

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Falsi aubiani**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/7777> since

*Publisher:*

Ibis

*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)

VERONICA ORAZI

## MAX AUB OVVERO LE STRATEGIE DEL FALSO

«Cada día odio más lo falso»

(Max Aub, 8 aprile 1958, in *Epistolario del exilio*)<sup>1</sup>

Max Aub (Parigi 1903 - México 1972),<sup>2</sup> narratore, drammaturgo, poeta, critico, insomma intellettuale dalla produzione varia e differenziata, occupa un posto di grande rilievo nel panorama letterario spagnolo del '900, per l'opera e per l'impre-scindibile militanza, che affiora in tutti gli scritti, anche quelli in apparenza slegati dalla componente impegnata.<sup>3</sup> Esiste però un'altrettanto nota sfaccettatura della personalità aubiana, che ha dato vita a una serie di falsi<sup>4</sup> meticolosamente costruiti, riflesso dell'atteggiamento ludico, di volta in volta sarcastico o divertito, disincantato oppure ilare, che si combina in modo inaspettato – davvero inaspettato? – con la consapevolezza di responsabilità civile che sosterrà l'intera parabola artistica ed esistenziale dell'autore, fino alla scomparsa.

Proiettandosi ben al di là del puro *divertissement* o del mascheramento della denuncia, il falso aubiano attira l'attenzione per la natura poliforme e per il messaggio di cui si fa portavoce. Si avverte, dunque, l'urgenza di indagarne le strategie, son-

<sup>1</sup> Riporto l'intero passo della lettera a Vicente Aleixandre, in cui compare la citazione: «Dentro de un mes, o dos, saldrá otra [il riferimento è al *Jusep Torres Campalans*] que supongo te divertirá: he inventado un pintor compañero de Picasso, la he escrito como una de esas monografías de Skira – hice todos los dibujos. Los pintores van a pegar un respingo. Se lo merecen: hablo de los que imitan, de los que se copian uno a otros. Cada día odio más lo falso» (AUB 1992, p. 48).

<sup>2</sup> Di padre tedesco e madre francese, nato a Parigi e trasferitosi in Spagna all'età di 11 anni, Aub si considerò a tutti gli effetti spagnolo. La sua ingente produzione è interamente in castigliano ed egli stesso affermò di non aver mai potuto scrivere in una lingua diversa.

<sup>3</sup> Alla fine della Guerra Civile Aub lascia la Spagna e si reca in Francia, dove viene arrestato e internato nei campi di concentramento francesi prima e algerini poi. Finalmente nel '42 arriva in Messico, dove vivrà fino alla morte. Torna in Spagna due volte soltanto, nel '69 e nel '72. Joan Oleza Simó ha recentemente intrapreso la pubblicazione dell'opera completa dell'autore; sino ad ora sono comparsi i voll. relativi alla produzione lirica di Aub, le due prime parti del *Laberinto mágico* e due tomi sul teatro (breve e degli asordi); cf. AUB 2001c.

<sup>4</sup> Sui falsi dell'autore, si veda almeno ORAZI 1995 e tutta la miscellanea che accoglie questo lavoro.

dando le tecniche di scrittura, la mappa di questo grande progetto ambiguo, che insinua attraverso la prospettiva deformante dell'illusionismo letterario una realtà possibile, plausibile, che Aub consegna alle sue falsificazioni. Come accennato, si tratta di un falso proteiforme: sia formale sia contenutistico, letterario, artistico, storico, che rivela una volontà radicale di sovvertire l'ordine comune delle cose, della storia. A quale scopo e secondo quali modalità compositive ciò venga attuato è questione che merita di essere indagata.

Il primo dato che emerge dall'approccio a questi falsi è la multimedialità: la versatilità consente all'autore di sperimentare differenti tipologie, esprimendo di volta in volta il puro gioco, l'impegno etico, la critica socio-politica e culturale, sfruttando la creazione di apocrifi, il falso storico, il falso artistico e altro ancora. Al contempo, appare subito evidente che da questo ventaglio di realizzazioni va scartato il concetto di imitazione di un modello preesistente, che la copia intende sostituire.<sup>5</sup> I falsi aubiani sono, infatti, contraffazioni *ex-nihilo*,<sup>6</sup> falsificazioni creative di un modello astratto.

In questa prospettiva, gli elementi accessori (il paratesto) si rivelano fondamentali, perché conferiscono verosimiglianza: i falsi appaiono credibili – in misura diversa a seconda del caso – proprio perché l'autore connota con dati concreti e storicamente veri una serie di circostanze fittizie ma in apparenza verificabili, fondandosi su testimonianze e documenti a prima vista del tutto affidabili. Anche il topico della traduzione, come quello del testo ritrovato e pubblicato, sono ampiamente usati da Aub. Così, le diverse tipologie di falso si articolano su più livelli, identificando alcune linee direttrici, che a uno studio più approfondito si rivelano ulteriormente diversificate, come si illustrerà di seguito, esponendo quanto evinto dall'analisi.

Trattamento a parte merita il falso più straordinario dell'autore, il *Jusep Torres Campalans* (JTC, 1958),<sup>7</sup> che si potrebbe definire 'integrale' per la sua aderenza al concetto di falso (*ex-nihilo*) in senso stretto. L'opera è un compendio di meccanismi volti a celare efficacemente la finzione, che acquisisce così apparenza di credibilità. JTC si presenta come una monografia d'arte sul pittore catalano (inesistente) ed è costruita sfruttando varie modalità di falsificazione: un ricco e articolato paratesto fuorviante (biografia, testimonianze false ma anche di persone esistenti e credibili: Alfonso Reyes, Jean Cassou), in cui si alternano dati veridici e fittizi, sostiene l'intera struttura. Questa si sviluppa attraverso la tipologia del falso letterario nel *Cuaderno verde* (scritti del pittore – datati 1906-14 –, sulle teorie cubiste, in sostanza un saggio sull'arte contemporanea), il falso artistico (la serie di quadri di Campalans, in realtà dipinti da Aub), il falso fotografico (un fotomontaggio di Josep Renau accosta

<sup>5</sup> Cf. ECO 1990, pp. 168-169.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 175-178.

<sup>7</sup> Prima ed. AUB 1958; AUB 1999a. Ma cf. anche il catalogo delle mostre AUB 2000; e TORRES CAMPALANS 2003.

