

MARIA PERTILE

ÀNGEL JOVÉ
EL COR DE LA MIRADA
IL CUORE DELLO SGUARDO



MARIA PERTILE

ÀNGEL JOVÉ
EL COR DE LA MIRADA
IL CUORE DELLO SGUARDO

Edició bilingüe català – italià
Traducció catalana i correcció a
càrrec de Lidia Carol Geronès

CIP 7.038-7(JOVÉ) PER
Pertile, Maria, autor Àngel Jové : el cor de la mirada = il cuore dello sguardo / Maria Pertile ; edició a càrrec de: Maria Josep Balsach ; traducció catalana i correcció a càrrec de Lidia Carol Geronès. – Girona : Càtedra d’Art i Cultura Contemporanis – Universitat de Girona : Documenta Universitaria, febrer de 2026. – 1 recurs en línia (149 pàgines) : il·lustracions ; cm Bibliografia: pàgines 147-149. – Edició bilingüe català-italià. – Descripció del recurs: 26 de maig, 2026 ISBN 978-84-9984-655-2 (Documenta Universitaria). ISBN 978-84-8458-793-4 (Universitat de Girona) I. Balsach, Maria-Josep, editor literari II. Balsach, Maria-Josep, editor literari III. Universitat de Girona. Càtedra d’Art i Cultura Contemporanis 1. Jové, Àngel, 1940-2023 – Crítica i interpretació 2. Art conceptual – Catalunya 3. Llibres electrònics CIP CIP 7.038-7(JOVÉ) PER

A Vincenzo

Edició a càrrec de: Maria Josep Balsach
Correcció del text original: Maria Josep Balsach i Maria Pertile
Disseny de la coberta: Documenta Universitaria
Imatge coberta: Àngel Jové, obra de la sèrie *Oli pels pobres*, 1998. Tinta sobre paper.
Museu Morera. Lleida.
© del text: Maria Pertile
Traducció de l’italià: Lidia Carol Geronès
© de l’edició: Càtedra d’Art i Cultura Contemporanis - Universitat de Girona
© de l’edició: Universitat de Girona – Edicions UdG
© de l’edició: Documenta Universitaria*

ISBN Universitat de Girona: 978-84-8458-793-4
ISBN Documenta Universitaria: 978-84-9984-655-2
DOI: <https://doi.org/10.33115/b/9788499846552>

Girona, febrer de 2026



Aquesta obra està subjecta a una llicència de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0).
La llicència completa es pot consultar a: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Documenta
Universitaria

@DocUniv
documentauniversitaria.com

INDICE

Ricordare. Nota Introduttiva.....	8
La porta di Valls.....	10
E malinconia	36
Il sole, le ceneri. Libertà e memoria di Àngel Jové	44
1. Attenzione e poesia.....	44
2. Cristòfol – Pavese	50
3. Il sole, le ceneri	56
4. Altra volta mossego un tros de pa.....	60
L'italiano come immagine cifrata nel «Quaderno italiano» (1976-1981) e in «Cristòfol Pavese 1908-2008» di Àngel Jové	70
Appendice.....	86
Spazio, poesia, visione in «De Franja Pur / Breviari» di Àngel Jové.....	92
<i>Ach, das ferne Land...</i> Note per «Über alles» di Àngel Jové.....	112
Fildiferro.....	126
Àngel Jové, «Petit Homenatge a la Flor de Paret» (1965).....	130
Bibliografia.....	145

ÍNDEX

Recordar. Nota introductòria.....	9
La porta de Valls.....	11
I malenconia.....	37
El sol, les cendres. Llibertat i memòria d'Àngel Jové.....	45
1. Atenció i poesia.....	45
2. Cristòfol-Pavese	51
3. El sol, les cendres.....	57
4. Altra volta mossego un tros de pa.....	61
L'italià com a imatge encriptada a «Quaderno italiano» (1976-1981) i a «Cristòfol Pavese 1908-2008» d'Àngel Jové	71
Apèndix	87
Espai, poesia, visió a «De Franja Pur / Breviari» d'Àngel Jové.....	93
<i>Ach, das ferne Land...</i> Notes per a «Über alles» d'Àngel Jové.....	113
Filferro	127
Àngel Jové, «Petit Homenatge a la Flor de Paret» (1965).....	131
Bibliografia.....	145

RICORDARE. NOTA INTRODUTTIVA

Il volume *El cor de la mirada / Il cuore dello sguardo* è una raccolta di sette saggi sull'artista Àngel Jové (Lleida 1940-Girona 2023) scritti, nel corso di quasi venticinque anni, da Maria Pertile, filologa, storica della lingua italiana e discendente di una stirpe illustre di musicisti e pianisti italiani.

L'opera di Àngel Jové è, per Maria Pertile, un incontro importante sul cammino della conoscenza e rivela il riconoscimento di una scoperta. Scrivendo tra Girona, Venezia e Firenze, è andata via via scoprendone l'impatto e il significato a partire dalla propria formazione e dalla propria sensibilità —legate alla lettura e allo studio della letteratura e della poesia— seguendo i passi suscitati dall'esperienza dell'amicizia, delle conversazioni e della contemplazione profonda di alcune esposizioni dell'opera di Jové.

La parola «raccolta» e il verbo «raccolgere» che usiamo per descrivere *El cor de la mirada* suggeriscono un senso peculiare che anima queste pagine; il prefisso «re» introduce l'atto di mettere insieme, un raccogliere oggetti dispersi e porli in un unico luogo, e nello stesso tempo ci indica l'azione di tornare a guardare, a vedere, a leggere, riconducendoli dall'origine sempre più in là, verso un orizzonte che si può scorgere. Per Pertile «gli occhi e il cuore sostengono il passo del *caminante*: nella metafisica di Jové gli occhi accecati e il cuore rotto sono matrice e metodo, esperienza umana e pittura assoluta, polvere impregnata di dolore e dinamica di amore alla vita».

El cor de la mirada / Il cuore dello sguardo è una raccolta e un ricordo, un raccogliere, un ricordare: si tratta di rimanere nel cammino, ricordando le parole e gli sguardi, il silenzio e la visione, aprendo l'orizzonte; di questo cammino e del suo orizzonte Maria Pertile ha trascritto alcune delle pagine più belle sull'opera dell'artista e il suo luogo nell'arte e nel pensiero contemporanei.

M. J. Balsach
Firenze, gennaio 2026

RECORDAR. NOTA INTRODUCTÒRIA

El volum *El cor de la mirada / Il cuore dello sguardo* és un recull de set textos sobre l'obra de l'artista català Àngel Jové (Lleida 1940-Girona 2023) escrits, durant un arc de temps de gairebé vint-i-cinc anys, per Maria Pertile, filòloga, historiadora de la llengua italiana i descendent d'una nissaga il·lustre de músics i pianistes italians.

L'obra d'Àngel Jové és, per a ella, un encontre important en el camí cap al coneixement i revela també el reconeixement d'una descoberta. Escrit entre Girona, Venècia i Florència, Maria Pertile ha anat copsant el seu impacte i el seu significat estètic des de la seva pròpia formació i sensibilitat —vinculada amb la lectura i l'estudi de la literatura i de la poesia—, tot seguint les passes generades per l'experiència de la seva amistat, les seves converses i la contemplació pregonada d'algunes exposicions de la seva obra.

La paraula «recull» i el verb «recollir» que emprem per descriure el llibre *El cor de la mirada* ens poden suggerir, a més a més, un sentit peculiar que es desprèn de les seves pàgines; la partícula «re» introdueix l'acte de posar junts, un collir objectes dispersos i posar-los en un únic lloc, i al mateix temps ens indica l'acció de tornar a mirar, a veure, a llegir, reconduint-los des del començament, cada vegada més enllà, cap a un horitzó que s'albira. Per a Pertile «els ulls i el cor sostenen el pas del *caminante*: en la metafísica de Jové els ulls foscos i el cor trencat són matriu i mètode, experiència humana i pintura absoluta, pols impregnada de dolor i dinàmica d'amor a la vida.»

El cor de la mirada és un recull i un record, un «re-collir», un «re-cordar»: es tracta d'un romandre en el camí, entre les paraules i les mirades, el silenci i la visió i obrint pas a l'horitzó; d'aquest camí i del seu horitzó Maria Pertile ha transcrit unes de les pàgines més belles sobre l'obra de l'artista i el seu lloc en l'art i el pensament contemporani.

M. J. Balsach
Florència, gener 2026

LA PORTA DI VALLS

Todo es carencia.

Àngel Jové

I

L'arte è una distanza.

L'opera è il frutto di un lavoro con la lontananza. Colui che agisce è distante, sta nella lontananza; abita nell'opera come in una terra promessa irraggiungibile e certa, in una tensione interiore che è insieme origine e metodo per sostenere un insostenibile; una tensione dinamica che si costituisce in intensità, di una temperatura tale che chi la abita —quella terra promessa, quella tensione— non ne è più cosciente di quanto non lo sia un pesce nell'acqua.

Potremmo anche dire: un pesce fuor d'acqua, esprimendo il medesimo e ulteriore distanziamento dell'artista dal proprio contesto sociale e culturale cui è *contemporaneo* in una forma inevitabilmente conflittuale e disarmonica. L'adesione alla realtà da parte dell'artista è insieme totale e impossibile; intendiamo realtà in senso ampio, inclusivo, generale, e quindi realtà è la vita propria dell'artista, la sua individuale presenza che agisce e che subisce, ed è il tempo e il luogo in cui gli è dato vivere, la storia, la civiltà, il mondo cui appartiene.

Senza indugiare in sentimentalismi eroici e superfetazioni di facili idealismi, va ricordato che colui che chiamiamo artista, e che difficilmente userà questo termine per dire di sé, è una persona che ha scelto un cammino, che ha deciso alcune cose fondamentali per sé, che ha risposto a una chiamata nella voce della quale si giocano la necessità e la libertà; è una creatura concentrata disperatamente, cioè realmente, a trovare ciò che solo a lei è dato e che per questo potrà in seguito diventare dono per altri.

L'opera è il frutto di un lavoro con la lontananza. L'arte è una distanza. La lontananza è incalcolabile e l'opera non ne è una misura; la distanza dell'arte è incolmabile e l'opera non ne è un raggiungimento. È molto probabile che per avvicinare un'opera

* *La porta di Valls*, inedito.

LA PORTA DE VALLS

Todo es carencia.

Àngel Jové

I

L'art és una distància.

L'obra és el fruit d'un treball amb la llunyania. Qui actua està distant, està en la llunyania; viu en l'obra com en una terra promesa inabastable, però certa, en una tensió interior que és alhora origen i mètode per sostenir un insostenible; una tensió dinàmica que es constitueix en intensitat, d'una tal puixança que qui la viu —aquella terra promesa, aquella tensió— no n'és més conscient de quan ho pugui ser un peix dins de l'aigua.

També podríem dir: un peix fora de l'aigua, expressant el mateix i ulterior distanciament de l'artista del seu context social i cultural del qual n'és *contemporani* en una forma inevitablement conflictiva i desarmant. L'adhesió a la realitat per part de l'artista és alhora total i impossible; entenem 'realitat' en un sentit ampli, inclusiu, general i, per tant, realitat és la vida pròpia de l'artista, la seva presència individual que actua i que pateix, i és el temps i el lloc on se li permet viure: la història, la civilització, el món al qual pertany.

Sense caure en sentimentalismes heroics ni superfetacions de fàcils idealismes, vull recordar que la persona que aquí anomenem artista i que difícilment empraria aquest terme per a definir-se, és una persona que ha triat un camí, que ha decidit algunes coses fonamentals per a ella mateixa, que ha respost a un clam en la veu del qual s'hi pronuncien la necessitat i la llibertat; és una criatura concentrada desesperadament i completament focalitzada en trobar allò que només a ella li ha estat atorgat i que per això pot esdevenir en el temps un do per als altres.

