

Linguaggi del metareale nella cultura catalana

a cura di

Veronica ORAZI e di Silvia GRASSI,

Lídia Carol GERONÈS, Simone SARI, Isabel TURULL



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume patrocinato da:



Veronica Orazi e Silvia Grassi, Lídia Carol Geronès, Simone Sari, Isabel Turull (a cura di), *Linguaggi del metareale nella cultura catalana*, Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne-Università di Torino, Torino 2016 – ISBN 978-88-7590-106-6

In copertina: Corrado Trincali, *Gli asini di Turmeda*, 2015, collezione privata

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

- 195-220 Carme RUBIO LARRAMONA, *Anàlisi de l'arquetipus que representa la figura de Sant Josep a través d'una mostra de cançons del Cançoner popular de Catalunya*
- 221-233 Barbara GRECO, Jusep Torres Campalans *di Max Aub o l'identità catalana del precursore metareale del cubismo*
- 235-240 José Luis RUIZ ORTEGA, *Expresiones cadavéricas: la experiencia barraliana en dos geografías lingüísticas*
- 241-250 Gabriella GAVAGNIN, *Tecniche di costruzione del grottesco nei versi di Salvador Espriu*
- 251-259 Alberto MAFFINI, *Salvador Espriu tra anagrammi e pseudonimi come chiave d'accesso a una realtà meta*
- 261-272 Helena ALVARADO – Alessandra LOREGGIA, *Tra sogno e realtà: la mitizzazione dell'isola di Ibiza da Marià Villangómez a Nora Albert*
- 273-284 Pilar ARNAU I SEGARRA, *Alteracions instrumentals dels fets històrics. Els anacronismes del trauma a la narrativa mallorquina*
- 285-296 Silvia GRASSI, *Humor i paròdia. Perspectives trencadores en el relat historic*
- 297-309 Laura PACHE CARBALLO, *El mirall deformant de la fragmentació a El cor del senglar de Baltasar Porcel*
- 311-324 Carles CORTÉS, *L'art català contemporani i la interrelació amb la literatura i la dansa. El cas d'El vent del poble (2010) d'Antoni Miró*
- 325-332 Isabel TURULL, *Storia e letteratura: il ruolo della memoria nelle opere di Jaume Cabré*
- 333-344 Amaranta SBARDELLA, *Tot és aparent, maquinal i (im)previsible: alcuni esempi di metafinzione nella narrativa catalana contemporanea*
- 345-355 Miquel A. OLTRA ALBIACH – Rosa M. PARDO-COY, *Folklore i transgressió: el Betlem de Tirisiti d'Alcoi*
- 357-369 Jaume GUISCAFRÈ, *El tampodka com a símptoma. Els rumors i la gestió simbòlica de la realitat*
- 371-381 Caterina VALRIU LLINÀS, *Rutes culturals a l'illa de Mallorca: els camins de la llegenda*
- 383-399 Teresa MIRET-MESTRE, *Evolució del llenguatge utilitzat en el Diccionari enciclopèdic de medicina des de la perspectiva de gènere: connotacions i biaixos*

JUSEP TORRES CAMPALANS DI MAX AUB O L'IDENTITÀ CATALANA DEL PRECURSORE METAREALE DEL CUBISMO

Barbara GRECO

ABSTRACT • This article studies Max Aub's most representative apocryphal creation, *Jusep Torres Campalans*, the imaginary precursor of Cubism. It focuses on two important aspects of the work, that concern the metareal dimension and the Catalan component of the "novel". The first point is treated through the analysis of the text structure and the mystification techniques, while the second one is based on the role of the Catalan artistic scene in the formation of the fictional painter. Both elements contribute to confuse and pose a real challenge to the reader.

KEYWORDS • Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Apocrypha, Catalanism, Metareality.

All'interno dell'ampio spettro di falsi aubiani, che costituiscono una parte importante dell'opera dell'autore, Jusep Torres Campalans rappresenta senz'altro la massima espressione della creazione apocrifa, vuoi per il sapiente uso delle tecniche artistico-letterarie, vuoi per la manipolazione del reale. Il presunto precursore del cubismo, infatti, viene inserito nel contesto catalano di inizi Novecento, che contribuisce alla costruzione dell'identità del personaggio; aspetto su cui ci si soffermerà in questa occasione, attraverso lo studio del trattamento della realtà e l'approfondimento della scena artistica catalana che tanto influirà su Torres.