Campalans e Picasso e una foto ritrae i genitori dell'artista, ma si tratta di un fotogramma di *Sierra de Teruel*),<sup>8</sup> il falso giornalistico (le due interviste realizzate da Aub col pittore a San Cristóbal, assieme a dichiarazioni di questi apparse sui giornali), il falso storico (gli *Anales*, in cui vengono ripercorsi gli eventi più importanti – prima guerra mondiale, diffusione dell'anarchismo, ecc. – che fanno da sfondo alla vita di Campalans, basata su documentazione concreta, reperita dal curatore: il pittore nasce nel 1886, nel '14 abbandona l'arte e lascia Parigi per il Messico). Per di più, Aub organizza due mostre in occasione della pubblicazione del libro (nel '58, alla galleria Excelsior di Città del Messico) e dell'edizione americana (nel '62, alla galleria Bodley di New York): infatti, nonostante per ben due volte si fosse temuto che i quadri fossero andati perduti, il curatore riesce incredibilmente a recuperarli ed esporli.

JTC, però, richiama l'attenzione su un altro aspetto fondamentale: l'ambivalenza, la natura bifronte del falso aubiano, fatto di dimensione umoristica da un lato e dall'altro di critica sociale (Campalans parte dalla Catalogna e va a vivere a Parigi, poi smette di dipingere, lascia la capitale francese e si trasferisce nel Chiapas – critica del mondo dell'arte contemporanea –, rifiutando una città, una società, una civiltà, in una sorta di esilio volontario che sancisce l'impossibilità di riconoscersi in quel mondo). Oltre a ciò, l'opera è forse l'unico caso in cui l'autore porta il falso alle estreme conseguenze: il paratesto e gli elementi accessori profilano un personaggio realmente vissuto, senza tradire mai alcun cedimento, senza ammiccare al lettore attento consentendogli di smascherare la vera natura della monografia. Per costruire il JTC Aub include riferimenti a mostre, recensioni, articoli apparsi sulla stampa, rimandi intertestuali. Come accennato, la pubblicazione del volume – confezionato con grande attenzione per gli aspetti tipografici – è accompagnata da due mostre, che producono altri falsi – inconsapevoli – da parte dei critici d'arte.<sup>9</sup> Solo più tardi, quando Gallimard decide di pubblicare l'edizione francese, Aub svela l'inganno. JTC, dunque, rappresenta un esempio tipologico di falso dalle molteplici sfaccettature: la creatività letteraria si combina con l'erudizione (gli annali), la non comune perizia critica (il saggio sull'arte contemporanea), l'abilità pittorica (i falsi quadri) e le capacità organizzative (l'allestimento delle mostre); così, il testo attua la massima sintesi in materia di falsificazione, che si profila a tutto tondo.

<sup>8</sup> Film-documentario sulla guerra civile spagnola, diretto da André Malraux con l'intento di mobilitare l'opinione pubblica internazionale. Iniziato nel 1938, le riprese vengono interrotte alla fine di gennaio del '39 con la caduta di Barcellona in mano ai franchisti. Proibito dalla censura, viene commercializzato a partire dal '45 col titolo *L'espoir*. Cf. anche MALRAUX 1968.

<sup>9</sup> Jaime García Terres e Carlos Fuentes, vista l'accoglienza seriosissima da parte dei maggiori critici d'arte di allora, decisero di scrivere false note sul pittore immaginario, attribuendole a critici di spicco dell'epoca; il supplemento letterario di una rivista accolse queste note in prima pagina; in seguito Aub riunì questi testi e li pubblicò in un opuscolo di lusso; cf. GARCÍA TERRES 1973, p. 69; PRATS RIVELLES 1978, pp. 59-61. Lo stesso Siqueiros affermò –verosimilmente reggendo il gioco – di aver conosciuto Campalans; cf. GOÑI 1992; PRATS RIVELLES 1978, p. 60.

Gli altri falsi aubiani sembrano meno coesi, in apparenza meno efficaci e riusciti: si tratta di un'illusione, volutamente indotta dall'autore. Il gioco si fa più scoperto, Aub cerca la complicità del fruitore e mira a coinvolgere a vari livelli il lettore attento, in grado di riconoscere alcune mistificazioni insidiose o di coglierne il messaggio, anche dietro l'apparenza più banale. Ben presto ci si accorge che questi testi contengono una serie di segnali per l'osservatore perspicace (il grado di competenza richiesta dallo smascheramento varia da caso a caso), in un gioco allusivo sviluppato mantenendo l'ambivalenza tra dimensione ludica e impegnata, che costituisce un'unità inscindibile. D'altra parte l'autore aveva affermato che l'umorismo rappresenta una sorta di autocensura rispetto al dolore, per riuscire ad affrontare temi particolarmente sentiti con un certo distacco divertito o piuttosto amaro, a seconda dei singoli contesti.

Tra quelli che si potrebbero definire apocrifi letterari 'a più voci' spiccano:

*Crímenes ejemplares* (1957),<sup>10</sup> false confessioni di falsi delitti (che già nel titolo rivelano tutta la loro carica ironica); 87 micro-racconti, basati sul non senso, immediatamente riconoscibili dunque come fittizi, con scarno paratesto introduttivo. Comiche e terribili favole morali, in cui stride l'abissale distanza tra causa (movente insignificante) ed effetto (assassinio), che svela quale sia l'esemplarità dei testi, retti da una (non-)logica ferrea: una sorta di riflessione sulla morte come destino ultimo dell'uomo. La naturalezza con cui le micro-confessioni vengono narrate, poi, sottolinea lo scandalo rappresentato dalla finitezza dell'individuo, mentre la nota umoristica si concretizza nell'assenza del concetto di colpa e nella risibile insignificanza che connota tutti i delitti. La scrittura dell'autore si orienta verso la componente giocosa e le circostanze, la dinamica degli omicidi e il movente addotto dai sedicenti assassini, sanciscono l'affermazione di una conclamata inverosimiglianza, funzionale all'espressione dell'assurdo più inaccettabile per l'essere umano: l'inesorabile annientamento che lo attende.

*Antología traducida* (1963),<sup>11</sup> raccoglie le liriche di 69 poeti, di cui offre la versione spagnola. Oltre agli apocrifi (che prendono forma attraverso il nome e le note bio-bibliografiche) compare una poesia dello stesso Aub, unica figura reale, come una sorta di ponte tra oggettività e falsificazione. Nella «Nota preliminar» Aub si presenta come traduttore e curatore e gli si devono infatti le note sui singoli poeti. È evidente la mescolanza di dati veri e falsi, riscontrabile con frequenza anche altrove; qui però alcuni dei poeti antologizzati sono considerati apocrifi dallo stesso Aub, dando luogo a una finzione nella finzione, secondo un meccanismo a cannocchiale. Nella raccolta, inoltre, si stabilisce anche una rete intertestuale con altre opere e autori realmente esistenti o esistiti (Neruda, Borges, Unamuno): si tratta di un falso che richiede la partecipazione di un lettore attivo e competente (come il *Discurso* cui si accennerà più avanti).

<sup>10</sup> Prima ed. AUB 1957; da ultimo AUB 2001a.