L'obra és el fruit d'un treball amb la llunyania. L'art és una distància. La llunyania és incalculable i l'obra no n'és una mesura; la distància de l'art és inassolible i l'obra no n'és pas la realització. És molt probable que per a apropar-se a una obra calgui

* *La porta de Valls*, inèdit, traducció al català de Lúcia Carol Geronès.

sia necessario comprendere o almeno accettare la sua utopia, la sua in-esistenza fatta di profezia e di memoria, cioè di realtà invisibili capaci di una enorme efficacia visibile. La provenienza e la direzione rimangono distanza e lontananza. Tuttavia questa distanza e questa lontananza, proprio perché sono spirituali, si manifestano materialmente in alcuni luoghi, spazi, tempi, che oggi potrebbero essere individuati nello studio dell'artista e nell'esposizione pubblica, ma che si condensano in un unico spazio-tempo che è l'opera stessa; così era agli albori dell'arte moderna, quando l'opera compiuta era la sola realtà possibile e compiva la sua funzione pubblica di oggetto chiesto da un committente che lo usava, e ciò è vero per le cattedrali come per i politici, per le pale d'altare come per i ritratti, per le grandi opere religiose e civili, dalle chiese ai palazzi. Esisteva solo l'opera realizzata, come noi ancora la contempliamo pieni di meraviglia, allora nella sua perfetta funzionalità e nella sua solitudine piena di significati, oggi il più delle volte completamente scorporata dalla sua *terra natale*, e nonostante questo ancora, o forse ancor di più, carica della propria peculiare energia; oggi che l'arte non ha nulla in comune con la vita quotidiana e con la realtà.

II

Di fatto, quello che chiamiamo arte, pur rimanendo fedele alla propria essenza, accade in relazioni storiche e civili mutevoli e noi siamo diventati molto sofisticati nel distinguere infinitamente i significati di parole quali arte, artista, artefice, artigiano, ingegno, genio, ingegnere, architetto, scienziato, spolpando il corpo dell'arte con i denti aguzzi della mente, che tende a distruzioni infecunde.

Lo stato interiore suscitato dalla vista di un volto di Giotto, di un ritratto di Pontormo, dei mosaici di San Marco, della cupola di San Pietro o di quella di Santa Maria del Fiore, di un paesaggio stellato di Van Gogh, delle frutta di Cézanne, di *Black on Grey* di Rothko, oggi può avere, pur con tante sfumature, una unica radice profonda, data dalla contemplazione di un «oggetto» immediatamente stupefacente, bello, per la mente contemporanea abituata ad una storicizzazione e ad una teoria della bellezza e dei suoi canoni espressivi, ed è altrettanto vero per le opere d'arte che ci giungono da altre civiltà, più o meno lontane; ma i rapporti umani e culturali in cui nacquero quelle opere sono tutti e ciascuno diverso, e man mano che i secoli e i giorni sono passati l'arte, conservando la sua distanza, è rimasta definitivamente sola con se stessa, come l'artista è solo con la sua opera che non coincide con lui. Queste considerazioni non tengono conto della realtà, ancora diversa, dell'attuale mercato dell'arte, o se vogliamo dell'arte come mercato, che è un aspetto fondamentale ma che non ha più niente a che fare con quei rapporti di committenza, di esecuzione e di godimento quali si articolavano nel passato. C'è un abisso tra committenza e mercato, che forse corrisponde alle abissali trasformazioni che in poco tempo —pochi secoli, pochi giorni, sempre tenendo presente che non siamo il centro del mondo né i suoi unici abitanti— cambiano profondamente il senso e il volto di una società civile. Con una certa arroganza ingenua, direi che il grande spartiacque s'impiana nel corso dell'Ottocento creatore di miti e di ideali e grande distruttore, che vede la pittura sfondare tutte le esperienze, l'accademia la corte il *salon*, lo studio l'*en plein air* il privato, e sfondare ogni possibile linea di rapporto tra artista e pubblico, e che ha il suo geniale sacerdote in Baudelaire; l'Ottocento di cui due storie basterebbero,

comprendere o almenys acceptar-ne la utopia, la seva inexistència feta de profecia i de memòria, és a dir, de realitats invisibles capaces d'una enorme eficàcia visible. La provenença i la direcció romanen distància i llunyania. No obstant això, aquesta distància i aquesta llunyania, precisament perquè són espirituals, es manifesten materialment en alguns llocs, espais, temps, que avui podrien ser identificats en l'estudi de l'artista i en l'exposició pública, però que es condensen en un únic espai-temps que és l'obra mateixa; així era en les albrors de l'art modern, quan l'obra realitzada era l'única realitat possible i responia a la seva funció pública d'objecte que havia estat encarregat per un comitent, que l'utilitzava, i això és cert tant per a les catedrals com per als políptics, per als retaules, com per als retrats, per a les grans obres religioses i civils, des de les esglésies fins als palaus. Aleshores només existia l'obra realitzada, que encara avui ens meravellava en la seva perfecta funcionalitat i en la seva solitud plena de significats. Actualment, l'obra d'art gairebé sempre està desvinculada de la seva *terra natal*, però malgrat això, o potser precisament per això, avui està carregada de la seva pròpia energia peculiar; avui que l'art no té res en comú ni amb la vida quotidiana ni amb la realitat.

II

De fet, el que anomenem art, tot i ser fidel a la pròpia essència, té lloc en un marc de relacions històriques i civils canviants, i nosaltres hem esdevingut molt sofisticats en matisar infinitament els significats de paraules com ara: art, artista, artífex, artesà, enginy, geni, enginyer, arquitecte, científic, buidant el cos de l'art amb les dents afilades de la ment, que tendeix a destruccions infecundes.

L'estat interior que provoca el fet de contemplar un rostre de Giotto, un retrat de Pontormo, els mosaics de Sant Marc, la cúpula de Sant Pere o la de Santa Maria del Fiore, un paisatge estelat de Van Gogh, fruites de Cézanne o el *Black on Grey* de Rothko, avui pot tenir, amb molts matisos, una única arrel profunda, que deriva de la contemplació d'un 'objecte' immediatament colpidor, bonic, per a la ment contemporània acostumada a una historització i a una teoria de la bellesa i dels seus canons expressius; i és igualment cert per a les obres d'art que ens arriben d'altres civilitzacions, més o menys llunyanes; però les relacions humanes i culturals on van néixer aquestes obres són totes i cadascuna diferents, i a mesura que els segles i els dies han anat passant, l'art, conservant la seva distància, ha quedat definitivament sol amb ell mateix, així com l'artista es troba sol amb la seva obra, la qual no coincideix amb ell.

Aquestes consideracions no tenen en compte la realitat totalment diferent de l'actual mercat de l'art o, si es vol, l'art com a mercat, que és un aspecte fonamental, però que ja no té res a veure amb aquestes relacions d'encàrrec, d'execució i d'ús de l'obra, tal com s'articulaven en el passat. Hi ha un abisme entre comissió i mercat, que potser correspon a les transformacions abismals que en poc temps —uns pocs segles, uns pocs dies, sempre tenint en compte que no som el centre del món ni els seus únics habitants— canvien profundament el sentit i el rostre de la societat. Amb una certa arrogància ingènua, diria que la gran divisió s'estableix durant el segle XIX, creador de mites i d'ideals, al mateix temps que gran destructor, que veu la pintura traspassar vivències com l'acadèmia, la cort, el *salon*, l'estudi, l'*en plein air*, el privat, i també trencar qualsevol via possible de relació entre artista i públic, amb un representant genial com Baudelaire; el segle XIX, del qual potser

forse, a dire la formazione e la deformazione che fondano la nuova coscienza dell'arte, cioè le vicende del *Salon* come istituzione e la biografia di Van Gogh.

Oggi per vedere arte non c'è altro che mostre. La visibilità dell'opera d'arte presentata oggi nelle pubbliche esposizioni ha caratteri necessariamente disorientanti sulle due linee dell'antico, con grandi monografie, epoche, stili, scoperte e riscoperte da un lato, e del contemporaneo 'permanente' (pensiamo alla storia della Biennale d'Arte di Venezia) e contemporaneo fino ad un certo punto, come al MART, al MACBA, al *Reina Sofia* e in tanti altri centri internazionali dedicati al contemporaneo. Convivono curiosamente la specializzazione e l'emozione superficiale, l'evento sensazionalistico con pretese di rivelazione e il suo passare e cadere nell'oblio, su caratteri elitistici e impostazioni populistico-snobistiche, nel dramma presente di globalizzazione e massificazione che, negando il vero senso di una seria ed utile condivisione delle conoscenze (cultura), produce maschere e mascherate ad incredibilmente negare l'individuale e il personale che solo l'arte, autentica, sa rivelare e sa far percepire, nel dinamismo di individuale e universale, di personale e di anonimo che solo l'arte sa suggerire.

Chi scrive non è specialista d'arte, è semplicemente quello che oggi si definisce un utente (il terribile participio presente sostantivato che ci ha resi tutti gente che usa: il telefono, la macchina, la banca, la medicina...) dell'arte, nel senso che la cerca e la guarda dove riesce e come può, una mostra, appunto, un centro di qualcosa, le chiese, i palazzi, le case, le città e i paesetti, i cataloghi, i libri, le fotografie... Si ha sovente un atteggiamento complicato quanto inutile davanti all'arte, ma anche a tante altre situazioni, che dice molto su una 'formazione' a metà tra cultura e sapere, tra fame e sazietà, tra arroganza e disarmo, ed è l'atteggiamento di voler capire e quindi definire, atteggiamento che si è quasi del tutto sovrapposto alla capacità innata (forse per questo subito educata e non sempre nel migliore dei modi) di guardare, di ascoltare per così dire *in bianco* (di rimaner fermi, di far silenzio, di stare attenti, di durare). Una capacità che è uno stato dell'essere assai vicino a quello descritto nell'invito evangelico a convertirsi e a diventare come bambini per entrare nel Regno (Mt 18, 3).

Le note che riempiono queste pagine sono nate dopo aver riconosciuto una simile capacità in atto nello sguardo e nell'opera di un artista contemporaneo *vivente*, e vorrebbero corrispondervi, attraverso il non facile strumento della parola scritta, della riflessione personale suscitata e condotta dall'opera a vivere un'avventura di conoscenza e di abbandono, di immobilità contemplante e della possibilità di nuovi dialoghi umani a partire dalla distanza incolmabile che sta tra chi guarda e chi ha visto.

III

Soltanto dopo aver avuto l'opportunità di entrare nello studio di un artista mi è sembrato che la mostra, l'esposizione e in generale gli spazi espositivi siano in realtà inadeguati, secondari, rispetto allo spazio-tempo dello studio dell'artista. Che non è un luogo facilmente accessibile, a meno che non sia stato trasformato in luogo aperto a molti per volontà dell'artista, o di qualcun altro; voglio dire che, a meno di non essere un critico o un gallerista o un mercante o un ospite speciale, uno studio non è un luogo aperto a tutti; e se è così, forse non è più uno studio.

ja en serien suficients dos exemples per a expressar-ne la formació i la deformació que fonamenten la nova consciència de l'art: els esdeveniments del *Salon* com a institució i la biografia de Van Gogh.

Actualment, per veure art només tenim les exposicions. La visibilitat de l'obra d'art que es presenta avui en les exposicions públiques té uns trets clarament desorientadors en dos àmbits: d'una banda, l'art antic, amb grans monografies, èpoques, estils, descobertes i redescobertes, i, de l'altra, el contemporani 'permanent' (pensem en la història de la Biennial d'Art de Venècia) que és 'contemporani' fins a un cert punt, tenint en compte la manera com se'ns presenta a museus com ara el MART, el MACBA, el *Reina Sofia* (MNCARS) i en molts altres centres internacionals que es dediquen a l'art contemporani. Curiosament, emergeixen i conviuen l'especialització i l'emoció superficial, l'esdeveniment sensacionalista amb pretensions de revelació i el seu passar i caure en l'oblit, en caràcters elitistes i postureigs populistes-esnobs, en l'actual drama de la globalització i la massificació que, negant el veritable sentit d'una condició de coneixements seriosa i útil (cultura), produeix màscares i mascarades tot negant allò individual i personal que sols l'art autèntic sap revelar i sap fer percebre, en el dinamisme individual i universal, personal i anònim, que sols l'art sap suggerir.

Qui escriu no és especialista en art, simplement és allò que avui anomenem un 'usuari' (terrible participi present substantivat que ens fa a tots 'persona que usa' el telèfon, el cotxe, el banc, les medicines...) de l'art. Usuari, per tant, en el sentit que busca i contempla l'art on i com pot, com ara, en una exposició —i, per tant, en un centre precisament d'alguna cosa—, en les esglésies, els palaus, les cases, les ciutats i els pobles, els catàlegs, els llibres, les fotografies... Sovint es té una actitud complicada i inútil davant de l'art, però també davant de moltes altres situacions, que deriva d'una 'formació' a mig camí entre cultura i saber, entre fam i sacietat, entre arrogància i modèstia, i és una actitud que vol comprendre i definir, una actitud que s'ha superposat gairebé per complet a la capacitat innata (potser per això educada immediatament i no sempre de la millor manera) de mirar, d'escoltar *en blanc*, per dir-ho d'alguna manera, mantenint-se ferm, callat, atent, pacient. Una capacitat que és un estat de l'ésser molt proper al que es descriu en la invitació evangèlica a convertir-se i a esdevenir com nens per a poder accedir al Regne (Mt 18, 3).