La critica ha da tempo chiarito come l'opera di Aub presenti una duplice componente, che alterna la produzione *comprometida* di contenuti politici a una produzione apparentemente più ludica, che esprime tuttavia lo stesso impegno civile dell'autore, sebbene da una prospettiva meno immediatamente evidente. Questa seconda componente si traduce nei molteplici apocrifi aubiani, che spaziano dai falsi artistici ai falsi storici e letterari e che vedono come protagonisti presunti scrittori e artisti, le cui biografie costituiscono un importante lavoro di sperimentazione delle tecniche di scrittura, nonché un chiaro esempio di superamento dei confini che separano i generi letterari. Questi ultimi, invece, si mescolano e si ibridano, sfruttando, come afferma Pérez Bowie, «mecanismos

mediante los cuales la ficción es “desficcionalizada”, convirtiéndose la narración imaginaria en un relato aparentemente factual» (Pérez Bowie 1995: 82). Si tratta, infatti, di creature finzionali ma assolutamente verosimili, di cui lo scrittore traccia il profilo bio-bibliografico, corredandone i testi di un ricco apparato paratestuale – note, prologhi, commenti, false testimonianze –, finalizzato a garantire la verosimiglianza e dunque a lanciare una sfida intellettuale al lettore. Fra i numerosi apocrifi aubiani, si ricordino almeno i poeti presenti nella *Antología traducida* – dove il polimorfo Aub gioca il ruolo di traduttore, curatore, editore e poeta – di cui immagina di riscattare i versi dalla minaccia dell’oblio, i militari caduti nella guerra dei sei giorni, i cui scritti confluiscono in *Imposible Sinaí*¹ e il poeta orteghiano nichilista *Luis Álvarez Petreña*, appartenente alla generazione del ’14 e del quale Aub pubblicherà il manoscritto postumo consegnatogli personalmente e dedicato all’amante. Ebbene, di tutti gli apocrifi *Jusep Torres Campalans* costituisce senza dubbio l’esempio più completo e riuscito, l’apocrifo per eccellenza, il falso perfetto o, come suggerisce Orazi, il «falso integrale, per la sua aderenza al concetto di falso in senso stretto» (Orazi 2011: 394). Tale concetto, teorizzato da Eco, riguarda infatti l’elaborazione di un falso creativo, *ex nihilo*, che prende le mosse non da un ipotesto preesistente ma da un modello, genere o stile astratto, da cui scaturisce una pretesa di identità che caratterizza sia il testo in sé che il contesto in cui esso è inserito (Eco 1990: 168-169). Nel caso di Aub, la falsa identità è favorita da una fitta rete di elementi dialogici intertestuali, tra cui la presenza del personaggio in altri falsi aubiani, quali *Juego de cartas* e *Luis Álvarez Petreña*, ed extra-testuali, come le mostre dedicate al pittore². Meglio, in JTC³ coesistono più categorie di falso, che includono il falso artistico, letterario, storico, giornalistico e fotografico.

Creando la figura dell’immaginario padre catalano del cubismo, l’autore dà vita a un testo che sfrutta linguaggi della finzione e contenuti reali; un’opera che si regge su un difficile e sapiente equilibrio fra verità e menzogna: Aub ricostruisce il panorama intellettuale e artistico catalano, dove Torres nasce e si forma, rielaborando la realtà attraverso la finzione. Il testo si serve, pertanto, di una geografia reale, in cui l’ambiente catalano si rivela determinante per lo sviluppo del talento del personaggio, svolgendo la funzione chiave e assolutamente strategica di elemento asseverante del suo profilo artistico.

¹ Per uno studio su *Antología traducida* e *Imposible Sinaí*, si vedano almeno: Aub 1998; Aub 2001; Carreño 1982; Cilleruelo 1998; Greco 2014; Aub 2002; Moraleda García 1995; López García 2006; Belda 2003-2004.

² La prima esposizione dei quadri di Torres coincise con la presentazione dell’edizione messicana del volume, nella Galleria Excelsior di Città del Messico, nel 1958; la seconda fu invece organizzata a New York, alla Boadley Gallery, nel 1962, in occasione della pubblicazione dell’edizione americana. Infine, nel 2003, il museo Reina Sofía di Madrid rese omaggio al talento aubiano con una mostra dal titolo “Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia española”. Per una cronologia dettagliata delle mostre di Torres, cfr. Fernández Martínez 2002.

³ A partire da questo momento e per ragioni di spazio, si adotterà la sigla JTC per i riferimenti all’opera.

Considerato dunque che JTC rappresenta la più alta espressione della contraffazione aubiana, l'analisi della sua struttura contribuirà a far luce sul complesso delle tecniche di mistificazione elaborate da Aub. In questo caso, l'indagine prenderà le mosse dall'esplorazione della dimensione meta-reale su cui JTC si basa, per poi circoscrivere e studiare la componente catalana e il suo ruolo centrale nella formazione del pittore e nella creazione di questo ennesimo falso aubiano.

JTC si compone di sette parti, che si aprono con un *prólogo indispensable*, in cui l'autore racconta la scoperta del pittore, avvenuta nel 1955 in Chiapas e di cui decide di ricostruire la biografia in seguito all'incontro con Jean Cassou, che, sorprendentemente, gli fornisce il catalogo dei quadri di Torres. Già a partire da questo primo segmento di testo, Aub ammicca al lettore attento, avvertendolo del carattere cubista dell'opera e scusandosi in anticipo per eventuali falle nella memoria:

Trampa, para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista, explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela [...] Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la propia razón? ¿Quién pone en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas? [...] Escribí mi relación valiéndome de otros, dejándome aparte, procurando, en la medida de lo posible, ceñir la verdad, gran ilusión. Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzgué más significativos de la época (1886-1914). Luego, vida y obra [...] Aparte, sus escritos [...] sus declaraciones, los artículos acerca de su obra [...] las dos conversaciones que tuve con él [...] Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista, a la manera de un cuadro cubista (Aub 1999:19-20).