<sup>11</sup> Prima ed. AUB 1963, cui seguirà l'ed. spagnola aumentata AUB 1972; da ultimo AUB 2004.

*Versiones y subversiones* (1971),<sup>12</sup> contiene *cánticos* e *plegarias* per gruppi di poesia corale di apocrifi anonimi. Aub si rifà qui al significato etimologico del titolo (*subversión* nel senso di versione delle versioni – i testi sarebbero stati tradotti più volte –, che sfocia inevitabilmente in un’alterazione del senso originario); ciò che l’opera intende trasmettere è la concezione di ogni intento interpretativo e traduttivo appunto come *subversión*, come snaturamento (quindi falsificazione), in quanto allontanamento dall’originale. L’antologia dà voce, insomma, alla critica della critica letteraria (si ricordi la critica dell’arte contemporanea in JTC e della scrittura contemporanea in *Juego de cartas*, di cui si parlerà tra breve).

*Imposible Sináí* (1982, ma scritto nel ’67),<sup>13</sup> è una miscellanea contestualizzata in modo storicamente credibile nella *Nota* e nel resoconto giornalistico della Guerra dei sei Giorni, che precedono i testi raccolti. Vi compaiono 25 apocrifi ‘noti’ (19 israeliani e 6 arabi), due anonimi e un nome dubbio (indicato da un punto interrogativo, che per contrasto conferisce veridicità alle altre figure). Viene citato persino un filologo apocrifo: Alastair Reid, che avrebbe affiancato Aub nella scelta del materiale da presentare. L’opera contiene liriche, pochi passi in prosa, qualche lettera e un dialogo, composti in ebraico classico, ladino, yiddish, ebreo comune, arabo classico e arabo volgare, tradotti per l’occasione, ciascuno dei quali è preceduto da una scheda sull’autore. I temi trattati sono la morte e la terra, l’indistinzione tra arabi e israeliani e dunque l’illogicità dello scontro.

Nelle tre antologie i temi ricorrenti sono la guerra e il dolore umano, oggettivizzati ed enfatizzati perché espressi da poeti tanto numerosi e diversi (per nazionalità, ispirazione poetica, contesto storico-culturale, ecc.).

Tra gli apocrifi letterari ‘a una sola voce’ vanno annoverati invece:

*Pequeña y vieja historia marroquí* (in *Cuentos ciertos*, 1955; poi indipendentemente nel 1971),<sup>14</sup> falso diario dell’inesistente Albert Gabiroux, tradotto dal francese, con paratesto complicato e poco convincente.

*Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934, 1965, 1971),<sup>15</sup> biografia-antologia dello scrittore apocrifo morto suicida: le opere attribuitegli costituiscono il testo (svariati – falsi – inediti integrano le edizioni successive), mentre la biografia, le note (redatte da persone realmente esistite), i commenti, un ritratto eseguito da Aub (secondo Camilo José Cela prova irrefutabile dell’esistenza di Luis e che sposta l’opera verso il falso artistico – in cui la scrittura è affiancata da altre forme d’arte –, da collocare dunque a cavallo tra le due categorie), le aggiunte di notizie e dati, le recensioni, costituiscono invece il paratesto, garanzia di autenticità. Nell’edizione

<sup>12</sup> Prima ed. AUB 1971c, poi col titolo *Subversiones* in AUB 1971d.

<sup>13</sup> Prima ed. AUB 1982; da ultimo AUB 2002.

<sup>14</sup> Prima ed. in AUB 1955, poi AUB 1994 (col titolo *Ciertos ciertos*). Già AUB 1971a.

<sup>15</sup> Prima ed. AUB 1934, poi aumentata in AUB 1965a e ancora aumentata in AUB 1971b; da ultimo AUB 1999a.

definitiva (del '71), oltre ai paratesti che simulano il lavoro critico-filologico, compaiono scritti già pubblicati in precedenza da Aub (come proprie creazioni) e ora ripubblicati e attribuiti a Luis. In appendice viene raccolto un *Informe estrictamente confidencial de un académico español acerca de este libro, hecho por encargo de una editorial española* dell'altrettanto apocrifo quanto misterioso L. D-P sul romanzo *Luis Álvarez Petreña*. Nell'*Informe* l'inesistente accademico franchista formula un giudizio del tutto negativo sull'opera<sup>16</sup> e sul curatore (Aub), che si è affannato per darla alle stampe.

*Manuscrito cuervo* (in *Cuentos ciertos*, 1955),<sup>17</sup> ripropone il *topos* del manoscritto ritrovato, tradotto e pubblicato. Il prologo e le indicazioni paratestuali (note filologiche, epigrafe, ecc.), forniscono un contesto storico-culturale alla vicenda narrata, nell'intento di renderla credibile. Subito, però, il curatore – J. R. Bululú – svela l'identità del protagonista Jacobo, internato nel campo di concentramento di Vernet: un corvo ammaestrato. La storia è tradotta dall'*idioma cuervo* da Aben Máximo Albarrón e l'assurdità della situazione, oltre a infrangere la verosimiglianza, dà voce a quell'umorismo amaro cui si faceva riferimento: Aub usa la mistificazione ironica come elemento distanziatore, che gli consente di trattare il tema doloroso dell'internamento nei campi prima francesi e poi nord-africani, esperienza che visse personalmente. Si tratta di un caso di scrittura straniata, di cui l'autore si serve per redigere una parodia della monografia e della prosa scientifiche.

*Enero sin nombre* (in *Cuentos ciertos*, 1955),<sup>18</sup> tipologicamente affine al caso precedente, è il racconto di un albero che assiste all'esodo dei Repubblicani dopo la caduta di Barcellona, nelle fasi conclusive della Guerra Civile. Ancora un caso di scrittura straniata, dunque, che stavolta trasmette solo dolore – non più ironia o sarcasmo – e si concentra sull'insensatezza delle azioni umane, nella dimensione simbolica del confronto tra albero e uomo. Il lessico impiegato è caratteristico del mondo contadino, per ribadire la categoria 'vegetale' del narratore.

*Sesión secreta* (in *Historias de mala muerte*, 1965),<sup>19</sup> riporta la relazione del governante di un imprecisato paese africano, deciso ad arginare i problemi connessi al sottosviluppo vendendo carne umana (quella degli abitanti del suo Stato) ai paesi industrializzati. Il resoconto, tradotto dal francese da Aub, è corredato da una serie di elementi paratestuali e si presenta come testo scientifico (così già *Manuscrito cuervo*), con dati concreti e statistiche. Il grado di straniamento è inferiore rispetto a *Manuscrito cuervo* e a *Enero sin nombre*, ma si coglie comunque una forte carica critica ed è evidente la prospettiva straniata nell'esasperazione della logica occidentale della domanda e dell'offerta.