Les notes que omplen aquestes pàgines han sorgit després d'haver reconegut una capacitat semblant en la mirada i en l'obra d'un artista contemporani *vivent*, i voldrien correspondre-hi, a través del 'no-fàcil' instrument de la paraula escrita, de la reflexió personal suscitada i provocada per l'obra, que invita a viure una aventura de coneixement i d'abandó, d'immobilitat contemplant, i de la possibilitat de nous diàlegs humans des de la distància inabastable que hi ha entre qui mira i qui ha vist.

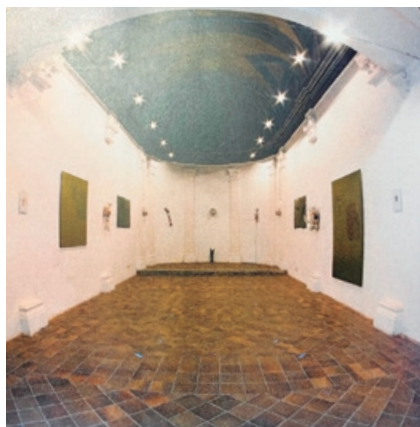
III

Només després d'haver tingut l'oportunitat d'entrar dins de l'estudi d'un artista, vaig poder considerar que una exposició i, en general, els espais expositius, són inadequats, secundaris, respecte, principalment, a l'espai-temps de l'estudi de l'artista. L'estudi de l'artista no és un lloc fàcilment accessible, llevat que se n'hagi permès l'accés, seguint la voluntat de l'artista o d'algú altre; en aquest sentit, si no es tracta, per exemple, d'un crític d'art, o d'un gallerista, o d'un *marchand* d'art o d'un hoste especial, un estudi no és un espai compartit, comú; i si és així, potser ja no es tractarà d'un estudi d'un

Ma non l'ho capito fino a che non mi è accaduto di sperimentare il contrario: cioè di trovarmi ad una minuscola mostra di un artista contemporaneo in una cappella sconsacrata di una cittadina catalana (senza capire molto bene cosa stavo vedendo ma profondamente colpita dal luogo e da ciò che vi era dentro) e, qualche tempo dopo, di vedere lo studio di quell'artista che aveva esposto nella cappella sconsacrata: i due luoghi, diversi evidentemente, contenevano lo stesso spirito. Era lo spirito che faceva i due luoghi, ed era la loro reclusione, la loro chiusura, a rendere possibile la visione, cioè lo spaziare illimitato dell'azione dell'artista nell'opera offerta.

La Cappella di Sant Roc a Valls segna per me l'inizio di un rapporto di conoscenza con un mondo fino a quel preciso momento ignoto.¹ Un mondo che oserei chiamare il mondo di un artista, la sua terra, il suo agire; una grande semplicità, tutto alla luce del sole e tutto avvolto in una discrezione piena di eleganza silenziosa, una presenza piena di senso e piena di segreto, in un certo modo simile al paesaggio nuovo di una terra straniera.

Era quasi primavera. *Sacre du printemps*. Uno non lo sa, lo capisce vivendo, che la primavera è un tempo di inavvertita violenza, di consumazione nel gelo degli ultimi momenti prima di fiorire, forse il più drammatico dei passaggi stagionali, davvero un trapassare da morte a nascita, che non è ancora vita ma la contiene tutta. Era quasi primavera e i paesaggi che avevamo attraversato in macchina per arrivare nella cittadina mi apparivano nuovi e nello stesso tempo familiari, come le stradine e l'aria di paese della cittadina di Valls, un'aria comune a tanti piccoli e meno piccoli



Interior de la Capella de Sant Roc. Valls (Tarragona). Vista de l'exposició.
Interno della Cappella di Sant Roc. Valls (Tarragona). Vista della mostra.

¹ Àngel Jové, *La buidor del sac II*, Capella di Sant Roc, Valls, 2000. <http://www.ajvalls.org/capellasantroc/index2.html>

artista. Però no vaig poder arribar a aquesta consideració fins que no vaig experimentar, precisament, un esdeveniment oposat. Un dia, jo era en una minúscula exposició d'un artista contemporani en una capella desconsagrada d'una localitat catalana i no entenia exactament allò que estava veient, però em sentia profundament impressionada per aquell lloc i el que s'hi contenia a dins. Algun temps després, vaig poder entrar i veure l'estudi d'aquell artista que havia exposat a la capella desconsagrada. Aquests dos llocs, la capella i l'estudi, eren completament diferents, però tenien el mateix esperit, compartien una mateixa atmosfera. Era, doncs, aquest tret que unia els dos llocs en un mateix estat de reclusió i recolliment, capaç de generar una visió, val a dir, l'espai il·limitat de l'acció de l'artista en l'obra oferta.

La Capella de Sant Roc a Valls marca per a mi l'inici d'una relació de coneixença amb un món fins aleshores desconegut.¹ Un món que gosaria anomenar el món d'un artista, la seva terra, la seva manera de fer; tot d'una gran simplicitat, inundat de llum i embolcallat en una discreció plena d'elegància silenciosa, una presència significant i misteriosa, d'alguna manera similar al paisatge d'una terra estrangera que es descobreix per primera vegada.

Era gairebé primavera. *Sacre du printemps*. Hom no ho sap, ho entén vivint, que la primavera és un temps de violència inadvertida, de consumació en el gel dels últims moments abans de florir, potser el més dramàtic dels passatges estacionals, realment un traspàs de mort a naixement, que encara no és vida, sinó que la conté tota. Era gairebé primavera i els paisatges que havíem anat passant en cotxe per arribar a la vila em semblaven nous i alhora familiars, com els carrerons i l'aire de



À. Jové, s/t. Paper, plàstic i ferro, 1999. Un dels manyocs de *La buidor del Sac II*.
Senza titolo, Carta, plastica e ferro, 1999. Uno dei "manyocs" da *La buidor del sac II*.

¹ Àngel Jové, *La buidor del sac II*, Capella de Sant Roc, Valls, 2000. <http://www.ajvalls.org/capellasantroc/index2.html>

centri italiani. E la suggestione di un nome come *Camp de Tarragona*. La Catalogna è stata nella mia esperienza un continuo sentimento di estraneità e familiarità, in uno strano rapporto di stupore e riconoscimento, di esclusione e di appartenenza.

La porta della Cappella di Sant Roc, quando vi arrivai insieme ad altre persone, era chiusa; non rimaneva che aspettare, nel piccolo spiazzo davanti all'edificio, e guardarsi intorno, ascoltando qualche spiegazione lieve e seguendo mentalmente qualche lieve filo: la Cappella era parte di un antico ospedale, certo, San Rocco, la peste, Montpellier, chissà com'era questa città di Valls nel...

Osservando la facciata non potevo dire di che epoca fosse, certamente restaurata recentemente; ammiravo l'arco leggermente appiattito —l'arco catalano— e la cornice della porta, una porta grande ma non abbastanza da diventare un portale; le dimensioni esterne mi apparivano proporzionate e belle, solide, dimesse. Un giorno devo tornare a Valls, devo cercare notizie storiche sulla Cappella di Sant Roc e visitare la città, chissà quante altre cose interessanti vi sono da vedere, pensavo, e ancora penso, fra me e me. Tuttavia sono certa che non tornerò a Valls, che non potrò tornarvi e che non è affatto necessario; se accadrà, sarò io a portare lì la storia vera di Valls per me, composta del viaggio per arrivarvi, dell'attesa davanti alla Cappella, della visita alla mostra, della grande scorpacciata di *calçots* durante l'animata colazione che seguì la visita, delle luci del tardo pomeriggio sulla pianura, del viaggio di ritorno a casa.

Lentamente il ricordo di quel giorno di quasi primavera si è depositato nella mia memoria e mi viene incontro con l'aura che possiedono soltanto quei fatti, quei volti, quei gesti che abbiamo avuto l'inconsapevole capacità di vivere senza pregiudizio, in modo totalmente ricettivo, quasi in assenza di ragionamento; qualche cosa che assomiglia, forse, all'atto di nascere, di venire al mondo.

Finalmente uno dei due battenti della porta della Cappella è stato aperto e piano piano abbiamo iniziato ad entrare.

IV

Nella Cappella di Sant Roc di Valls, nel marzo del 2000, ho visto per la prima volta alcune opere di Àngel Jové esposte con il titolo *La buidor del sac II*. In italiano si potrebbe tradurre *La vuotezza del sacco*, *La vacuità del sacco*, *Il vuoto del sacco*: se si potesse dire «la vuotità» ... come si traduce una frase del genere? Il «II» significava forse che c'era *La buidor del sac I*? Non si traduce. Così come non si rappresenta il vuoto...

Ricordo molto bello l'interno della Cappella: una navata unica, rettangolare, con un'abside rotonda, e l'intero ambiente che riceve una particolare forza dallo slancio proporzionato e dall'altezza delle pareti; per terra un semplice pavimento a losanghe regolari, marrone, quasi un cotto toscano. Non mi pare vi siano finestre.

Lungo il perimetro delle pareti e sulle pareti vedo prima di tutto poche cose, cioè colgo entrando a colpo d'occhio che vi sono alcuni oggetti e dipinti, *pochi*, e tutto respira, c'è spazio: si percepisce un senso di ampiezza, di ordinato silenzio, e il sentimento è sorprendente perché sembra contrastare con le dimensioni reali del luogo e con la presenza degli oggetti e dei dipinti —come dire che tutto è piccolo e tutto è poco ma in realtà è molto più e molto meglio di così; le presenze e la dimensione del luogo suggeriscono silenziosamente

poble de Valls, un aire semblant al dels petits —i no tan petits— pobles italians. I un nom tan suggestiu com *Camp de Tarragona*. Catalunya ha estat en la meua experiència un sentiment continu d'estranyament i familiaritat, en una insòlita relació d'estupor i reconeixement, d'exclusió i de pertinença.

La porta de la Capella de Sant Roc, quan vaig arribar-hi amb altres persones estava tancada; només podíem romandre allí, en el petit espai davant de l'edifici, i mirar el que ens envoltava, escoltant i seguint mentalment el fil d'algunes explicacions senzilles: la Capella formava part d'un antic hospital, és clar, Sant Roc, la pesta, Montpeller, ves a saber tu com era aquesta ciutat de Valls al...

Observant la façana, no reconeixia pas de quina època podia ser, però es veia que havia estat restaurada recentment; admirava l'arc lleugerament aplanat —l'arc català— i el marc de la porta, una porta gran, però no prou per ser un portal; les dimensions exteriors em semblaven proporcionades i belles, sòlides, modestes. Un dia he de tornar a Valls, fer recerca sobre la Capella de Sant Roc i visitar el poble, segurament hi ha moltíssimes altres coses interessants per veure, pensava, i encara ho penso dins meu. No obstant això, estic segura que no tornaré a Valls, que no podré tornar-hi i que no és pas necessari; si això succeís, seré jo qui hi durà la veritable —per a mi— història de Valls: la del viatge per a arribar-hi, l'espera davant de la capella, la visita a l'exposició, la gran menjada de calçots durant l'animat dinar que va seguir la visita, les llums de la tarda a la plana, el viatge de tornada a casa.

A poc a poc, el record d'aquell dia de quasi primavera s'ha anat dipositant en la meua memòria i se'm manifesta amb una aura que només tenen aquelles vivències, aquells rostres, aquells gestos que hem viscut inconscientment, sense voler, sense prejudici, d'una manera totalment receptiva, absent gairebé de raonament; una experiència similar, potser, a l'acte de néixer, de venir al món.

Finalment, es va obrir un dels dos batents de la porta de la Capella i, a poc a poc, vam anar entrant.

IV

A la Capella de Sant Roc de Valls, el març del 2000, hi vaig poder veure per primera vegada algunes obres d'Àngel Jové, exposades amb el títol *La buidor del sac II*. En italià es podria traduir com *La vuotezza del sacco*, *La vacuità del sacco*, *Il vuoto del sacco*: si es pogués dir «la vuotità»... com es tradueix una frase així? El «II» potser volia dir que hi havia *La buidor del sac I*? No es tradueix. Així com el buit no es representa...

Recordo molt bé l'interior de la Capella: una nau única, rectangular, amb un absis rodó, i tot l'ambient que rep una força particular a partir del moviment vertical que genera l'alçada proporcionada de les parets; per terra un simple paviment de losanges regulars, d'un marró gairebé *cotto toscano*. No em va semblar que hi hagués finestres.