L'autore, dunque, dota il prologo di verosimiglianza, citando le testimonianze di personaggi reali come Jean Cassou e Alfonso Reyes e ponendo l'accento sul lavoro di ricerca e documentazione di cui il volume è prova. Al contempo, però, stabilisce un ambiguo gioco tra verità e artificio, già preannunciato dalla seconda epigrafe che introduce il testo e che recita «¿Cómo puede haber verdad sin mentira?», attribuita a un certo Santiago de Alvarado, figura di cui non esiste traccia⁴. Di seguito rimanda i lettori *deseosos de prólogo* al prologo di *Don Quijote de la Mancha*, rinvio che cela, secondo la critica, l'appartenenza del libro al genere romanzesco e il suo intento parodico, da cui la partecipazione attiva del lettore, chiamato a decodificare il testo. Come osserva Irizarry, infatti:

El lector no es cómplice del autor en la convención tradicionalmente novelesca, sino contrincante intelectual, invitado a descubrir pistas, percibir ironía y autoironía, debatirse entre la verdad y la ficción, y sobre todo, confundirse irremediabilmente (Irizarry 1979).

⁴ Aub attribuisce a questo ulteriore apocrifo l'opera *Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792*, anch'essa frutto della sua immaginazione.

A confermare il carattere finzionale dell'opera concorrono le dichiarazioni dell'autore che, durante un'intervista rilasciata nel 1972, vale a dire quattordici anni dopo la prima edizione messicana di JTC e in occasione della sua ultima visita in Spagna, afferma:

El Campalans no es ninguna broma, ¡qué santo!, es una novela. Al igual que Martin Du Gard se inventó un médico, yo quise hacer la novela de un pintor, que empezó siendo cubista, porque yo creo que la pintura es una de las maneras más típicas de manifestarse en el siglo XX⁵.

La compresenza di personaggi reali e finzionali informa anche la seconda microsezione del testo, gli *agradecimientos*, in cui Aub ringrazia coloro che hanno collaborato alla ricostruzione della biografia di Torres, che associa, strizzando nuovamente l'occhio al lettore, a un *rompecabezas*. La terza parte, gli annali, offre invece un esempio di falso storico: si tratta di una cronologia degli eventi, legati alla letteratura, all'arte e al progresso, che hanno segnato la cultura europea nel periodo che va dalla nascita di Torres (1886) al suo esilio in Messico (1914). Qui Aub, oltre a trascrivere 'erroneamente' alcune date – altro indizio per il lettore avveduto – inserisce fra i personaggi storici anche l'apocrifo Álvarez Petreña, figura che alimenta l'ambiguità del testo, sospeso, come si diceva, sull'asse verità-menzogna. Nella sezione centrale dell'opera, vale a dire la biografia del pittore, Aub alterna i panni del narratore che racconta in terza persona a quelli del biografo, che spiega e commenta, in un affanno di verosimiglianza che lo spinge a integrare il falso letterario con quello fotografico, rintracciabile nella fotografia dei genitori di Torres, definiti *payeses*, nonché nell'istantanea che cattura l'incontro del pittore con Picasso, che è in realtà un fotomontaggio⁶. Il *Cuaderno verde* o diario privato dell'artista, che accoglie le riflessioni di Torres (di Aub?) sull'arte contemporanea, presenta un paragrafo particolarmente interessante, che sembra riflettere la natura apocrifa dell'opera e rappresentare una sorta di guida di lettura al testo. Si tratta del trattato intitolato *Estética*, che Aub, obbedendo al labirintico gioco d'incastri che connota il romanzo, non attribuisce a Torres, ma considera copia di un testo altro. Si vedano, almeno, alcune citazioni, che offrono la chiave interpretativa del libro e rappresentano, pertanto, una nuova traccia per il lettore:

¿Hay alguna virtud que asiente más la condición del hombre que decir algo a sabiendas falso dándolo por verdadero? Inventar mentiras, y que los demás las crean. Mentir: única grandeza. El arte: expresión hermosa de la mentira [...] Puestos a mentir, hagámoslo de cara: que nadie sepa a que carta quedarse [...] Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma (Aub 1999: 260-262).

⁵ Alonso de los Ríos 2011.

⁶ Le due fotografie sono attribuite a José Renau (personaggio reale, pittore e militante comunista) e, nel caso di quella dei genitori dell'artista, riproduce i volti di due compare del film *Sierra de Teruel* di Malraux, scrittore a cui è dedicato il testo.