<sup>16</sup> Cf. AUB 1979, pp. 1139-1141.

<sup>17</sup> Prima ed. in AUB 1955; da ultimo AUB 1999b.

<sup>18</sup> Prima ed. in AUB 1955; da ultimo in AUB 1997.

<sup>19</sup> Prima ed. AUB 1965b.

*Manuscrito cuervo*, *Enero sin nombre*, *Sesión secreta*, si fondano su precise verità storiche (il campo di concentramento, la fuga dei Repubblicani verso la Francia nel gennaio del '39, l'economia occidentale) riportate da falsi cronisti (il corvo ammaestrato, l'albero, il politico africano).

Sono classificabili come falsi artistici (oltre al già citato JTC):

*Juego de cartas* (1964),<sup>20</sup> romanzo basato sulla multimedialità: le carte da gioco di cui il testo si compone presentano su un lato i disegni apocrifi di Torres Campalans (sono dunque rinvii intertestuali al pittore catalano), sull'altro lettere-racconto che si combinano in modo vario, ricostituendo la storia di Máximo Ballesteros dopo la morte misteriosa (suicidio, omicidio, malore), secondo la tecnica cubista cui fa riferimento Campalans (frammentarismo, simultaneismo), cioè di osservazione degli oggetti «desde el punto de vista de Dios, que tiene mil ojos».<sup>21</sup> A seconda della combinazione delle carte Ballesteros appare come un tipo assurdo, paradossalmente contraddittorio (intelligente e stupido, sensibile e insensibile, ecc.). L'autore avverte nella lettera-carta con le istruzioni che «gana el que adivine quién fue Máximo Ballesteros», ma di fatto non esiste un solo Máximo Ballesteros bensì una molteplicità di Máximos Ballesteros, in base alla prospettiva che si concretizza nella sequenza fortuita delle lettere-carta, secondo possibilità combinatorie numerosissime e sempre deverse. La dimensione ludica prende il sopravvento e produce un'opera aperta, mutante, in cui l'autore (Aub) scompare non solo dietro agli apocrifi (i miti delle lettere-carta) ma soprattutto viene annullato dalla struttura cangiante del romanzo. In questo modo il vero autore non è neppure il lettore-giocatore, ma il caso, come accade nel gioco e forse nella vita. *Juego de cartas* esprime l'attacco alla letteratura e alla critica letteraria (come già *Subversiones*), per l'asperata articolazione e disarticolazione testuale, l'arbitrarietà di ogni atto interpretativo, che sfocia nella consapevolezza della relatività della conoscenza. Máximo Ballesteros rappresenta il prototipo dell'uomo moderno, dall'io frammentato e molteplice, e l'opera finisce per incarnare l'anti-romanzo o l'unico romanzo possibile. Falso artistico (figurativo e letterario), con paratesto ludico, *Juego de cartas* segna il culmine di una parabola fatta di umorismo e ironia.

Vanno annoverati poi nella categoria del falso storico:

*El Correo de Euclides*, «periódico conservador» (1959-68),<sup>22</sup> stampato da Aub, che ne invia copie agli amici come strenna 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 falsi e vengono costruiti manipolando eventi reali. Anche in questo caso, la veste tipografica rende credibile il *periódico*, come il formato e il colore dei titoli di prima (in caratteri rossi), seguiti da un corollario di notizie la cui coesione

<sup>20</sup> Prima ed. AUB 1964; cf. anche SIDOTI 2001.

<sup>21</sup> Cf. AUB 1999c, p. 226.

<sup>22</sup> Cf. QUINTO 1973. Ed. AUB 1993a.



trasforma ogni numero in una monografia. Il *Correo* offre una lettura della storia della Spagna – ma anche internazionale – penetrante e intelligente, venata di umorismo critico e amaro. Le notizie partono solitamente da uno spunto oggettivo, deformato dall'autore, che sfrutta i giochi di parole, l'ambiguità semantica, l'ironia; oppure si incentrano su riflessioni esistenziali (la presenza della terra nell'universo, la dimensione trascendente, il concetto di tempo, il futuro). Così, salta agli occhi persino del lettore più distratto il carattere ludico del falso giornale – che stempera questioni etiche – e la profonda disillusione dell'intellettuale Aub: il *Correo* profila una storia altra, riscritta per far sì che le vicende seguano le direzioni che auspicabilmente avrebbero dovuto seguire nella realtà; oppure emerge una dimensione alternativa, in cui i grandi interrogativi umani plasmano (umoristiche) risposte rassicuranti, al riparo dal rigore di una logica inesorabile. Il *periódico* si rivela allora un condensato delle contraddizioni e delle informazioni più disparate (non sempre veridiche) che la stampa divulga a livello internazionale, esprimendo la critica del mondo del giornalismo, con le sue verità spesso solo illusorie.

*La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960),<sup>23</sup> è invece un falso scopertissimo nel contenuto, senza testimonianze accessorie o elementi paratestuali. Presentato appunto come racconto, svela subito la propria natura fittizia (ma si faccia attenzione, nel titolo, al sintagma *verdadera historia*, che richiama la *Verdadera historia de la conquista de Nueva España*, di Bernal Díaz del Castillo, sulla conquista dell'attuale Messico, paese dove è ambientata la vicenda e da cui parte il sicario per uccidere il dittatore). La storia ha inizio nel bar *El Español*, frequentato da esiliati spagnoli e da messicani realmente esistiti; Nacho, il cameriere esasperato dalla confusione prodotta dai rifugiati e dal ritornello delle loro conversazioni («quando caiga Franco...»), si reca in Spagna in incognito e riesce a sparare al Generalissimo; tornato al bar, però, rimane deluso dalla nuova ondata di esuli che invade il locale, in fuga dal nuovo regime instaurato dopo la scomparsa del dittatore. L'ironia amara, la tristezza e il peso ineludibile della Storia si avvertono sin dall'esordio, per cui alla persecuzione del tiranno segue l'altrettanto dura e inesorabile persecuzione di coloro che l'hanno rimpiazzato. La *verdadera historia*, quindi, identifica già nel titolo una possibilità solo potenziale ma destinata alla frustrazione, un'alternativa (utopistica) che cessa di essere tale per la cecità degli individui.

*La vuelta: 1964*, forma un trittico teatrale assieme ad altre due *Vueltas* scritte nel '47 e nel '60.<sup>24</sup> Nel prologo ai tre atti unici, Aub afferma di aver lasciato la Spagna il primo febbraio del '39: i tre ritorni narrati sono dunque falsi e a detta dello stesso autore «reflejan la realidad tal y como me la figuré».<sup>25</sup> Nell'ultima *Vuelta* (quella del '64, appunto) compare un apocrifo doppiamente falso: Rodrigo, inesistente fratello

<sup>23</sup> Prima ed. AUB 1960; da ultimo AUB 2001b.