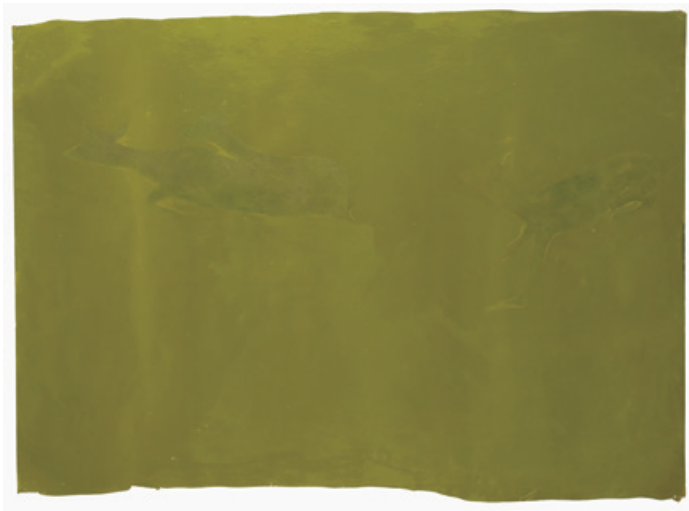
Al llarg del perímetre de les parets i a les parets veig poques coses, és a dir, a primer cop d'ull m'adono que hi ha alguns objectes i quadres, *pocs*, i tot respira, hi ha espai: es percep un sentit d'amplitud, de silenci ordenat, i el sentiment és sorprenent perquè contrasta amb les dimensions reals del lloc i amb la presència dels objectes i de les pintures —com si tot fos petit i tot fos poc, però en realitat tot és més i major; les presències i la mida del lloc suggereixen silenciosament un



À. Jové, s/t, 1999. Tècnica mixta sobre tela. Col·lecció particular.



À. Jové, s/t, 1999. Tècnica mixta sobre tela.. Col·lecció particular.



À. Jové, s/t, 1999. Tècnica mixta sobre cartró. Col·lecció particular.



À. Jové, s/t, 1999. Tècnica mixta sobre fusta. Col·lecció particular.

un tempo-spazio che è come una lentissima pausa cui segue un profondo respiro e così via. Era la rappresentazione esatta di qualcosa che avevo letto di recente:

Nel suo trattato sull'arte di comporre giardini, un gentiluomo inglese diede la palma a quelli italiani per la bellezza ed equità delle proporzioni, nobilmente celate nella modestia dei recinti. «Se si sia avuto cura» egli osservò «di *rendere l'aspettazione un poco inferiore alla realtà*, avremo il brivido supplementare della meraviglia». È in ogni campo un precetto d'oro, ma se lo capovolgessimo? «Se si abbia avuto cura di rendere la realtà un poco *minore* all'aspettazione...». Qui sta la soglia magica, il filo di seta che spada non può recidere e che, nelle saghe di Re Laurino, ne difende i regni senza prezzo.²

La realtà dell'esposizione era minore rispetto a qualsiasi attesa... ripensandoci oggi, il minore era minimo e giungeva all'impercepibile, tanta era la concentrazione di vuoto evocato dalle presenze; una specie di logica dell'ossimoro visuale presiede ad ogni operazione espositiva di Jové.

Vedo la plastica che compone due *manyocs*; anch'essa è una realtà resa minore rispetto all'attesa. Dice il *Dizionario della lingua catalana* alla voce *manyoc*: «1. Porzione di fili, di capelli, ecc., che possono essere afferrati insieme con una mano; 2. Pezzo o pezzi di carta o di stoffa, porzione di fili, ecc., che sono stati ridotti ad una palla stringendoli con la mano, impastandoli».

I *manyocs* di Jové sono statue residuali di figure umane fatte con parti e pezzi di plastica maneggiati, impastati a mano letteralmente (*manyoc*), precise memorie di mutilazioni delle guerre contemporanee; avrei ritrovato tali statue ancora, lungo l'avvicinamento all'opera di Jové, imparando a coglierne l'iconicità nel materiale stesso più che nella forma rappresentata (busti con testa e braccia, mezzi busti, una testa...), visualizzazione del nulla sia attraverso un materiale trasparente e ultimo, residuale, sia nella rappresentazione della ferocia e dello svilimento umani. Allora mi fecero una terribile impressione, qualcosa a metà tra l'orrore e la compassione, lacerante, assolutamente importuno, qualcosa da cui distogliere lo sguardo, sebbene non fosse facile farlo: la pausata presenza di quegli oggetti di plastica lungo le pareti attirava gli occhi e li respingeva, stante ciascun oggetto in un suo ampio spazio bianco da cui emanava la sua fisicità fantasmatica che chiamava silenziosamente.

A Valls c'erano altre forme, per fortuna, da guardare, anch'esse dotate di uno straordinario potere di attrazione. In seguito avrei scoperto che tale energia o capacità di attrarre e respingere simultaneamente giace in ogni opera di Jové e che, se è impossibile abituarsi, essa segna un certo grado necessario, piuttosto alto, di disponibilità autentica, plenaria, a chi guarda per vedere.

Qualche tempo fa, una persona molto esperta nella contemplazione e grande amante dell'arte contemporanea, mi disse, guardando un piccolo catalogo di Jové, che ciò che vedeva era quasi impossibile da guardare, rappresentava un insostenibile e insieme una realtà rivelata.

espai-temps, que és com una pausa lentíssima a la qual segueix un respir profund, infinitament. Era la representació exacta de quelcom que havia llegit recentment:

En el seu tractat sobre l'art de compondre jardins, un gentilhome anglès va atribuir la palmera als italians per la bellesa i equitat de les seves proporcions, noblement celades rere la modèstia dels recintes. «Si s'ha tingut cura» observà el gentilhome, «en fer que l'expectativa sigui una mica inferior a la realitat, tindrem l'emoció addicional de la meravella». És, en qualsevol àmbit, d'un precepte d'or, però i si el capgiréssim? «Si s'ha tingut cura en fer que la realitat sigui *menor* que l'expectativa...». Aquí hi ha el llindar màgic, el fil de seda que l'espasa no pot tallar i que, a les sagues del Rei Laurino, en defensa els regnes sense preu.²

La realitat de l'exposició era menor que qualsevol expectativa... En reflexionar-hi avui, el menor era mínim i assolía l'imperceptible, tanta era la concentració de buit que evocaven les presències; una mena de lògica de l'oxímoron visual presideix cada exposició de Jové.

Veig el plàstic dels dos *manyocs*; també aquest material respon a una realitat menor respecte a l'expectativa. A l'entrada 'manyoc', el DIEC diu: «1. Porció de fils, de cabells, etc., que poden ser engrapats amb una mà; 2. Tros o trossos de paper o drap, porció de fils, etc., que han estat reduïts a una bola estrenyent-los amb la mà, embullant-los.»

Els *manyocs* de Jové són estàtues residuals de figures humanes fetes amb parts i peces de plàstic manipulades, empastades a mà literalment (*manyoc*), memòries precises de mutilacions de les guerres contemporànies; novament m'hauria trobat aquestes estàtues, al llarg del meu apropament a l'obra de Jové, aprenent a copsar-ne la iconicitat en el material mateix, més que no pas en la forma representada (bustos amb cap i braços, mitjos bustos, un cap...), visualització del no-res, tant a través d'un material transparent i últim, residual, com en la representació de la ferocitat i el menyspreu humà. Llavors, em van fer una impressió terrible, una sensació a mig camí entre l'horror i la compassió, lacerant, absolutament inoportú, cosa que no es pot mirar, encara que no sigui fàcil evitar-ho: la pausada presència d'aquells objectes de plàstic al llarg de les parets atreïa els ulls i els rebutjava, estant cada un emmarcats en un ampli espai blanc del qual emanava la seva corporeïtat fantasmagòrica que silenciosament cridava.

A Valls, afortunadament, hi havia altres formes per mirar, també aquelles dotades d'un extraordinari poder d'atracció. Més tard, descobriria que aquesta energia o capacitat d'atreure i rebutjar simultàniament, es troba en cada obra de Jové i que, si és impossible acostumar-s'hi, aquesta requereix, a qui mira per veure, un cert grau —bastant alt— de disponibilitat autèntica, plena.

Fa algun temps, una persona molt experta en contemplació i gran amant de l'art contemporani, em va dir, mirant un petit catàleg de Jové, que el que veia era gairebé impossible de mirar, representava l'insostenible i, alhora, una realitat revelada.

2 Cristina Campo, *Les sources de la Vivonne*, in Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi Editore, 1971, p. 56.

2 Cristina Campo, *Les sources de la Vivonne*, in Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi Editore, 1971, p. 56. [La traducció al català és nostra]

Guardando l'abside, dando le spalle alla porta d'entrata della Cappella, sulla sinistra era appeso alla parete bianca un grande dipinto, un olio mi pareva, in cui dominava il colore verde. Un verde in varie, quasi impercettibili sfumature che davano l'uniformità del fondo e, insieme, l'uniformità delle figure che dal fondo emergevano quasi galleggiando: una poltrona, una lampada, forse il profilo di una finestra.

Questo è il primo ricordo che ho dell'opera di Àngel Jové. È il mio inizio; se i *manyocs* mi avevano francamente disturbata, il grande dipinto verde sembrava offrirmi l'illusione di una qualche dolcezza di visione e infatti mi si è impresso nella memoria con la chiarezza e la lucidità di un incontro indimenticabile. Mi sbagliavo sulla dolcezza, e non perché questo registro non sia presente nel fare di Jové, anzi esso sconfina in concentrati di tenerezza che sono radici da cui sgorga la visione dell'artista e insieme un sentire provocato latamente, misteriosamente in chi guarda. Ma allora ero molto ingenua e scambiai i modi che veicolavano le forme —l'olio che sosteneva le figure della lampada e della poltrona in uno spazio che mi pareva una stanza— per una mediazione tranquillizzante, a maggior ragione dopo aver posato gli occhi sui *manyocs*. A ripensarci oggi, nella Cappella di Sant Roc erano stati voluti e disposti oggetti tra loro assai diversi, mondi incompatibili in convivenza silenziosa nell'interno perfetto di quel luogo così speciale.

Prima di tutto, quel dipinto era, per me, bello: faceva vedere, cioè, la bellezza di alcune forme, oggetti familiari in un interno, rappresentate direttamente dalla propria immersione in colori armonici, gradevoli. Non una fotografia, non una decorazione o una raffigurazione ornamentale, ma una specie di vestizione della realtà: come se un tessuto avesse rivestito i corpi degli oggetti facendoli risaltare ancora di più sopra la profondità spaziale data da un altro tessuto analogo. Ciò che vedevo insomma mi piaceva.

In secondo luogo, potevo riconoscere uno spazio che, pur nuovo, nel grande rettangolo del dipinto, cioè mai visto prima, mi restituiva la sensazione quasi tangibile di un ambiente familiare: il salotto di casa, una stanza abitata, momentaneamente senza nessuno. E le due sensazioni, la bellezza e il riconoscimento, diedero luogo e ancora danno luogo nella memoria, e nella rinnovata contemplazione di quei dipinti che mi sono poi diventati iconografia interiore, ad uno sconvolgente precipitato che le conteneva e che creava la mia prima chiave di lettura: quei dipinti mi davano l'evidenza della scomparsa, la realtà tangibile del perduto. Mi fecero decifrare d'un colpo solo un ricordo, antico e doloroso; il ricordo di una casa che non c'è più, le stanze scomparse, con i loro mobili e i loro oggetti, i quadri, le persone che vi abitavano, la grande casa in mezzo al giardino di vecchi pini, di roseti e di pergole di vigna. Un fatto accadutomi da giovane che riguarda la vecchia casa dei miei nonni materni, in una cittadina di provincia, una casa in cui bambina ho trascorso l'estate e spesso le vacanze di Natale e di Pasqua: un grave incidente, l'esplosione delle tubazioni, la allagò dalla soffitta alla cantina, in una gelida fine d'inverno. Quel giorno, avvisata non so più come, arrivai in Vicolo del Convento —così si chiama quella stradina alla fine della quale c'era il cancello d'entrata al giardino— nel grigio della giornata ancora invernale; ero da sola ed ero in tumulto; aprii la porta e mi venne addosso un fiume d'acqua.