La penultima sezione del volume, esempio di falso giornalistico, riproduce l'intervista di Aub al protagonista, esiliato in Chiapas. L'autore indugia ulteriormente sul gioco verità-finzione, questa volta sottolineando la scarsa attendibilità di Torres:

Si clarísimo el entendimiento, debilitada la memoria, repitiendo lo que más tenía a pecho. Por eso estas líneas, fidedignas hasta donde pueden serlo -que no tuve la imprudencia de tomar notas frente a frente- cojean de ese pie. Como siempre preferí la verdad al entretenimiento (Aub 1999: 303).

Persino l'uscita di scena di Torres ne accresce l'ambiguità mediante il ricorso all'immagine dello specchio, rivelatore del doppio, del mistero del soggetto riflesso, attraverso cui il biografo lo vede allontanarsi: «Al pasar frente al espejo del gran perchero le vi andando. ¿Qué había debajo de esa costra?» (Aub 1999: 330); ambiguità confermata dal giallo che avvolge la morte del protagonista, deceduto in una data imprecisata.

Il libro si chiude con il catalogo delle poche opere di Torres, realizzate da Aub, che riporta l'origine, le tecniche pittoriche e i nomi dei proprietari dei quadri, alcuni dei quali sono riprodotti all'interno dell'opera e rappresentano un chiaro esempio di falso pittorico.

Il trattamento meta-reale del romanzo, che assimila finzione e verità, a partire da uno scenario reale popolato da personaggi storici e creature di fantasia che si incrociano e interagiscono, disorientando irrimediabilmente il lettore, si ritrova anche nella cronaca della formazione del pittore, cui fa da sfondo l'ambiente catalano di inizio Novecento. In occasione dell'intervista rilasciata ad Aub nel 1955, Torres rievoca il clima di fervore intellettuale e l'atmosfera culturalmente vivace che caratterizzavano la Catalogna di quegli anni, animata da figure di grande rilievo, di contro agli artisti madrileni drammaticamente colpiti dal *desastre* del 1898⁷. Si profila, dunque, un quadro delle relazioni fra la Catalogna e Madrid in cui spiccano il fermento e la vitalità catalani. Il pittore si sofferma, innanzitutto, sulle scuole operaie, che proliferarono nei dintorni delle fabbriche catalane a partire dalla seconda metà del XIX secolo, quando si inaugurò l'*Ateneu Català de la Classe Obrera* (1861-1874), seguito dall'*Ateneo Obrero de Barcelona*, fondato nel 1882, che vantava anche una rivista specializzata, la *Revista del Ateneo Obrero de Barcelona*, apparsa nel 1886 e rimasta attiva per venticinque anni (Monés i Pujol-Busquets 2010). Il protagonista, «catalanista hasta las cachas y católico a machamartillo» (Aub 1999: 98), rivendica il ruolo del catalanismo nella fondazione delle scuole di arti e mestieri – che si ispirarono alla scuola di disegno di Vic, istituita nel 1836 (Monés i Pujol-Busquets 2010) – e nella creazione delle compagnie amatoriali, strumento di riscatto sociale delle classi popolari e testimonianza della volontà di democratizzazione culturale da parte della società catalana. Basti ricordare, in ambito teatrale, l'importante contributo di Narcís Oller, autore e traduttore in catalano, che pubblicò, nel 1900, *Teatre d'aficionats*, raccolta di commedie

⁷ Le dichiarazioni del protagonista trovano riscontro nelle parole dello storico J.M. Roig Rosich (2006: 222), che afferma: «Coincidint amb els símptomes de crisi de l'Estat espanyol derivats del '98, la societat catalana presenta signes de vitalitat que es manifesten en tots els terrenys».

(straniere e di sua produzione) in lingua catalana, destinate alle compagnie amatoriali. La descrizione commossa della Catalogna dell'epoca, in cui Torres trascorre gli anni della gioventù, prosegue con un accenno al panorama artistico. Il protagonista rende omaggio ai principali esponenti del *modernisme*, ovvero agli artefici di un importante processo di rinnovamento culturale, che guardava all'*art nouveau* come modello assoluto e mirava a trasformare Barcellona nella "Parigi del sud". La trasversalità del modernismo catalano, che percorre le varie arti, è resa grazie alla citazione di artisti eclettici: poeti (Maragall e Verdaguer), musicisti (Albéniz e Granados), pittori (Rusiñol, Nonell e Picasso) e scultori (Gargallo e Clará), che svilupparono una coscienza comune e contribuirono a introdurre in Catalogna un linguaggio contemporaneo. Si tratta, in effetti, di artisti che collaborarono coordinando attività diverse, tutte protese a riformare e modernizzare la scena artistica catalana. Aub, ancora una volta, attinge alla realtà: riferisce negli annali l'inaugurazione, a Barcellona, di *Els 4 gats*, il cui nome richiama volutamente il cabaret parigino *Le chat noir* (in cui Pere Romeu, fondatore del locale barcellonese, aveva lavorato come cameriere), luogo nevralgico del modernismo e punto di ritrovo degli artisti menzionati. Sarà a *Els 4 gats*, infatti, che il giovane Picasso organizzerà la sua prima mostra individuale – altro dato inserito negli annali – e conoscerà Nonell, con cui condividerà il primo studio parigino. Spetta al lettore, pertanto, mettere insieme le tessere di questo romanzo cubista, integrando le informazioni storiche riportate negli annali con le confessioni del protagonista, che sintetizza lo scenario catalano appena descritto come segue:

He visto bastante cosas. Pero como Cataluña a principio de siglo, ninguna. Era otra cosa. Un afán de saber que desbordaba por todas partes. Hervía. Todos queríamos aprender. Los obreros principalmente. Los ateneos se multiplicaban. De todas clases: obreros, culturales, deportivos. El catalanismo ayudaba mucho. Los *aplects* se multiplicaban, ¡cómo bailabamos sardanas!, ¡cómo cantábamos! Las escuelas de arte y oficios, las compañías de aficionados, todo eso decayó después. Pero entonces –hablo de 1900-1905– corría por Cataluña una oleada optimista, de seguridad en sí. Decían que nuestros escritores eran tan buenos como cualquiera, que nuestros pintores eran comparables con los franceses, que nuestros músicos se metían a todos en el bolsillo. La verdad es que teníamos gente buena: Maragall, Verdaguer, Rusiñol, Nonell, Picasso -Picasso, para mí es catalán-, Albéniz, Granados, Casas, Gargallo, Clará... *Feia bonic...*

Se quedó mirando las sombras del atardecer [...] me miró:

– Sí, no estaba mal. Lo del 98 no afectó a Cataluña. Le habían pegado una paliza a España, no a nosotros [...] Por eso la pintura y la literatura catalana del 98 es más alegre, tiene más vida que la de Madrid (Aub 1999: 311).

L'autore coglie la vena di malinconia che trapela dallo sguardo del pittore rivolto all'imbrunire e il forte senso di appartenenza alla terra d'origine, ravvisabile anche nella scelta di dialogare in catalano, cui aggiunge che, parlando della Catalogna, Torres «parecía otro». E l'importanza dell'ambiente culturale catalano nella costruzione del personaggio è tale che de Nora non esita a considerare il testo come un «pretexto para reflejar con rigor una parcela de la vida catalana a principios de siglo, y unos cuantos aspectos esenciales de la evolución del arte moderno» (Soldevila 1973: 152).

La formazione di Torres, nato a Mollerusa (Lleida), si svolge fra Vic, dove frequenta il seminario, Girona e Barcellona, con una breve tappa a Palamós. La capitale catalana, cui l'autore dedica poche ma decisive pagine, gioca un ruolo fondamentale nel suo futuro di pittore, posto che rappresenta il luogo di iniziazione alle arti figurative, favorito dall'incontro rivelatore con il giovane Picasso che, come si è visto, egli considera catalano. Aub riproduce l'atmosfera della Barcellona di inizio secolo, passando in rassegna quartieri e luoghi caratteristici dell'epoca: dal *barrio chino*, pittoresco sobborgo popolato da prostitute e malfattori, ai lupanari della Calle Avinyó, dove l'ingenuo Torres scopre il sesso e al cui ricordo si ispira, secondo Aub, la famosa tela picassiana *Les demoiselles d'Avignon*. Anche in questo caso l'autore tesse la finzione a partire da un dato reale, ovvero l'origine del quadro, ormai riconosciuta dai critici, il cui titolo ambiguo, che rimanda sia alla omonima via barcellonese sia alla cittadina francese, ha ispirato in passato numerose teorie. Il racconto delle avventure di Torres con il giovane Picasso fornisce una fotografia del contesto del tempo, la cui aderenza alla realtà è rafforzata dalla menzione di locali e spettacoli allora in voga, come la caffetteria *El suizo* (oggi inesistente), situata in Plaça Reial, luogo in cui si riunivano pittori e giornalisti, o il teatrino del Parallel, molto verosimilmente il *Salón Venus*, dove si esibiva la *bella Chelito*, nome d'arte della vedette Consuelo Portela (1885-1959). La Chelito, famosa per il celebre *couplet* intitolato *La pulga*, di cui Aub riproduce il testo in nota, viene definita da Torres «preciosa, pícara, traviesa en su deshonestidad, desenvuelta en el descaro, ágil en la obscenidad solo rozada, coqueta en el retozo jamás malsonante» (Aub 1999: 105). La Barcellona che emerge dall'esperienza del protagonista è dunque un luogo affascinante, europeo e moderno, in cui Torres perde l'ingenuità adolescenziale e diventa uomo, seguendo le orme di Picasso, al tempo suo maestro di vita. E a Picasso Aub ritaglia un ruolo di primo piano, che non si limita alla formazione di Torres ma si estende all'intero romanzo, al punto che il pittore malaghegno si tramuta in un coprotagonista, che, quando non agisce, è oggetto di commenti celebrativi, ragion per cui non è azzardato affermare che il volume possa essere interpretato anche come un omaggio al genio cubista.