<sup>24</sup> Cf. AUB 1965c, poi in AUB 1968, pp. 939-1027.

<sup>25</sup> Cf. AUB 1968, p. 939.

dell'autore, che entra in Spagna il 24 febbraio del '64 e muore due mesi dopo. Questa figura costituisce un'enfatizzazione del tentativo di renderne credibile il racconto, per la sua posizione di testimone diretto, che ha vissuto in prima persona quanto vediamo svolgersi sulla scena, e per lo stretto rapporto che lo lega ad Aub, trasformandolo in una sorta di icona assolutamente affidabile; un ritorno immaginario, stroncato sul nascere (Rodrigo, giunto da poco, riceve l'ordine dalle autorità di lasciare il paese), che trasuda amarezza e disillusione.

*El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1971, ma ambientato nel '56),<sup>26</sup> è un falso venato di umorismo sull'*Academia Española* (qui non *Real* perché nell'ambientazione proposta siamo in epoca repubblicana). Inviato agli amici come edizione straordinaria del '71 del *Correo de Euclides*, costituisce un falso autografo del discorso di ingresso dell'autore all'*Academia*, seguito dalla risposta – apocrifa – di Juan Chabás (morto due anni prima, nel '54, esule a Cuba e che – come Aub – non fu mai accademico), a conferma della prassi usuale e per conferire verosimiglianza al discorso del neofita. Persino nella veste tipografica, con tanto di stemma, ecc., l'opuscolo imita in modo perfetto le pubblicazioni dell'Istituzione. In realtà la risposta di Chabás è un adattamento: Aub per costruirne l'*incipit* riprende alcuni passi dedicati alla sua figura, che Chabás aveva pubblicato nella *Literatura española contemporánea*, facendo riferimento al *Proyecto para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile* che Aub aveva redatto e realmente inviato nel '36 all'allora presidente della Repubblica spagnola Manuel Azaña. Un gioco di specchi, insomma, una serie di riverberi che si rifrangono incrociandosi, rendendo quasi inestricabile il gioco tra realtà e falsificazione e che richiedono dunque la competenza di un lettore colto. Vi è nel discorso una base storica oggettiva, rappresentata dalla Spagna degli anni '20, dal panorama del teatro fino al '36, da alcuni nomi di accademici presenti alla cerimonia. Nel testo, però, viene rimossa la Guerra Civile e sviluppata una storia altra, come se il conflitto non fosse mai scoppiato.<sup>27</sup> Ci troviamo in una dimensione fittizia, in una sorta di alternativa utopistica – o meglio –, in un'ipotesi sostitutiva degli avvenimenti storici reali. La risposta vera e falsa al contempo di Chabás, la commistione di dati oggettivi e immaginari e l'accuratezza nella stampa sono tutti elementi fondamentali per conferire credibilità alla presentazione del neo-eletto.

Volendo precisare a questo punto l'articolarsi delle tipologie di falso aubiano, è possibile suggerire una griglia più precisa. L'analisi consente di identificare, come accennato, almeno tre categorie: apocrifi letterari, apocrifi artistici e falsi storici. A queste linee direttrici sono state aggiunte le modalità 'a più voci' (cioè raccolte di apocrifi) o 'a una sola voce' (opera di un solo apocrifo); possiamo definire i primi

<sup>26</sup> Da ultimo AUB 1993b.

<sup>27</sup> Si ricordi l'articolo AUB 1966, che costituisce un richiamo intertestuale – questo sì, reale –, anticipazione del confine liminare di quel teatro che si sarebbe potuto sviluppare in assenza della Guerra Civile e che Aub profila idealmente nel *Discurso* dell'Accademia.

‘collettivi’, in quanto espressione di più figure, mentre definiremo gli altri ‘individuali’, cioè espressione di un’unica personalità. Un’ulteriore precisazione è offerta dalla natura ‘parziale’ o ‘totale’ di questi apocrifi: nel caso degli apocrifi parziali, lo stesso Aub o altri artisti realmente esistiti appaiono accanto agli apocrifi; al contrario, gli apocrifi totali riflettono soltanto figure fittizie, frutto della creatività aubiana. Procedendo, poi, nella messa a fuoco della tassonomia profilatasi attraverso l’indagine, si rileva un diverso grado di credibilità da opera a opera, per cui si andrà da un massimo di verosimiglianza per quelle falsificazioni perfettamente credibili, che non possono essere smascherate neppure da un lettore esperto (JTC); a un grado intermedio di credibilità, comunque potenzialmente smascherabile dal fruitore informato, retto dalla complicità che si stabilisce tra autore e lettore (p. e. il discorso dell’Accademia); fino a giungere a falsi scoperti (p. e. il racconto dell’uccisione di Franco), che rivelano la loro natura di mistificazioni anche al più sprovveduto dei lettori, il cui valore testimoniale si colloca quindi sul piano dell’assurdo, del non senso e dell’intenzionale inverosimiglianza.

Le differenti connotazioni tipologiche emerse dallo studio realizzato consentono così di tracciare una classificazione più completa, per cui si possono attribuire all’autore:

apocrifi letterari:

- 1) parziale-individuale, credibile: *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934, 1965, 1971), che per il ritratto del protagonista realizzato dal curatore si colloca a cavallo tra le due tipologie (apocrifo letterario e artistico), anche se evidentemente sbilanciato verso la prima;
- 2) totale-individuale, poco credibile: *Pequeña y vieja historia marroquí* (in *Cuentos ciertos*, 1955);
- 3) totale-individuale, evidentemente falso: *Manuscrito cuervo*, *Enero sin nombre* (entrambi in *Cuentos ciertos*, 1955), *Sesión secreta* (in *Historias de mala muerte*, 1965); esempi di scrittura straniata;
- 4) parziale-collettivo, credibile: *Antología traducida* (1963);
- 5) totale-collettivo, credibile: *Subversiones* (1971), *Imposible Sinaí* (1982);
- 6) totale-collettivo, evidentemente falso: *Crímenes ejemplares* (1957)

b) apocrifi artistici:

in cui la componente letteraria si coniuga con la componente plastico-figurativa;

- 1) totale-individuale, perfettamente credibile: *Jusep Torres Campalans* (1958);
- 2) parziale-individuale, credibile: *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934, 1965, 1971), presente anche in questa categoria esclusivamente per il ritratto realizzato da Aub;
- 3) totale-collettivo, evidentemente falso: *Juego de cartas* (1964);

c) falsi storici:

- 1) totale, evidentemente falso: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*<sup>28</sup> (1960), *El Correo de Euclides* (1959-68), *La vuelta 1964* (1964);
- 2) parziale, evidentemente falso: *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1971);

È possibile, dunque, dopo averne indagato le tipologie, circoscrivere gli elementi che costituiscono la strategia della falsificazione messa in atto dall'autore.