Il profilo della lampada e della poltrona del dipinto di Jové corrispondevano perfettamente al profilo di una poltrona e di una lampada che c'erano in una

Mirant l'absis, deixant al darrere la porta d'entrada de la Capella, a l'esquerra, a la paret blanca, hi havia penjada una pintura de grans dimensions, un oli em va semblar, on dominava el color verd. Un verd de diversos matisos, gairebé imperceptibles, que donaven la uniformitat del fons i, junts, la uniformitat de les figures que emergien des del fons, gairebé flotant: una butaca, una làmpada, potser el perfil d'una finestra.

Aquest és el primer record que tinc de l'obra d'Àngel Jové. És el meu començament; si els manyocs francament m'havien destorbat, la gran pintura verda semblava oferir-me la il·lusió d'una visió dolça i, de fet, se m'ha quedat gravada en la memòria amb la claredat i la lucidesa d'un encontre inoblidable. M'equivocava en la dolçor, i no perquè aquest tret no estigui present en el fer de Jové, ans al contrari, aquest desborda en concentrats de tendresa, que són arrels de les quals brolla la visió de l'artista i a la vegada un sentir provocat latament, misteriosament en qui mira. Però llavors era molt ingènua i vaig confondre els modes que vehiculaven les formes —l'oli que contenia les figures de la làmpada i de la butaca en un espai que em semblava una habitació— per a una mediació tranquil·litzadora, amb més motiu després d'haver vist els manyocs. Avui, pensant-hi, a la Capella de Sant Roc hi van ser disposats intencionadament objectes entre si molt diversos, monsincompatibles en convivència silenciosa a l'interior perfecte d'aquell lloc tan especial.

En primer lloc, aquella pintura era, per a mi, bonica: mostrava la bellesa d'algunes formes, objectes familiars en un interior, representades directament per la mateixa immersió en colors harmònics, agradables. No pas una fotografia, ni una decoració, ni una representació ornamental, sinó una espècie de vestimenta de la realitat: com si un teixit hagués revestit els cossos dels objectes fent-los ressaltar encara més sobre la profunditat espacial donada per un altre teixit anàleg. En general, el que veia m'agradava.

En segon lloc, en aquell gran rectangle que era la pintura, hi podia reconèixer un espai que, encara que fos nou —és a dir, mai vist— em restituïa la sensació gairebé tangible d'un entorn familiar: el saló de casa, una habitació habitada, momentàniament sense ningú. I les dues sensacions, la de bellesa i la de reconeixement, van donar lloc —i encara donen lloc— en el record i en la renovada contemplació d'aquelles pintures, que després se m'han convertit en iconografia interior, a un impactant conglomerat que les contenia i que esdevenia la meva primera clau de lectura: aquelles pintures em donaven l'evidència de la desaparició, la realitat tangible d'allò perdut. Em van fer desxifrar de cop només un record, antic i dolorós; el record d'una casa que ja no existeix, les habitacions que ja no hi són, amb els seus mobles i els seus objectes, els quadres, les persones que hi vivien, la casa gran al bell mig del jardí dels pins vells, rosers i pèrgoles de vinya. Un fet que em va passar de joveneta, relacionat amb l'antiga casa dels meus avis materns, en un poblet de província, una casa en la qual de nena vaig passar estius i sovint les vacances de Nadal i de Setmana Santa: un accident greu, l'explosió de les canonades, que la va inundar des de les golfes fins al celler, en un fred de final d'hivern. Aquell dia gris d'hivern, avisada no sé com, vaig arribar al carreró del Convent —així es diu aquell carreró al final del qual hi havia el portal de l'entrada del jardí—; jo estava sola i estava ben trasbalsada; vaig obrir la porta i un riu d'aigua em va inundar.

El perfil de la làmpada i de la cadira del quadre de Jové corresponien perfectament al perfil d'una cadira i d'una làmpada que eren en una bonica habitació,

bella stanza, insieme ad altre poltrone, ad un divano, dei vecchi mobili di legno lucido... L'acqua aveva gonfiato i legni del pavimento e gocciolava dai soffitti; le pareti avevano cambiato colore, intrise d'acqua, e un odore mai sentito prima, un odore di palude e di terra, di pittura e di muro scrostato aleggiava nelle stanze in cui era impossibile accendere una luce. Dalle finestre —le bellissime finestre, grandi e lunghe, dai telai bianchi, che guardavano sui vari lati del giardino— entrava la luce opaca dell'inverno, o di una non stagione di un non tempo in cui stava accadendo incredibilmente quello che vedevo. La luce della fine, il colore dell'irrecuperabile. Solo ciò che abbiamo perduto è nostro per sempre.

Quei dipinti di Jové mi sono entrati nella mente per una via che è assolutamente personale, una via che non è né facile né, al limite, necessario condividere con altri. Non conosco altra via che quella personale per tentare il cammino verso la comprensione di una situazione, di un oggetto, di un'esperienza; anche l'oggettivazione e il distacco che, si dice, sono indispensabili ad ogni vero discorso critico, mi appaiono come essenze personali e strettamente individuali. Se tuttavia potessi e volessi davvero dire, oggi, qualche cosa di almeno non apparentemente personale e individuale riguardo a quei primi dipinti di Jové da me visti e del loro permanere nella mia memoria con un altissimo valore estetico ed etico, proverei a dire così. L'uniformità del colore che riempie consapevolmente tutto lo spazio della tela è rappresentazione dell'originario e dell'iniziale, non statico dato che produce in sé e lascia formarsi, incresparsi, germinare da sé altro; la plasticità attraverso l'orizzontale del colore infinitesimamente variante suggerisce l'appartenenza e la provenienza di altro dall'originario ed iniziale, ma anche —soprattutto?— la sua corruzione e dissoluzione. In termini di poesia assoluta è ciò che Eliot definisce il punto d'intersezione tra il senza tempo e il tempo; è la risposta di un'arte che ti inchioda al presente e alla sua rivelazione, mentre invece tu ti preoccupi delle apparenze del passato e del futuro:

Men's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint –
No occupation either, but something given
And taken, in a lifetime's death in love,
Ardour and selflessness and self-surrender.³

Il dipinto ha materialmente il pregio di fermare l'intersezione e di *mostrarla*. Si potrebbe dire, o obbiettare, che ciò è vero di ogni dipinto, ed è così; salvo specificare che nei dipinti verdi di Jové non c'è narrazione ma astrazione dell'oggetto/ visione in quanto limite estremo di un manifestarsi e di un essere percepito di tale manifestarsi che coincidono in un istante. È davvero la pienezza del vuoto che si manifesta come *vuotezza del sacco*, magnifico ossimoro con cui l'autore definisce l'indefinibile, titolo generale e particolare di quella porzione d'opera, di quella istantanea materializzazione dell'astratto che ci offre la materia in essenza.

³ «La curiosità degli uomini indaga il passato e il futuro/E s'attiene a quella dimensione, ma comprendere/Il punto d'intersezione del senza tempo/Col tempo/è un'occupazione da santi.../E nemmeno un'occupazione, ma qualcosa ch'è dato/E tolto, in un annientamento di tutta la vita nell'amore,/Nell'ardore, altruismo e dedizione», Thomas S. Eliot, *The Dry Salvages*, V, 17-22, in Id., *Quattro quartetti*, Edizione italiana con testo a fronte, Introduzione di Attilio Brilli, Traduzione di Filippo Donini, Milano, Garzanti, 1982, p. 56-57.

juntament amb altres butaques, un sofà, mobles antics de fusta lluent... L'aigua havia inflat el parquet del terra i queien gotes del sostre; les parets havien canviat de color, s'havien amarat d'aigua, i una olor que no havia sentit mai, una olor de pantà i de terra, de pintura i de paret descrostada pul·lulava per les habitacions on era impossible encendre cap llum. Des de les finestres —les precioses finestres, grans i amples, des dels telers blancs, que donaven a tots els costats del jardí— entrava la llum opaca de l'hivern, o d'una no-estació d'un no-temps, en la que tenia lloc allò tan increïble que jo estava veient. La llum de la fi, el color de l'irrecuperable. Només el que hem perdut és nostre per sempre.

Aquelles pintures de Jové em van entrar a la ment per una via absolutament personal, una via que no és fàcil ni al límit necessari compartir amb els altres. No conec una altra via que no sigui la personal per intentar entendre el camí cap a la comprensió d'una situació, d'un objecte, d'una experiència; fins i tot l'objectivació i el distanciament que normalment es consideren indispensables per a un discurs crític veritable, em semblen essències personals i estrictament individuals. No obstant això, si avui jo pogués i volgués dir alguna cosa, que no semblés ni massa personal o subjectiu, sobre les primeres pintures de Jové que vaig veure i la seva consegüent permanència en la meva memòria d'un altíssim valor estètic i ètic, ho intentaria dir així. La uniformitat del color que omple conscientment tot l'espai del llenç és representació de l'originari i de l'inicial, una representació que no és pas estàtica o ferma, ja que s'esdevé en ella mateixa i deixa que es formi, s'encrespi, germini quelcom altre; la plasticitat a través de l'horitzontal del color infinitesimalment canviant, suggereix la pertinença i la procedència d'alguna cosa que al mateix temps difereix de l'originari i l'inicial, però també —sobretot?— de la seva corrupció i dissolució. En termes de poesia absoluta és el que Eliot defineix com el punt d'intersecció entre el sense-temps i el temps; és la resposta d'un art que et clava al present i a la seva revelació, mentre que tu et preocupes per les aparences del passat i del futur:

La curiositat dels homes escorcolla passat i futur
I s'aferra a aquesta dimensió. Però copsar
El punt d'intersecció de l'intemporal
I el temps, és tasca de sant –
No cap tasca, sinó quelcom donat
I pres, en la mort de tota una vida d'amor,
Passió i abnegació i renúncia.³

La pintura té la virtut material de parar la intersecció i *mostrar-la*. Es podria dir, o objectar, que això és cert per a cada quadre, i és així; llevat d'especificar que en les pintures verdes de Jové no hi ha narració sinó abstracció de l'objecte/visió en qualitat de límit extrem d'un manifestar-se i d'un ser percebut de tal manifestació que coincideixen en un instant. És realment la plenitud del buit que es manifesta com una *buidor del sac*, magnífic oxímoron amb el qual l'autor defineix l'indefinible, títol genèric i particular d'aquella porció d'obra, d'aquella instantània materialització de l'abstracte que ens ofereix la matèria en essència.

³ Thomas S. Eliot, «The Dry Salvages», V, *Four Quartets* (1943); *Quatre Quartets*, trad. cat. d'Àlex Susanna, Ed. El Cercle de Viena, Barcelona, 2010 [1984], p. 72.

Dall'incontro con una simile opera scaturiscono innumerevoli percorsi interiori; essa è come il colpo di pistola che dà il via alla corsa. Ed è punto di partenza e insieme punto di arrivo che solo il trascorrere del tempo separa permettendo di narrare la figura archetipica che aiuterà a decifrare mille altri mondi e di correre il rischio della corsa. Per questo, credo, fu personalmente tanto importante l'impatto di quelle visioni, allora, e il loro fiorire nella mente dando inizio ad un riconoscimento, ad una decifrazione, ad una possibilità di pace.

Alcuni anni dopo aver visto la mostra di Valls ebbi finalmente tra le mani anche il catalogo: un sottile ed elegante quaderno in ottavo, contenente la riproduzione di otto opere —quattro *manyocs* e quattro dipinti— de *La buidor del sac II*, e ad apertura di catalogo un breve, densissimo testo di Maria-Josep Balsach intitolato *La buidor del sac*.

Il testo si rivela di capitale importanza non solo come introduzione all'esposizione ma anche per la visione intera dell'opera dell'artista catalano. Balsach esordisce con una distinzione tra le diverse applicazioni e i vari recuperi del concetto di vuoto nell'arte contemporanea recente, quasi tutti di matrice Zen, oppure tendenti, *e contrario*, al pieno come espressione di un *horror vacui*, e si domanda quale sia il concetto inedito di vuoto che invece abita le tele di Jové, «una serie di tele monocrome dal colore saturato —né verde né marrone, o verde-marrone— nelle quali il colore stesso si decompone». ⁴ Osserva che gli oggetti che si possono percepire dentro il colore dei dipinti sono oggetti quotidiani (una poltrona, una lampada, un corrimano) e che di essi sarebbe più giusto dire che scompaiono, invece che apparire; il critico, dopo aver raccolto con esattezza la definizione verbale possibile, parla del processo di solarizzazione che sembra essere alla base dell'impronta degli oggetti dentro il colore, e prosegue:

Il vuoto che appare è dunque un vuoto *figurativo*, e per figurativo intendo la forma degli oggetti che sono in grado di sostenere visualmente il concetto. Il vuoto è precisamente l'indizio del loro scomparire sostenuto dalle loro tracce. Tracce di materia o di luce che indicano un *néant* di un mondo che tutti possiamo riconoscere, un mondo che ci è familiare, un mondo che può perfino essere abitabile, ma che ci sta venendo sottratto. ⁵

Lo spettatore-lettore non può non rimanere illuminato da tali parole; il *vuoto figurativo* creato da Jové, come forma in grado di far vedere il concetto, cioè forma limite di visibilità del pensiero artistico, diventa davvero un'acquisizione critica universale che rende ragione dell'essenza drammaticamente povera ma essenza —l'indistruttibile— della materia reale in cui abitiamo e che ci circonda. (I poeti sanno che in questo senso, unico senso, il mondo è contemporaneo ed è eterno).