Una volta lasciata Barcellona (in cui tornerà qualche anno più tardi alla ricerca di Picasso) Torres rientra a Girona, dove risiede fino al 1905. Ed è proprio a Girona che il giovane pittore mette a frutto l'insegnamento picassiano e realizza le sue prime tele. Del profondo vincolo affettivo con la città, dalla cui architettura eredita lo stile verticale che caratterizzerà le sue opere, sono testimonianza le parole del biografo:

De Gerona le quedó un recuerdo imborrable. No el Sena, sino el Ter y el Onyar eran las corrientes que llevaba en el sentir [...] El recuerdo de las calles estrechas y empinadas se halla en muchas de sus telas. La obsesión de verticalidad patente en su obra decanta, sin duda, de la repetida visión de las tristes y solitarias calles de Gerona, cuyas casas daban marco ya a sus imaginaciones (Aub 1999: 95).

Torres omaggerà Girona, inoltre, con un quadro datato 1906-1907 che ne ritrae la cattedrale, rievocata nella memoria durante il suo soggiorno a Parigi, come indicato nella didascalia:



Fig. 1 *Catedral de Gerona*, ¿1906-1907? (Aub 1999: 102).

L'identità catalana del protagonista, deducibile sin dal nome Jusep, che Aub giustifica dichiarando che «Torres Campalans escribió siempre su nombre con u –Jusep, y no Josep, como lo pide su lengua–, basándose en el oído y su real gana» (Aub 1999: 22) e dall'intercalare *fill meu* che ne caratterizza il linguaggio, si mantiene viva anche negli anni in cui il pittore frequenta il circolo di artisti del gruppo parigino, cui appartengono, fra gli altri, Picasso, Braque, Mondrian e Matisse⁸. Il catalanismo di Torres, che lo porta a considerare la Francia come una colonia catalana, si rivela inoltre nella profonda avversione che il pittore nutre nei confronti del madrileño Juan Gris; avversione dietro cui non è difficile ravvisare, come suggerisce Oleza, «el recelo del catalán por el madrileño, el odio de clase e incluso el rencor ancestral del rústico hacia el letrado» (Oleza Simó 2003: 316). Lo scontro Torres-Gris assume dunque una valenza simbolica, posto che rappresenta il confronto Catalogna-Madrid, riassumibile nel commento del biografo, il quale, riconoscendo che «la enemiga catalano-castellana jugó a fondo», dichiara:

El desprecio de Jusep Torres Campalans por Juan Gris no tenía medida. Le acusaba de aprovechar; daba a la palabra, con su tremendo acento catalán, un dejo ridículo que quería ser madrileño y que, al abrir ferozmente la a, recalcaba el insulto (Aub 1999: 167).

Questo atteggiamento viene ribadito nel *Cuaderno verde*, in cui Torres trascrive i dialoghi con Gris e le battute su Madrid:

Digo a Gris: Madrid: un pueblo aburrido y gris que se cree capital de España. España sin Cataluña y Euskadi no sería más que un poblacho moro, con autoridades inglesas (Aub 1999: 252).

⁸ Per un approfondimento sul ruolo di Parigi in JTC, cfr. Fernández Martínez 2014.

L'ostilità verso Gris, con cui Torres interromperà ogni rapporto nel 1912, smettendo di frequentare le *tertulias* cui partecipava anche il pittore madrileno, è infine trasposta nel quadro *Cabeza de Juan Gris*, dove assume un valore intellettuale, simboleggiando, come conferma la didascalia inserita da Aub nel catalogo, la pedanteria di Gris e «las justificaciones teóricas que intentaba dar del cubismo» (Aub 1999: 348); pedanteria raffigurata da una libreria ricolma di libri:



Fig. 2 *Cabeza de Juan Gris*, detalle, 1912 (Aub 1999: 177).

L'ultimo aspetto riflesso del catalanismo del protagonista e dunque vincolato alla sua formazione, riguarda l'inclinazione politica all'anarchia, componente costruita a partire dalla rielaborazione di dati e circostanze storiche. Il pensiero anarchico di Torres, che nella sua mente «casaba sin esfuerzo con sus ideas católicas» (Aub 1999: 121), deriva infatti dall'amicizia con Domingo Foix, figura di fantasia originaria di Collbató, funzionario della stazione di Girona:

No sé cómo vino Jusep Torres Campalans a anarquista. Sin duda influyó su intimidación con los Foix, la lectura de los libros que entonces le cayeron en las manos, el catalanismo, el ambiente tan favorable entonces a esas teorías (Aub 1999: 118).

