore dal dramma della guerra e delle sue conseguenze, che sembrano non avere mai fine, non esaurirsi mai, riproponendo la propria presa di posizione, la scelta militante. Concepito in un momento di forte tensione personale, lasciato poi in un cassetto per molti anni, il documento appare alla fine della vita dell'autore che, un anno prima di morire, rende pubblica la sua parentesi liberatoria, concretizzata nella visione di una storia altra.

Ed è proprio per questo che il testo si arricchisce di un ulteriore appello ideale all'impegno, veicolato dalla dimensione ludica, nell'affermazione della libertà dello spirito considerata origine di tutte le altre libertà, per sconfiggere in modo ugualmente ideale il nemico nazionale della Spagna: la guerra civile, la dittatura che ne è seguita. In un estremo e significativo richiamo contro quanto il conflitto ha rappresentato e implicato, nel ricordare ciò che la realtà spagnola – culturale ma non solo – sarebbe stata secondo le premesse pre-belliche (si pensi a García Lorca direttore de *La Barraca*, a Casona direttore della sezione teatrale delle *Misiones Pedagógicas*, a Rivas Cherif direttore del teatro sperimentale *La T.E.A.*, alla campagna di teatro d'arte di Martínez Sierra al *Teatro Eslava* di Madrid, ecc., per restare in ambito teatrale) e che furono travolte, come d'altra parte ogni aspetto della vita nazionale, dalla tragedia della guerra.

Con la decisione di pubblicare l'opuscolo Aub esprime ancora una volta la ferma volontà di salvaguardia e di difesa della Libertà;⁵ ultimo e forse più po-

⁵ Come sottolinea Arturo del Hoyo nel prologo al *Teatro completo* dell'autore: "a lo largo de toda su obra se advierte una constante apelación y defensa de la libertad, de la libertad en

tente messaggio per i suoi contemporanei come per le generazioni future, stavolta esemplificato nella dimensione suggestiva che la produzione di un falso concretizza.