Balsach coglie inoltre e descrive la relazione tra i *manyocs* e i dipinti monocromi de *La buidor del sac*, relazione che allo spettatore-lettore rimaneva incomprensibile di primo acchito:

⁴ Maria Josep Balsach, *La buidor del sac*, in Àngel Jové, *La buidor del sac II*, cit., p. 2, traduzione dal catalano nostra.

⁵ Ibidem.

De l'encontre amb una obra així en brollen innumbrables camins interiors; és com el tret de sortida que indica una pistola en una cursa. I és el punt de partida i alhora punt d'arribada, que només el pas del temps separa, permetent, d'una banda, narrar la figura arquetípica que ajudarà a desxifrar altres mons i, de l'altra, córrer el risc de la cursa. Per això, crec, que l'impacte personal que aquelles visions aleshores em van produir va ser molt important, de la mateixa manera que ho fou el consegüent dipositar-se en la meva ment, començant el tret de sortida a un reconeixement, una desxifració, una possibilitat de pau.

Uns anys després de veure l'exposició de Valls, finalment vaig poder tenir entre les mans el corresponent catàleg: un quadern en octau, subtil i elegant, que contenia la reproducció de vuit obres —quatre *manyocs* i quatre pintures— de *La buidor del sac II*, i a l'obertura del catàleg un breu i densíssim text de Maria-Josep Balsach, titulat *La buidor del sac*.

El text és de gran importància no només com a introducció de l'exposició, sinó també per a una visió completa de l'obra de l'artista català. Balsach enceta el seu assaig amb una distinció entre les diferents aplicacions i les diverses recuperacions del concepte de buit en l'art contemporani recent, gairebé tots de matriu zen, o amb una tendència cap a aquesta matriu, i en sentit oposat, al ple com a expressió d'un *horror vacui*, i es pregunta quin podria ser el concepte inèdit de buit que, en canvi, habita les teles de Jové, «una sèrie de tele monocromes de color saturat —ni verd, ni marró, o verd-marró— en les quals el mateix color es descomposa». ⁴ L'estudiosa observa que els objectes que es poden percebre dins del color de les pintures són objectes quotidians —una butaca, una làmpada, un passamà— i que més que no pas aparèixer(-nos), (ens) desapareixen; Balsach, després d'haver copsat i definit amb precisió aquesta no-aparença, en el sentit de no-aparició, dels objectes quotidians, analitza el procés de solarització que sembla estar a la base de l'empremta dels objectes immersos en el color, i continua:

El buit que apareix és, doncs, un buit *figuratiu*, i entenc per figuratiu la forma dels objectes que poden sustentar visualment el concepte. El buit és precisament l'indici de la seva desaparició sostinguda pels seus rastres. Rastres de matèria o de llum que indiquen un *néant* d'un món que tots podem reconèixer, un món que ens és familiar, fins i tot pot ser un món habitable, però que ens és manllevat. ⁵

L'espectador-lector no pot pas quedar-se indiferent davant d'aquesta reflexió; el *buit figuratiu* creat per Jové, com a forma capaç de mostrar el concepte, és a dir, forma límit de visibilitat del pensament artístic, es converteix realment en una adquisició crítica universal que evidencia l'essència dramàticament pobra, però essència —allò indestructible— de la matèria real que habitem i que ens envolta. (Els poetes saben que en aquest sentit, l'únic sentit, el món és contemporani i etern).

També, Balsach copsa i descriu la relació que hi ha entre els *manyocs* i les pintures monocromàtiques de *La buidor del sac*, relació que a l'espectador-lector en un primer moment li podria haver resultat incomprensible.

⁴ Maria Josep Balsach, *La buidor del sac*, dins Àngel Jové, *La buidor del sac II*, cit., p. 2.

⁵ Ibidem.



Fotografia del catàleg *La buidor del sac I*, 1999. Sala Marià Fortuny. Centre Lectura de Reus.



Fotografia del catàleg *La buidor del sac I*, 1999. Sala Marià Fortuny. Centre Lectura de Reus.

[*Els Corporals*] *I Corporali* sono l'altro versante del vuoto, de *La buidor del sac*. Qui Jové ha costruito, per mezzo di *manyocs* di plastica trasparente, delle presenze antropomorfe —facce, torsioni, sessi priapei— e una serie di oggetti *trouvés* chiusi in custodie di plastica trasparente che sono state passate e ripassate per il fuoco (bambola, frammento di tazza, foglia, pezzo di legno intagliato, scoiattolo imbalsamato, pietre, frutta di plastica, pupazzi di gomma...); tutti questi oggetti fanno parte di un ambito anch'esso scomparso, di un tempo che è già stato consumato, di una memoria visiva che è volutamente anonima. La riconosciamo ma non ci appartiene. Appartiene ad una vita vissuta senza coscienza e ci rinvia ad un insieme di sensazioni contraddittorie: la tenerezza di un piccolo frammento di legno decorato, la volontà di vita apparente della tassidermia, la forma delle pietre —lavorate dalla memoria figurativa della natura...⁶

Balsach continua il suo affondo osservando che «natura e ornamento, natura e memoria, vita e morte si uniscono nei *Corporali* come testimonianza di ciò che scompare nei quadri: i resti del sacco, ciò che conduce all'*epifania* del vuoto, il vuoto supremo, perché l'anima del vuoto non si fa visibile senza una zavorra di materia vissuta».

Leggendo il testo di Balsach compresi il sentimento suscitato in me dalle tele verdi di Valls, quel riconoscimento di qualcosa che avevo già visto, che conoscevo; fu, anche, un autentico scioglimento di antichi nodi, benefico, un'azione maieutica e ironica dell'opera d'arte su di me. Anche l'onda devastante della malinconia, il suo sovrastare e sommergere il cuore che sente il peso del perduto, trovavano una traduzione:

Nell'esposizione si unisce e si conforma il vuoto nei suoi estremi: ciò che appare rimane inestricabilmente collegato con ciò che scompare. Il volume dei *Corporali* con il monocromo fuggitivo delle tele. La carne degli oggetti con l'anima che al contempo li annichilisce. Non c'è consolazione. Né Nirvana. Solo un ricordo pungente del vuoto degli oggetti. L'odore acre del sacco. Un vuoto che, in sé, non ci parla se non dall'altro versante: quello dell'anima, l'anima che avvolge il dolore e la nostalgia dell'umanità.⁷

VII

L'arte è una distanza. La distanza della trasfigurazione.

In questi venticinque anni, l'opera di Jové ha lavorato ad insegnarmi, ad indicarmi il presente della visione umana, non la visione del presente, ma appunto il vedere, il sostenere, l'esserci in essenza, qui ora per sempre.

Le grafie e le voci che il suo sguardo ha contemplato nella realtà e che ci restituisce in corpo d'arte nelle tele, nei disegni, negli oggetti, nelle installazioni, nelle polaroid —in tutta la sua *pittura*— sono state fissate come silenziosa testimonianza degli occhi, occhi consapevoli, che raccolgono in sé gli altri sensi, e che le mani consegnano in una linea, in una pittura, in una polaroid, nelle ceramiche, in un

6 Ivi, pp. 2-3.

7 Ivi, p. 3.

Els Corporals són l'altre vessant del buit, de *La buidor del sac*. Aquí Jové ha construït —mitjançant manyocs de plàstic transparent— unes presències antropomòrfiques —cares, torsos, sexes priàpics— i una sèrie d'objectes *trouvés* reclosos en fundes recremades —també de plàstic transparent— (nina, tros de tassa, fulla, tros de fusta cisallada, esquirol dissecat, pedres, fruits de plàstic, ninos de goma...). Aquests objectes formen part d'un àmbit també desaparegut, d'un temps que ja ha estat consumat, d'una memòria visual que és volgudament anònima. La reconeixem, però no ens pertany. Pertany a una vida viscuda sense consciència i ens remet a un conjunt de sensacions contradictòries: la tendresa d'un petit fragment de fusta decorat, la voluntat de vida aparent de la taxidèrmia, la forma de les pedres —cisallades per la forma figurativa de la natura— la ferida de les nines que han estat gastades pels jocs i les runes.⁶

Balsach continua la seva anàlisi observant que «Natura i ornament, natura i memòria, vida i mort, s'uneixen en els Corporals com a testimoni d'allò que desapareix als quadres: les restes del sac, allò que acompanya a l'epifania del buit, el buit suprem, car l'ànima del buit no es fa visible sense un llast de matèria viscuda».⁷

Llegint el text de Balsach, vaig comprendre el sentiment que les teles verdes de Valls em van suscitar, aquell reconeixement de quelcom que ja havia vist, que ja coneixia; també em va poder desfer antics nusos, una autèntica acció benèfica, maieutica i irònica de l'obra d'art sobre mi. Fins i tot l'ona devastadora de la malenconia, que eleva i submergeix el cor, que sent el pes d'allò perdut, trobaven una traducció:

En l'exposició, s'uneix i es conforma el buit en els seus extrems: allà que apareix queda inextricablement lligat amb allò que desapareix. El volum dels corporals en el monocrom fugisser de les teles. La carn dels objectes amb l'ànima que, alhora, els aniquila. No hi ha consol. Ni Nirvana. Només un record punyent del buit dels objectes. L'olor acre del sac. Un buit que, tot ell, no ens parla si no és des de l'altre vessant: la de l'ànima, la que embolca el dolor i la nostàlgia de la humanitat.⁸

VII

L'art és una distància. La distància de la transfiguració.

En aquests vint-i-cinc anys, l'obra de Jové m'ha servit per a mostrar-me, indicar-me el present de la visió humana, no la visió del present, sinó precisament el fet de veure, el fet de sostenir, el fet de ser-hi en essència, aquí ara per sempre.

Les grafies i les veus que la seva mirada ha contemplat en la realitat i que ens retorna en cos d'art a les teles, als dibuixos, als objectes, a les instal·lacions, a les Polaroid —a tota la seva pintura— s'han dipositat com un testimoni silenciós dels ulls, ulls conscients, que recullen en si mateixos els altres sentits, i que les mans

6 Ivi, pp. 2-3.

7 Ivi, p. 3.

8 Ivi, p. 3.

oggetto che è una sedia ed è vetrata colorata di cattedrale e di umile, antichissima chiesa di montagna.

L'opera di Jové è questo sguardo che sostiene l'urto micidiale del nulla e, oltrepassato il confine indicibile, si dispiega come un'aquila nelle altezze e spunta dalla terra come umile filo d'erba; è il fiume in piena che corre inarrestabile verso il mare ed è il monaco nella notte che prega la luce di Dio, è il «mendicatore di luce», secondo l'espressione che Jové stesso usa, in italiano, in alcuni momenti della sua autobiografia non scritta.

È lo sguardo del bambino che poteva contemplare le pianure di Lleida e gridare «Lo mar! Lo mar!» e scriverlo come un geroglifico dentro un paesaggio desolato e sublime; è lo sguardo raccolto nei disegni e nelle scritture del *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, l'opera-fiaba che commemora l'infanzia perduta e traghetta l'uomo all'altra riva.

Gli occhi di Jové e la sua voce quando leggeva «Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando»; quando ti diceva, come se la stesse componendo, «Sé una ciutat, molt lluny d'aquí, dolça i secreta, / on els anys d'alegria són breus com una nit...»; gli occhi e la voce di Jové mentre ti chiede con profonda ironia «Podré volver a Los Ángeles?» e ti regala la sua copia di *Viaje a Ixtlán*; la voce di Jové che legge il canto IV dell'Inferno e che medita, che lavora sul Limbo. Àngel che esce per il *call* di Girona, poi comprerà il giornale e il pane; che cammina sulla riva del mare a Sant Martí d'Empúries mentre sulle antiche rovine greche sommerse suonano le campane della chiesa romanica lì accanto; Àngel che gira per le calli di Venezia ritrovando le pietre e il sale, il silenzio e il sole e l'oro dei mosaici nell'ombra della Basilica di San Marco; Àngel nel chiostro di Santes Creus mentre la sua voce ci racconta un ricordo d'infanzia; Àngel che cammina lentamente nella piazza di Lleida dove una volta c'erano l'Hostal del Sol e casa sua, prima di registrare tutto il perduto: *Este sol de la infancia... Qui splende il sole... Per sempre, els ulls foscos*.