Il personaggio di Foix, catalanista appassionato che recita a memoria interi canti del *Canigó* di Verdager (poema epico che canta le imprese di un eroe catalano sui Pirenei, nonché libro chiave della *Renaixença*) e di cui Aub riproduce alcuni versi, incarna il prototipo dell'anarchico catalano dell'epoca. Va ricordato, infatti, che il pensiero anarchico attecchì in Catalogna più che in ogni altra regione spagnola, in particolare negli ambienti operai e i sindacali, dando vita al movimento anarco-sindacalista (Roig Rosich 2006).

A conferire verosimiglianza alla vicenda subentra un personaggio reale, l'anarchico Francisco Ferrer i Guàrdia: maestro teorico di Foix e amico del protagonista, pensatore e pedagogista catalano che fondò la *Escuela moderna*, ovvero la prima scuola mista e laica di Barcellona, citata negli annali, istituita con l'obiettivo di «educar a la clase trabajadora de una manera racionalista, secular y no coercitiva»⁹. Ferrer fu arrestato nel luglio del

⁹ Cfr. la pagina ufficiale della Fondazione Francisco Ferrer i Guàrdia <<http://www.ferrerguardia.org.es>>

1909 con l'accusa di guidare la rivolta della *Semana Trágica* di Barcellona e condannato a morte il 13 ottobre dello stesso anno. In seguito alla sua fucilazione furono organizzate numerose manifestazioni di solidarietà nelle principali capitali europee, in particolare a Parigi. Aub registra il dato negli annali del 1909, accompagnando la notizia con una nota che riporta un paragrafo tratto dall'autobiografia di Víctor Serge *Mémoires d'un Revolutionnaire*, dedicato alla cronaca dei cortei di Parigi, cui presero parte oltre cinquecentomila manifestanti (Aub 1999: 81-82). Intercalando la storia nella finzione narrativa, Aub dichiara che

en contra de lo que pudiera suponerse no he encontrado el nombre de Torres Campalans en ninguna de las innumerables manifestaciones de protesta que levantó el fusilamiento de Francisco Ferrer. Pero su cuadro deja constancia (Aub 1999: 170).

Il biografo fa riferimento a *Boceto para Francisco Ferrer*, tela densa di pathos riprodotta all'interno del libro, che appartenerebbe al museo di Vic e che mostra il pensatore crocifisso:



Fig. 3 *Boceto para Francisco Ferrer*, 1909 (Aub 1999: 224).

Il dolore per la morte dell'amico è inoltre espresso in una pagina del *Cuaderno verde*, in cui il pittore menziona il nome di Ferrer, mentre una nota del commentatore Aub ci informa che «la pagina entera está llena de su nombre» (Aub 1999: 294).

Come si può dedurre da questo sintetico percorso sull'apocrifo aubiano, il personaggio di Jusep Torres Campalans, sapientemente costruito, incarna tutte le contraddizioni del soggetto moderno, frutto dell'ambiente circostante, di quell'io frammentato che può essere colto solo da una prospettiva caleidoscopica e mai unitaria,

¹⁰ Per uno studio sulla struttura cubista del libro, cfr. almeno González Sanchis 1995; Irizarry 1979; Ette 2002; Oleza i Simó 2006.

una prospettiva cubista, appunto. E si tratta della stessa prospettiva che informa la struttura del libro, che il lettore può leggere verticalmente, separando i vari segmenti del testo o trasversalmente, incorporandoli, così come la corrente pittorica di Torres e ovviamente i suoi quadri, realizzati con abilità non comune da Aub¹⁰. All'innesto di realtà e finzione, che Soldevila (1973: 149) ribattezza con la definizione di *realismo intelectualizado*, contribuisce la ricostruzione dell'ambiente catalano dei primi anni del Novecento, riprodotto in modo fedele, che si rivelerà determinante nella formazione del protagonista. L'autore sottolinea, come si è visto, anche il profondo senso di appartenenza alla Catalogna, dove Torres conosce Picasso e scopre la passione per la pittura e di cui saranno prova l'impiego della lingua come fattore identitario e la memoria della terra natale.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Aub. M. (1998), *Antología traducida*, a cura di P. Mas i Usó, Segorbe, Fundación Max Aub.
Aub. M. (1999), *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Destino.
Aub. M. (2001), *Obras completas I, Obra poética completa*, a cura di A. López-Casanova et al., Valencia, Biblioteca Valenciana.
Aub. M. (2002), *Imposible Sinaí*, a cura di E. Londero, Segorbe, Fundación Max Aub.