In primo luogo va sottolineata l'importanza di tutta una serie di accorgimenti volti a favorire la lettura non finzionale di un testo pienamente fittizio, con la conseguente concretizzazione di varie categorie di falso: creazione di apocrifi (letterari o artistici), individuali o collettivi (le antologie), totali (testi inventati *ex-novo*) o parziali (riproposta di testi già pubblicati e di autore noto), falsi storici.

In secondo luogo l'impiego di specifiche tecniche di scrittura: un paratesto spesso molto articolato (a cominciare dal titolo,<sup>29</sup> l'introduzione, il prologo, il profilo bio-bibliografico, le note di commento, l'apparato critico, la raccolta minuziosa di testimonianze<sup>30</sup> e notizie), che si rivela fondamentale, perché consente ad Aub di intervenire in veste di editore, curatore, antologista e farsi garante della veridicità di quanto presentato. Il paratesto costituisce l'inganno sommo, poiché rassicura il lettore sulla credibilità dell'opera, anche attraverso l'uso di un non-stile, che conferma il ruolo di curatore di Aub e ne esclude la paternità. Si tratta di una modalità di scrittura che induce a credere di trovarsi di fronte a un saggio, così come la struttura poli-

<sup>28</sup> Nonostante la figura del dittatore sia reale, la sua presenza nel testo si riduce alle poche righe in cui Nacho lo uccide. Franco non è dunque un personaggio del racconto, ma quasi una comparsa, circoscritta in uno spazio delimitatissimo, o meglio un'ombra incombente che non si concretizza a livello testuale se non nel momento dell'attentato. Per questa ragione definisco l'opera un falso storico totale.

<sup>29</sup> Tra gli elementi paratestuali il titolo assume grande importanza, perché orienta il lettore, creando un orizzonte di attesa specifico. Aub riesce a trasformare questo elemento così rilevante in un tratto ambiguo: si consideri ad esempio *Juego de cartas*, in cui *juego* rimanda al 'gioco' ma anche al 'mazzo' di carte e *cartas* vale per 'carte da gioco' ma anche 'lettere', 'epistole' e dunque *juego de cartas* indica 'gioco di carte', 'mazzo di carte', 'serie-raccolta-romanzo epistolare'. Sulla stessa linea si colloca *El Correo de Euclides*, in cui *correo* vale per 'corriere', 'posta' o 'messaggero' di Euclide, cultore delle scienze esatte (!) ma anche reminiscenza dell'indirizzo dell'autore a Città del Messico (calle Euclides n. 5). Ancora più significativo il caso de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, in cui l'aspettativa del lettore, suscitata dal titolo, viene tradita col preciso intento di ottenere una sensazione finale di straniamento, in cui la delusione enfatizza il senso di possibilità mancata cui la narrazione dà voce.

<sup>30</sup> Un altro elemento fondamentale nella costruzione del falso aubiano è la testimonianza esterna (e contraffatta) di figure più o meno vicine all'autore, coinvolte nella falsificazione. Aub, infatti, redige una serie di note, considerazioni, ecc. a nome di amici e conoscenti, con cui suffragare i propri falsi.

fonica nelle antologie neutralizza la voce aubiana, confermando la curatela. Si consideri, poi, il ricorso all'espedito della traduzione, per cui l'opera si presenta come la versione da un'altra lingua di materiale preesistente o il recupero del tipico del testo ritrovato e pubblicato. Ancora, la commistione di dati e riferimenti veri e altri del tutto falsi, con l'assunzione di fatti realmente accaduti, distorti e dunque falsificati, secondo una tecnica sistematica: le notizie esatte si alternano a quelle fittizie, che di riflesso acquisiscono verosimiglianza, mimetizzandosi. Non si deve dimenticare, infine, tutta una serie di aspetti concreti: dalla creazione di falsi elementi plastico-figurativi (quadri, disegni, ritratti, fotografie), alla materialità del confezionamento tipografico. Da ultimo, anche il tono assume un'importanza rilevante, attraverso la frequente connotazione giocosa, che traduce talvolta la necessità di distanziamento umoristico da alcuni temi particolarmente dolorosi, che solo attraverso un filtro – finzione divertita o apocrifo ironicamente travagliato – possono essere affrontati. Non vi è dubbio, infatti, che l'elemento ludico svolge un ruolo fondamentale nella costruzione del contesto e dei paratesti dei falsi, degli apocrifi, dei mondi alternativi popolati da figure frutto delle credibili finzioni dell'autore. Questa vena scherzosa, che sconfina spesso nell'assurdo, nella visione utopistica, non è mai fine a se stessa, ma svolge un ruolo determinante, ben al di là della creazione di falsi, che investe l'intera produzione dell'autore ed è radicatissima nell'uomo Aub: la componente di militanza cui si faceva riferimento in apertura.

Così, se Valle-Inclán negli *esperpentos* rifletteva una realtà grottescamente deformata, esprimendo in questo modo la propria denuncia, in maniera speculare Aub con i suoi falsi offre spesso una realtà 'raddrizzata', che annulli la vera distorsione della società e del mondo del suo tempo o piuttosto ne enfatizza l'assurdità precipitandola nel non-senso. Si tratta di falsi che tentano di riportare un ordine nella dimensione in cui si inseriscono, di ricondurre alla logica e all'integrità etica uno sviamento insostenibile: servendosi dell'ironia, del sarcasmo, della denuncia amara, ma anche del gioco, con uno sguardo divertito e sardonico, smascherando l'insensatezza degli atti umani da una prospettiva che può produrre persino un effetto umoristico. Di fatto, l'impegno sociale e politico di Aub e la sua stessa produzione – specie quella dei falsi – per essere capiti vanno inquadrati tenendo conto dell'imprescindibile componente giocosa, espressione di trasgressione e presa di posizione, ma anche di doloroso e sofferto confronto con una realtà drammatica, riflesso al contempo della complessità dell'uomo moderno: crisi di identità, io disgregato, scoperta dell'inconscio, realtà impenetrabile nella sua oggettività, per cui l'unica possibilità di accesso al reale finisce per essere la prospettiva soggettiva. L'inscindibilità di verità e menzogna, che tanto spesso si rileva nei falsi dell'autore, riverbera la stessa ineludibile frammentazione dell'io dell'uomo contemporaneo e della molteplicità del reale. Aub, allora, si apre alla dimensione ludica, che gli consente di esprimersi attraverso lo scetticismo, il distanziamento ironico, la grande capacità straniante.