Una nube di pianto consola gli occhi riparandoli da troppa luce, mentre la mente elabora con il cuore il pensiero esatto tra infiniti ragionamenti: come Àngel Jové ha saputo essere vero e vivo e tale rimane nell'opera che ci consegna, se avremo occhi e anima e integrità autentica per guardarla e per vederla.

Io so che sulle mura della Collegiata di Sant Pere di Àger fiorisce la *Capparis spinosa*, il fiore del cappero, e fiorirà ancora.

Firenze, 18 ottobre 2025
Memoria liturgica di san Luca evangelista e pittore

lliuren en un traç, en una pintura, en una Polaroid, en les ceràmiques, en un objecte que és una cadira, i és un vitrall acolorit d'una catedral, i d'una església antiquíssima i humil de muntanya.

L'obra de Jové és aquesta mirada que sosté l'impacte letal del no-res i, ultrapassant la frontera indescriptible, desplega les seves ales com una àguila en les altures i creix de la terra com un humil fil d'erba; és el riu en plena que corre imparabile cap al mar i és el monjo en la nit que prega la llum de Déu, és el «mendicatore di luce» (mendicant de llum), segons expressió del mateix Jové en italià a la seva autobiografia no escrita.

És la mirada del nen que podia contemplar les planes de Lleida i cridar «Lo mar! Lo mar!» I escriure-ho com un jeroglífic dins d'un paisatge desolat i sublim; és la mirada recollida en els dibuixos i escriptures del *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, l'obra-faula que commemora la infància perduda i transporta l'home a l'altra riba.

Els ulls de Jové i la seva veu quan llegia «Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando»; quan et deia, com si l'estigués component, «Sé una ciutat, molt lluny d'aquí, dolça i secreta, / on els anys d'alegria són breus com una nit...»; els ulls i la veu de Jové mentre et demanava amb profunda ironia «Podré volver a Los Ángeles?» i et regala la seva còpia de *Viaje a Ixtlán*; la veu de Jové que llegeix el cant IV de l'Infern i que medita, que treballa sobre el Limbo. L'Àngel que surt pel call de Girona, després comprarà el diari i el pa; que camina vora el mar a Sant Martí d'Empúries mentre damunt de les antigues ruïnes gregues sonen les campanes de l'església romànica d'allà al costat; l'Àngel que tomba per les *calli* de Venècia retrobant les pedres i la sal, el silenci i el sol i l'or dels mosaics a l'ombra de la Basilica de Sant Marc; l'Àngel en el claustre de Santes Creus mentre la seva veu explica un record d'infància; l'Àngel que camina lentament per la plaça de Lleida on una vegada hi havia l'Hostal del Sol i casa seva, abans de registrar tot allò perdut: *Este sol de la infancia... Qui splende il sole... Per sempre, els ulls foscos*.

Un núvol de plor consola els ulls reparant-los de massa llum, mentre que la ment elabora amb el cor el pensament exacte entre raonaments infinits: com l'Àngel Jové ha sabut ser autèntic i realment viu, i així és en l'obra que ens deixa, si tenim ulls i ànima i integritat veritable per mirar-la i per veure-la.

Jo sé que a les muralles de la Col·legiata de Sant Pere d'Àger floreix la *Capparis spinosa*, la flor de la tàpera, i florirà encara.

Florència, 18 d'octubre de 2025
Memòria litúrgica de sant Lluç evangelista i pintor

E MALINCONIA

*Ed è il pensiero
della morte che, in fine, aiuta a vivere.*

Umberto Saba, *Sera di febbraio*

21 oggetti metafisici e malinconia è un microcosmo e, come tale, una sola opera; non si tratta dell'esposizione di alcuni pezzi pensata secondo un certo ordine —cronologico, tematico, estetico— e non si tratta nemmeno di un'installazione, o per lo meno non si tratta di tutto ciò nel senso più immediato cui si è abituati. Chi guarda si troverà circondato, è vero, da singoli oggetti, da fotografie, da cose diverse, da elementi isolati, da frammenti: presenze materiali differenti che, ciascuna nel suo isolamento, costituiscono un microcosmo della solitudine. Si entra in uno spazio separato, dentro una idea del mondo, creata e materializzata negli oggetti che sono un luogo e un sentimento del mondo. Oggetti trovati, oggetti che stanno al mondo, e dentro il microcosmo che formano come spazio artistico conservano, accrescendola, la loro forza di materialità, il loro essere icone della materia di cui è fatto il mondo. Oggetti dispersi, abbandonati, trovati, qui convocati a stare insieme. Colui che li ha trovati ha fatto come gli *chevaliers du crochet*, i miserabili di Parigi che «fin dal secolo XIII si dedicavano a raccogliere tutto quello che veniva abbandonato perché deteriorato e inservibile, o superfluo, o inutile. Questi *chevaliers* avevano (quasi in virtù di un qualche magistero alchemico) la facoltà prodigiosa di vedere più in là delle cose che raccoglievano, di vedere più in là di questa morte passeggera e non durevole: di vedere, insomma, chiaramente gli sviluppi della loro esistenza postuma», come racconta Edgardo Franzosini in *Raymond Isidore e la sua cattedrale*;¹ nel microcosmo organico e simbolico di *21 oggetti metafisici e malinconia* sono convocati gli oggetti con la loro vita, dal *dopo*, frammenti, pezzi della vita: pezzi della vita che resta.

* *E malinconia*, Catalogo della mostra Àngel Jové. *21 objectes metafísics i malenconia*, Sale municipali di Esposizione, volume 112, Girona, 2002.

1 Edgardo Franzosini, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Milano, Adelphi, 1995, p. 18.

I MALENCONIA

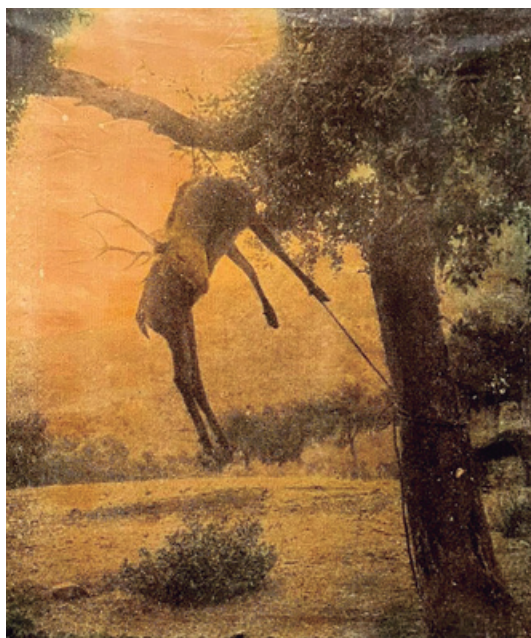
*Ed è il pensiero
della morte che, in fine, aiuta a vivere.*

Umberto Saba, *Sera di febbraio*

21 objectes metafísics i malenconia és un microcosmos i, com a tal, una sola obra; no es tracta de l'exposició d'algunes peces, pensada segons un cert ordre —cronològic, temàtic, estètic— ni tampoc es tracta d'una instal·lació, o almenys no es tracta de tot això en el sentit més immediat al qual estem acostumats. Qui hi mira es trobarà envoltat, ben cert, d'objectes singulars, de fotografies, de coses diverses, d'elements aïllats, de fragments: presències materials diferents que, cadascuna en el seu propi aïllament, constitueixen un microcosmos de la solitud. Hom hi entra en un espai separat, dins d'una idea del món, creada i materialitzada pels objectes que són un lloc i un sentiment del món. Objectes trobats, objectes que estan al món i, dins el microcosmos que formen com a espai artístic, que conserven, multiplicada per la solitud, la seva força de materialitat, el seu ésser icones de la matèria de què està fet el món. Objectes dispersos, abandonats, trobats, convocats aquí per estar junts. Aquell qui els ha trobat ha fet com feien els *chevaliers du crochet*, els miserables de París que «des del segle XIII es dedicaven a recollir tot allò que havia estat abandonat perquè estava deteriorat i inservible, o bé superflu, o inútil. Aquests *chevaliers* tenien (com per virtut d'algun magisteri alquímic) la prodigiosa facultat de veure més enllà de les coses que recollien, de veure més enllà d'aquesta mort transitòria i no perdurable: de veure, en una paraula, amb tota claredat els desenvolupaments de la seva existència pòstuma», tal com explica Edgardo Franzosini en *Raymond Isidore e la sua cattedrale*;¹ en el microcosmos orgànic i simbòlic dels 21 objectes metafísics, han estat convocats uns objectes, des del *després*, fragments, trossos de la seva vida: trossos de la vida que resta.

* *I malenconia*, Catàleg de l'exposició Àngel Jové. *21 objectes metafísics i malenconia*, Sales municipals d'Exposició, volum 112, Girona, 2002.

1 Edgardo Franzosini, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Milà, Adelphi, 1995, p. 18.



À. Jové, 1952, 1976. Fotografia emulsionada sobre tela. Col·lecció Ramon Artigues.



À. Jové, s/t, 2001. Fotografia emulsionada sobre tela i vernís.



À. Jové, s/t, 1999. Llapis sobre paper.



À. Jové, *Mickey Mouse*, 2000 (rèplica del 1970). Crani de vaca, ceràmica i plàstic.

Il microcosmo di *21 oggetti metafisici e malinconia* ruota attorno all'asse di un pensiero-sguardo essenziale che ha colto l'effetto devastante della contraddizione tra la natura e la civilizzazione, tra la vita e la cultura che l'ha tradita; dell'idea convertita —pervertita— in ideologia. A partire dallo spazio del «ciò che resta» apprendiamo che il rapporto tra natura e cultura è un processo di distruzione che sembra sempre inevitabile e necessario. Ecco perché gli oggetti del microcosmo sono di due specie in opposizione, la naturale e la culturale, inscindibilmente collegate, irreparabilmente separate; come il Mickey Mouse di Àngel Jové, entrata dell'opera, materializzazione della critica che il microcosmo mette in scena sul baratro tra disumanizzazione e tenerezza. Mickey Mouse, un topo umanizzato, un uomo topificato: il musetto di Topolino è una citazione di civiltà occidentale cui praticamente nessuno può sottrarsi, vi si identifica immediatamente qualcosa di molto profondo, familiare; è l'intelligente protagonista di tanti fumetti in cui fa la parte dell'investigatore buono, letto tanto da bambini quanto da grandi; è la figurina subito riconosciuta da tutti su un orologio da polso in vendita, con tanti altri oggetti di famiglia e di vita quotidiana, sul mercato nero della porta di Brandeburgo della Berlino devastata dalla guerra (Billy Wilder, *A Foreign Affair*, 1948); un animaletto umanizzato, un topo con gambe e braccia e mani, con due grandi e stilizzate orecchie e un nasetto nero, e con la coda al suo posto che esce però da civili pantaloni; a ben pensarci, un mostro, ma familiare e «buono» (si dà ai bambini da leggere), simbolo di una certa cultura occidentale che, come una famosa bevanda dissetante e molte altre cose, si è diffusa ovunque, misto di rassicurante vita domestica —di un certo tipo— e di divertente intrattenimento per grandi e piccini (nel gioco del buono contro i cattivi), di apologia dell'infantilismo e di speranza nel progresso e nel benessere. Ma il Mickey Mouse di Àngel Jové lascia senza fiato: le due famose orecchie e il nasetto nero stanno sopra un cranio di porco, un pezzo di civiltà sopra un pezzo di natura; uno scheletro liscio e bianco, osso polito, con le orecchie di Mickey Mouse, una precisa evocazione, è qualcosa che assomiglia al Minotauro per l'incrocio brutale, è il volto prodotto da un orrore in cui si è immersi senza troppa coscienza e a cui è impossibile sfuggire; è un cortocircuito materiale e simbolico che folgora, ritraendola, una cultura contro natura.