B. Letteratura secondaria

- Alonso de los Ríos, C. (2011), *Max Aub entre nosotros*, in "Triunfo", 504, 1972, 57-60, riprodotto in "El Correo de Euclides", 6, p. 110.
Belda, R.M. (2003-2004), "Imposible Sinaí": un manifiesto poético contra las guerras a propósito del conflicto árabe-israelí, in "Diablotexto", 7, pp. 169-178.
Carreño, A. (1982), "Antología traducida" de Max Aub: la representación alegórica de la máscara, in *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, a cura di G. Bellini, Roma Bulzoni, pp. 281-288.
Cilleruelo, J.A. (1998), *Comprometidos y apócrifos. Los poemas de Max Aub*, in "Quimera", 168, pp. 57-61.
Eco, U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
Ette, O. (2002), *Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad. Max Aub, "Jusep Torres Campalans" y la vacunación vanguardista*, in "Revista de Indias", 62, 226, pp. 675-708.
Fernández Martínez, D. (2002), *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*, tesi dottorale, Madrid, Universidad Complutense.
Fernández Martínez, D. (2014), *El París de Jusep Torres Campalans*, in "El Correo de Euclides", 9, pp. 85-91.
González Sanchis, M.A. (1995), *Una lectura cubista en la obra de Max Aub. Del "Laberinto mágico" al "Juego de cartas"*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, a cura di R.M. Grillo, Napoli, ESI, pp. 49-79, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>>
Greco, B. (2014), *Apocrifia e metaletteratura in "Antología Traducida" di Max Aub*, in *A warm-*

- mind shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, a cura di C. Concilio et al., Torino, Trauben, pp. 223-234.
- Irizarry, E. (1979), *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, New York, Eliseo & Sons, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d0>>
- López García, J.R. (2006), *Memorialismo, historia e imaginación lírica. Max Aub y el ciclo de "Imposible Sinaí"*, in "El Correo de Euclides", 1, pp. 568-581.
- Monés i Pujol-Busquets, J. (2010), *Los ateneos obreros y la formación profesional en Cataluña*, in "Participación educative", 1, pp. 108-126.
- Moraleda García, P. (1995), *Un Sinaí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di R.M. Grillo, Napoli, ESI, pp. 81-96, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>>
- Oleza Simó, J. (2003), *Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo*, in *La novela de artista*, a cura di T. Facundo, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 301-330.
- Oleza Simó, J. (2006), *Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres*, in "El Correo de Euclides", 1, pp. 188-205.
- Orazi, V. (2011), *Max Aub ovvero le strategie del falso*, in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a G. Caravaggi*, a cura di G. Mazzocchi et al., Como-Pavia, Ibis, vol. II, pp. 399-415.
- Pérez Bowie, J.A. (1995), *Desficcionalización versus desrealización en la narrativa de Max Aub*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di R.M. Grillo, Napoli, ESI, pp. 81-96, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>>
- Roig Rosich, J.M. (2006), *Catalanisme, anticatalanisme i obrerisme, 1900-1930*, in *Història de la Catalunya contemporània. De la guerra del francès al nou Estatut*, a cura di M. Risques, À. Duarte Borja de Riquer e J.M. Roig Rosich, pp. 219-300.
- Soldevila, I. (1973), *La obra narrativa de Max Aub, (1929-1969)*, Madrid, Gredos.

BARBARA GRECO PhD in Spanish Literature from the University of Pisa, since 2014 is a Research fellow in Spanish Literature at the University of Turin, where she also teaches Spanish Literature and Spanish Language. Her research interests include Modern and Contemporary Literature, especially the study of falsification, humour and poetry. She has coedited three volumes dedicated to the fantastic and supernatural literature (*De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX, Variaciones de lo merarreal en la España de los siglos XX y XXI, Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Biblioteca Nueva, 2014). She has published the books *L'umorismo parodico di E. Jardiel Poncela: i romanzi* (Edizioni dell'Orso, 2014) and *La musa bifronte di J.A. Goytisolo* (Edizioni dell'Orso, 2015), and several articles, such as *La disfunzione metaforica di "Don Quijote de la Mancha": semantizzazione dell'ideale cavalleresco e tema della follia*, in "Rassegna Iberistica", 103, 2015; *La "Escuela de Barcelona": genesi di un progetto letterario*, in *Hora fecunda* (Nuova Trauben, 2015); *Comer, beber, matar: la triple arma irónica de los "Crímenes Ejemplares" de Max Aub*, in *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (Biblioteca, Nueva, 2015); *Apocrifia e metaletteratura in "Antología traducida" di Max Aub*, in *A Warm Mind-Shake* (Trauben, 2014); *"La tournée de Dios" de E. Jardiel Poncela: la divinidad al servicio del humor*, in *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (Biblioteca Nueva, 2014); *Parodia e*

intertextualidad en la trilogía amorosa de E. Jardiel Poncela, in *RiCOGNIZIONI*, 1, 2014; *Retrato de una anti-heroína literaria: la caricatura de la mujer fatal en tres novelas de E. Jardiel Poncela*, in *Culturas de la seducción* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2014); “*Degustación de Titus Andronicus*” (2010): *La Fura dels Baus rewrites Shakespeare*, in “*Rassegna Iberistica*”, 99-100, 2013. As Vice-President of the Asociación APELH, she organized the X Congreso Internacional ALEPH - *Metarreal y Sobrenatural en la Literatura Hispánica* (Turin, 14-18 may 2013). In 2015-2016 she had a three months research fellowship (World Wide Style 2) to develop her investigations at the Universitat Autònoma de Barcelona (Dept. of Spanish Philology).

E-MAIL barbara.greco@unito.it