Ciò è confermato dal fatto che i falsi dell'autore si distribuiscono nel lasso di

tempo che va dalla metà degli anni '50 al '71, un anno prima della morte: un quindicennio durante il quale questo instancabile creatore di mille apocrifi e ingegnose falsificazioni è un signore sui 50-60 anni, impegnato sul fronte politico, sociale e artistico. Capiamo, allora, che il gioco di Aub si fa serio e che egli sceglie di dar voce ai propri ideali artistici – ma non solo – ricorrendo con ineguagliabile abilità alla contraffazione, al falso, alla finzione che incarna la realtà così come dovrebbe essere, discostandosi da una quotidianità, da una storia che si è pericolosamente avvicinata all'assurdo. Ci si rende conto così che la denuncia pulsa sempre dietro al falso aubiano e concretizza la proposta di un mondo storicamente fittizio ma logicamente possibile e moralmente auspicabile. Secondo una tensione etica mai sopita nell'autore.

#### APPENDICE

##### *Il colpo di scena*

A mo' di postilla conclusiva si accennerà a una tecnica di cui Aub si serve per creare lo sfasamento prospettico, inducendo il fruitore a dubitare di quale sia la 'vera' prospettiva della vicenda che si trova di fronte. Il colpo di scena infatti serve all'autore per smentire quanto sostenuto sino al sovvertimento, disorientando il pubblico, che scopre all'improvviso una situazione del tutto difforme rispetto a ciò che credeva si stesse svolgendo; nel caso di colpi di scena che si susseguono innestandosi uno sull'altro, poi, si insinua in chi legge o osserva addirittura quasi un senso di incapacità di riconoscere la prospettiva offerta dall'opera, con conseguente effetto destabilizzante. Ciò accade in particolare nel teatro, dove il colpo di scena o il concatenamento di colpi di scena produce un'atmosfera alienata, in cui non si capisce più quale sia la realtà o anche solo la finzione verosimile proposta (si pensi a *Dramoncillo*<sup>31</sup> o a *Comedia que no acaba*<sup>32</sup>).

Tutto ciò si è ripetuto alla fine della sessione congressuale in cui alcuni spunti sviluppati in questo contributo erano stati anticipati.<sup>33</sup> Quanto accaduto in quell'occasione rinverdisce in modo efficace il meccanismo della tecnica aubiana del colpo di scena, il cui esito è coinciso ancora una volta con il disorientamento suscitato nella parte meno informata dell'uditorio, composto da studiosi di discipline diverse, in cui gli addetti ai lavori (cioè coloro che si occupano di cose ispaniche) costituivano una sparutissima minoranza; a dimostrazione di quanto sia decisiva la complicità frutto della condivisione di informazioni di base tra emittente e destinatario (qui oratrice e pubblico), il cui venir meno causa inevitabilmente il fallimento della comunicazione tra gli interlocutori.

<sup>31</sup> Cf. AUB 1968, pp. 1303-1314.

<sup>32</sup> Cf. AUB 1968, pp. 1181-1193.

<sup>33</sup> Convegno "Contrafactum". *Copia, imitazione, falso*, XXXII Congresso Interuniversitario del Circolo Filologico-Linguistico Padovano, Bressanone 8-11 luglio 2004.

Trasformiamoci dunque in spettatori e osserviamo la scena.

L'intervento si è concluso, seguito dagli altri della sessione, giunta così alla chiusura. Quando il moderatore invita il pubblico al dibattito, si alza dalla platea un signore di mezza età, barba e baffi, che prende la parola. Lo sconosciuto si compiace del curioso intervento sul falso aubiano, ma subito cambia tono stupendosi – con una certa irritazione – perché non è stato svelato che 'Max Aub' è in realtà un nome falso. Segnalata l'omissione, l'uomo invita con fare severo l'oratrice a recarsi presso l'*Associazione amici di Max Aub* – ad Aub, in Germania –, dove potrà reperire tutte le informazioni relative all'autore, posto che a quanto pare questo bagaglio di dati è sconosciuto a Torino, dove la studiosa insegna, presso l'Ateneo di quella città.

Silenzio. La relatrice non ribatte. La sessione viene chiusa. Il pubblico o piuttosto coloro tra il pubblico che conoscono Aub di sfuggita potrebbero essere indotti a spiegarsi l'accaduto come una dimenticanza della studiosa oppure pensare che questa, dando per scontato il dettaglio, abbia trascurato di informare l'uditorio.

Ma come stanno realmente le cose? I dati sono noti: Max Aub Mohrenwitz, nasce a Parigi nel 1903 da Friedrich Aub (bavarese) e Susanne Mohrenwitz (francese ma la cui famiglia è originaria della Sassonia). Friedrich dirizza rispetto alla lunga tradizione di congiunti avvocati e giudici: gli Aub, di religione ebraica,<sup>34</sup> vedono interrotta un'annosa dedizione al diritto, quando egli si trasferisce a Parigi, dove si sposa, esercitando la sua attività di agente di commercio. Nel 1914, Friedrich e Susanne con i figli Max e Magdalena lasciano la Francia, facendo tappa momentaneamente a Barcellona, per poi passare a Valencia. Dopo la caduta di Barcellona, a fine gennaio del '39, Max lascia la Spagna diretto in Francia. Qui, nel '40, viene arrestato e internato nel campo di concentramento di Vernet, per passare in altri campi francesi e infine in quelli algerini. Nel '42 riesce a raggiungere il Messico, si stabilisce nella capitale, dove si spegne nel 1972.

Dal 1993 l'*Archivo Biblioteca Max Aub* e successivamente dal 1997 la *Fundación Max Aub*, di Segorbe (Castellón) promuovono la pubblicazione di studi sull'autore e la riedizione delle sue opere, organizzando seminari, convegni e altre attività volte a diffonderne la conoscenza e a favorire la ricerca scientifica. Il Centro di Studi della Fondazione rappresenta il punto di riferimento obbligato a livello internazionale per gli studiosi impegnati nel recupero di questa importante figura del panorama letterario spagnolo e della sua ingente opera.

Come si spiega allora l'indignato intervento del signore baffuto? E perché la relatrice non ribatte alle sue affermazioni?

<sup>34</sup> Discostandosi anche in questo dall'ambito familiare, Friedrich e Susanne sono agnostici e mantengono questa scelta anche per l'educazione dei figli. Lo stesso Max, infatti, afferma di essere stato cresciuto secondo principi assolutamente laici (si ricordi che a Valencia frequenta l'unico istituto di istruzione secondaria non gestito da religiosi).

<sup>35</sup> Cf. AUB 1968, pp. 1181-1193.

Seguendo la strategia adottata da Aub nell'epilogo della *Comedia que no acaba*<sup>35</sup> (1947) è possibile avanzare alcune ipotesi, che potrebbero ricondurre l'accaduto a una logica credibile:

- 1) Il detrattore afferma: «Max Aub è un nome falso», ma non è così; quindi:
  - a) vista l'enormità di quanto asserito dal detrattore, la relatrice ritiene superfluo intervenire,
  - b) la relatrice ignora l'inesattezza di quanto sostiene il detrattore e tace;
- 2) Il detrattore afferma: «Max Aub è un nome falso» ed è così; quindi:
  - a) il dato è acquisito e la relatrice non ha ritenuto opportuno ribadirlo nell'intervento,
  - b) la relatrice ignora l'esattezza di quanto sostiene il detrattore e tace;
- 3) Detrattore e relatrice, di comune accordo, hanno inscenato il tutto con l'intento di instillare il dubbio nel pubblico, usando il 'colpo di scena' per riprodurre uno dei meccanismi di costruzione di false prospettive impiegati dall'autore;
- 4) ...

Anche in questo caso, come per i falsi aubiani, solo il gioco complice con un interlocutore accorto e informato (si è visto come il grado di competenza sia un fattore determinante nello svelamento delle falsificazioni) può chiarire quali di queste circostanze siano false, solo verosimili o assolutamente vere.

#### BIBLIOGRAFIA

- AUB 1934 = Max Aub, *Luis Álvarez Petreña*, Valencia, Miracles, 1934.  
AUB 1955 = Max Aub, *Cuentos ciertos*, México, Antigua Librería Robredo, 1955.  
AUB 1957 = Max Aub, *Crímenes ejemplares*, México, Imprenta Juan Pablos, 1957.  
AUB 1958 = Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, México, Tezontle, 1958.  
AUB 1960 = Max Aub, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México, Libro Mex, 1960.  
AUB 1963 = Max Aub, *Antología traducida*, México, Universidad Autónoma de México, 1963.  
AUB 1964 = Max Aub, *Juego de cartas*, México, Finisterre, 1964.  
AUB 1965a = Max Aub, *Luis Álvarez Petreña*, ed. aumentada, México, Joaquín Mortiz, 1965.  
AUB 1965b = Max Aub, *Historias de mala muerte*, México, Joaquín Mortiz, 1965.  
AUB 1965c = Max Aub, *Las vueltas*, México, Joaquín Mortiz, 1965.  
AUB 1966 = Max Aub, *Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo*, «Papeles de Son Armadans», CXVIII, 1966, pp. 68-96.  
AUB 1968 = Max Aub, *Teatro completo*, prólogo de Arturo del Hoyo, México, Aguilar, 1968.  
AUB 1971a = Max Aub, *Pequeña y vieja historia marroquí*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, «Colección Azanca» 3, 1971.  
AUB 1971b = Max Aub, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, ed. nuevamente aumentada,



- Barcelona, Seix Barral, 1971.
- AUB 1971c = Max Aub, *Versiones y subversiones*, México, Dallal, 1971.
- AUB 1971d = Max Aub, *Subversiones*, Madrid, Helios, 1971.
- AUB 1972 = Max Aub, *Antología traducida*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- AUB 1979 = Max Aub, *Novelas escogidas*, México, Aguilar, 1979.
- AUB 1982 = Max Aub, *Imposible Sinaí*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- AUB 1992 = Max Aub, *Epistolario del exilio*, ed. di Miguel Ángel González Sanchis, Segorbe, Fundación Caja de Segorbe, 1992.
- AUB 1993a = Max Aub, *El Correo de Euclides*, Segorbe, Ayuntamiento de Segorbe, 1993.
- AUB 1993b = Max Aub, *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, ped. di Javier Pérez Bazo, Segorbe, Archivo Biblioteca Max Aub, 1993.
- AUB 1994 = Max Aub, *Ciertos cientos*, ed. di Miguel Ángel González Sanchis *et alii*, Segorbe, Ayuntamiento de Segorbe - Generalitat Valenciana, 1994.
- AUB 1997 = Max Aub, *Enero sin nombre: los relatos completos del Laberinto mágico*, presentación di Francisco Ayala, ed. di Julián Quiñones, Barcelona, Alba, 1997.
- AUB 1999a = Max Aub, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, Destino, 1999.
- AUB 1999b = Max Aub, *Manuscrito cuervo*, ed. di José Antonio Pérez Bowie e José María Naharro-Calderón, Segorbe, Fundación Max Aub - Universidad de Alcalá de Henares, 1999.
- AUB 1999c = Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Destino, 1999.
- AUB 2000 = *Max Aub: Jusep Torres Campalans*, Valencia, Generalitat Valenciana, enero-mayo de 2000.
- AUB 2001a = Max Aub, *Crímenes ejemplares*, edición de Herrín Hidalgo, Valencia-Segorbe, Editorial Media Vaca - Fundación Max Aub, 2001.
- AUB 2001b = Max Aub, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, ed. di Eugenia Meyer, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001.
- AUB 2001c = Max Aub, *Obras completas*, director Joan Oleza Simó, València, Generalitat Valenciana, 2001 - [vol. I *Obra poética*, vol. II *El Laberinto mágico 1*, vol. III *El Laberinto mágico 2*, vol. VIIa *Primer teatro*, vol. VIIb *Teatro breve*].
- AUB 2002 = Max Aub, *Imposible Sinaí*, ed. di Eleonor Londero, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002.
- AUB 2004 = Max Aub, *Antología traducida*, ed. di Pasqual Mas i Usó, Segorbe, Fundación Max Aub - Universitat Jaume I, 1998; poi Madrid, Visor, 2004.
- ECO 1990 = Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- GARCÍA TERRES 1978 = Jaime García Terres, *La historia*, «Cuadernos americanos», II, 1973, p. 69.
- GOÑI 1992 = Javier Goñi, *Max Aub a chorro suelto*, «El País», Suplemento Libros, 1 agosto 1992, p. 000.
- MALRAUX 1968 = André Malraux, *Sierra de Teruel*, trad. y prólogo di Max Aub, México, Era, 1968.
- ORAZI 1995 = Veronica Orazi, *Rimozione storica, alterazione del reale e finzione ne «El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo»*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 141-153.

- PRATS RIVELLES 1978 = Rafael Prats Rivelles, *Max Aub*, Madrid, EPESA, 1978.
- QUINTO 1973 = José María de Quinto, «*El Correo de Euclides*», «Cuadernos Americanos», II, 1973, pp. 176-199.
- SIDOTI 2001 = Beniamino Sidoti, *Giochi con le storie: modi, esercizi e tecniche per leggere, scrivere e raccontare, con un inedito di Max Aub «Juego de cartas»*, curato e adattato da Arnaldo Cecchini e Rosa Soderò, prefazione di Luigi Calcerano, Molfetta, Meridiana, 2001.
- TORRES CAMPALANS 2003 = *Jusep Torres Campalans: ingenio de la Vanguardia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, giugno-agosto 2003.