In *21 oggetti metafisici e malinconia* di Àngel Jové, cui introduce il suo tremendo Mickey Mouse, si vede in atto il suo discorso naturale partito dalla constatazione della ferita insanabile, della rottura irreparabile che provoca l'insostenibile tensione di cui vive la vita contemporanea, questa macchina mondiale sul punto di esplodere, che trasforma in montagne di usato, di macerie, di resti la vita di cui si nutre; di qui le due specie in opposizione, da un lato la ferita e rottura della vita della natura, dall'altro i suoi effetti, ciò che della vita si è fatto, ciò che trasforma il ramo bruno nell'albero cui si impicca l'umanità disperata. Queste specie opposte sono contemplate dal dopo, unificate dalla visione perforante di colui che le ha rinvenute nella montagna di rifiuti, di spoglie, di persone-cose finite, morte, e ne vede ciò che resta, la ultima, più intima natura.

Che cosa è natura, che cosa è civiltà? Di loro l'umanità è fatta. Inseparabili e divise, le loro icone bruciano davanti ai nostri occhi in un rogo immobile in cui l'artista iconoclasta inchioda la passione, il patire del mondo.

Esistono le lacrime delle cose? Sono qui. *Sunt lacrimae rerum*. Come un velo sottile di vernice. Senza pietà, perché

21 objectes metafísics i malenconia gira al voltant d'un eix, l'eix d'un pensament-mirada que ha copsat l'efecte devastador de la contradicció entre la natura i la civilització, entre la vida i la cultura que l'ha traït; de la idea convertida —pervertida— en ideologia. A partir de l'espai de l'*allò que resta* s'aprèn que la relació entre natura i cultura és un procés de destrucció que sempre sembla inevitable i necessari. Per això, els objectes d'aquest microcosmos són de dues espècies en oposició, la natural i la cultural, indivisiblement col·ligades, irreparablement separades; com el Mickey Mouse d'Àngel Jové, entrada de l'obra, materialització de la crítica que el microcosmos posa en escena sobre l'abisme entre deshumanització i tendresa. Mickey Mouse, un ratolí humanitzat, un home «ratolinitzat»: la cara de Mickey Mouse és una citació de la civilització occidental a la qual pràcticament ningú no pot sostreure's, s'hi identifica immediatament alguna cosa molt profunda, familiar; és l'intelligent protagonista de molts còmics en què fa el paper de l'investigador bo, llegits tant pels nens com pels grans; és la figureta reconeguda de sobte, per tothom, a sobre d'un rellotge de mà a la venda, amb molts altres objectes familiars i quotidians, en el mercat negre de la Porta de Brandeburg d'un Berlín devastat per la guerra (Billy Wilder, *A foreign Affair*, 1948); un animalet humanitzat, un ratolí amb cames i braços, amb dues orelles grans i estilitzades i un nasset negre, i una cua al seu lloc que surt, però, d'uns pantalons; pensant-ho bé, un monstre, però familiar i «bo» (de fet, el llegeixen els nens), símbol d'una certa cultura occidental que, com una famosa beguda i moltes altres coses, s'ha difós per tot arreu, mostra de protectora vida domèstica —d'un cert tipus—, de divertit entreteniment per a grans i petits (en el joc del bo contra els dolents), d'apologia de l'infantilisme i d'esperança en el progrés i en el benestar. Tanmateix, el Mickey Mouse d'Àngel Jové deixa sense alé: les dues famoses orelles i el nasset negre estan a sobre d'un crani de porc, un tros de civilització sobre un tros de natura. Un esquelet llis i blanc, un os polit, amb les orelles i el nas de Mickey Mouse —una precisa evocació— és una cosa que s'assembla al Minotaure per la seva barreja brutal; és el rostre-producte d'un horror en què hom està submergit sense massa consciència i del qual n'és impossible fugir; és un curtcircuit material i simbòlic que fulmina, donant-ne el retrat, una cultura *contra natura*.

A *21 objectes metafísics i malenconia* d'Àngel Jové, introduïts pel seu esfereïdor Mickey Mouse, hom veu en acte el seu discurs natural sorgit de la constatació de la ferida inguarible, del trencament irreparable que provoca la insostenible tensió de què es nodreix la vida contemporània, aquesta màquina mundial a punt d'explotar que transforma la vida en muntanyes de deixalles, escombraries, restes. D'aquí, les dues espècies en oposició: per un costat la ferida i el trencament de la vida de la natura, per un altre els seus efectes, allò que se n'ha fet de la vida, allò que transforma la branca bruna en l'arbre del qual es penja la humanitat desesperada. Aquestes espècies oposades són contemplades des del *després*, unificades per la visió perforadora d'aquell qui les ha trobat a la muntanya de residus, deixalles, persones-coses finites, mortes, i en veu allò que resta, l'última, més íntima natura.

Què és natura, què és civilització? La humanitat n'està feta, de totes dues. Inseparables i dividides, les seves icones cremen davant dels ulls en un fogall immòbil en què l'artista iconoclasta clava la passió, el sofriment del món.

Existeixen les llàgrimes de les coses? Són aquí. *Sunt lacrimae rerum*. Com un subtil vel de vernís. Sense pietat, perquè

Chi può guardare due volte
le scarpe di una creatura
qualunque
senza mettersi a piangere?
Dio, col suo sguardo
infinitamente abbattuto
che non si stacca mai
dalle scarpe degli uomini.²

Ciò che resta: un paio di scarpe vecchie abbandonate in mezzo all'erba.

Trasformata in un'altra cosa, elaborata dal pensiero, dall'opera e dall'azione dell'uomo, la vita-natura tuttavia emerge nell'ultimo fondo della materia, sia pure come residuo, come rifiuto; è questa, forse, la metafisica che il microcosmo contiene e insegna.

Ciò che resta, dicevamo: un paio di scarpe vecchie abbandonate in mezzo all'erba; e malinconia, la malinconia peculiare e nuova, unica proprietà di colui che sa vedere questo stato residuale della realtà e rappresentarla in microcosmo. Una specie di *Malinconia II* o *Malinconia Postuma*, solo dell'oggi in cui stiamo, in cui il cielo non ospita una stella misteriosa e splendente dentro un arco di luce e nemmeno un pipistrello volante, ma un Mickey Mouse, un topo senza ali, l'icona terribile e ridente della perdita.



À. Jové, *Melencolia*, 2001. Fotografia emulsionada sobre tela i vernís.

² Héctor Murena, *Quién puede mirar*, traduzione italiana di Cristina Campo, «Approdo Letterario», VII, 14-15, aprile-settembre 1961, ora in Cristina Campo, *La tigre assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 111.

Qui pot mirar dues vegades
les sabates d'una creatura
qualsevol
sense posar-se a plorar?
Déu, amb el seu esguard
infinítament abaixat
que no es separa mai
de les sabates dels homes.²

Allò que resta: un parell de sabates velles, abandonades al mig de l'erba.

Transformada en una altra cosa, elaborada pel pensament, per l'obra i l'acció de l'home, la vida-natura, tanmateix, emergeix de l'últim fons de la matèria, encara que sigui com a residu, com allò rebutjat; és aquesta, potser, la metafísica que el microcosmos conté i mostra.

Allò que resta, dèiem: un parell de sabates velles, abandonades al mig de l'erba; i malenconia, la malenconia peculiar i nova, única propietat d'aquell qui sap veure aquest estat residual de la realitat i representar-la en microcosmos. Una mena de *Malenconia II* o *Malenconia Pòstuma*, només de l'avui en què estem, en el fet que el cel no hostatja una estrella misteriosa i resplendent dins d'un arc de llum ni tampoc una ratapinyada, sinó un Mickey Mouse, un ratolí sense ales, icona terrible i sorneguera de la pèrdua.

² Héctor Murena, *Quién puede mirar*, traducció italiana de Cristina Campo, «Approdo Letterario», VII, 14-15, abril-settembre 1961, ara dins Cristina Campo, *La tigre assenza*, editat per Margherita Pieracci Harwell, Milà, Adelphi, 1991, p. 111.

IL SOLE, LE CENERI. LIBERTÀ E MEMORIA DI ÀNGEL JOVÉ

*...Every poem an epitaph. And any action
Is a step to block, to the fire, down the sea's throat
Or to an illegible stone: and that is where we start.
We die with the dying;
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.*

T.S.Eliot, *Little Gidding*, V

*Giustizia è un'attenzione fervente,
del tutto non violenta,
ugualmente distante dall'apparenza e dal mito.*

C. Campo, *Attenzione e poesia*

1. ATTENZIONE E POESIA

Convocare le ombre del passato di un popolo (si potrebbe dire, anche, dell'umanità intera) e diventarne mediatore nel presente davanti a se stesso, al mondo, davanti a nessuno, è un gesto che può compiere solo il giusto; l'uomo giusto è colui che ha conosciuto e che pratica la libertà del cuore che rende possibile l'attenzione assoluta, nuda, depurata da ogni vincolo passionale e da ogni deformazione individualistica. La libertà del cuore significa mantenersi «puri nelle opere e nei pensieri per conciliare gli uomini e le cose secondo uno sguardo senz'ombre»; e allora «poesia, giustizia e critica convergono; sono tre forme di mediazione», perché la poesia è attenzione, cioè «lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure. E il

* *Il sole, le ceneri. Libertà e memoria di Àngel Jové*, Catalogo, *Altra volta mossego un tros de pa*. Cristòfol-Pavese (1908-2008), Barcellona, Fondazione «la Caixa», 2007.

EL SOL, LES CENDRES. LLIBERTAT I MEMÒRIA D'ÀNGEL JOVÉ

*...Every poem an epitaph. And any action
Is a step to block, to the fire, down the sea's throat
Or to an illegible stone: and that is where we start.
We die with the dying;
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.*

T.S. Eliot, *Little Gidding*, V

*Giustizia è un'attenzione fervente,
del tutto non violenta,
ugualmente distante dall'apparenza e dal mito.*

C. Campo, *Attenzione e poesia*

1. ATENCIÓ I POESIA

Convocar les ombres del passat d'un poble (fins i tot podríem dir de tota la humanitat) i esdevenir-ne mediador en el present davant d'un mateix, del món, davant de ningú, és un gest que només el just pot accomplir. I l'home just és aquell que ha conegut i que practica la llibertat del cor que fa possible l'atenció absoluta, nua, depurada de qualsevol vincle passional i de tota deformació provocada per l'individualisme. La llibertat del cor significa mantenir-se «purs en les obres i en els pensaments per conciliar els homes i les coses segons una mirada sense ombres». I, aleshores, «poesia, justícia i crítica convergeixen; són tres formes de mediació», perquè la poesia és atenció, és a dir, «lectura sobre múltiples plans de la realitat al

* *El sol, les cendres. Llibertat i memòria d'Àngel Jové*, Catàleg de l'exposició *Altra volta mossego un tros de pa*. Cristòfol-Pavese (1908-2008), Barcelona, Fundació «la Caixa», 2007.

poeta, che scioglie e ricompone quelle figure, è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e il dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura».¹

Guardando scorrere i disegni e le sculture che compongono la mostra *Cristòfol – Pavese (1908 – 2008). Altra volta mossego un tros de pa* di Àngel Jové viene spontaneo ricordare queste parole di Cristina Campo che aprono il saggio *Attenzione e poesia* (1953-1961).² Che prosegue:

L'arte di oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi). Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino.

È innegabile che anche la modernità di Àngel Jové provenga da un tempo nutrito di terrore e si sia misurata nella scomposizione (ma egli ha bruciato ogni immaginazione e ha superato tutte le contaminazioni); eppure solo ad Àngel Jové riesce l'ulteriore composizione di sintesi e di analisi in una forma espressiva, la sua, che è la sola, forse, vera contemporaneità dell'arte, decifrazione del destino del presente come continua apocalissi sostenuta.

Cristina Campo sembrava prevedere questa impossibile eventualità per l'arte di oggi quando concludeva il ragionamento appena citato dicendo: «L'analisi può diventare destino quando l'attenzione, riuscendo a compiere una sovrapposizione perfetta di tempi e di spazi, li sappia ricomporre, volta per volta, nella pura bellezza della figura. È l'attenzione di Marcel Proust».³ È l'attenzione di Àngel Jové.

È senz'altro la pura bellezza della figura che parla nei disegni e nelle sculture; nella loro traccia chiara e piena, nei colori, nelle scritte, nei sigilli e nei timbri, nel movimento di una testa, nella pace del gregge e del pastore sotto il cielo che è anche minaccia, nei paesaggi senza esseri umani e nei cieli sfolgoranti ostensori di un sole coperto, nei fili e nel legno e nelle pietre riuniti nuovamente inseguendo il ricordo di un'opera perduta.

Su ogni pietra tombale è stato deposto il fiore invisibile.

L'attenzione ininterrotta di un cuore libero e le mani-occhio feriti («Per sempre els ulls foscos», scriveva Jové sulle pietre del deposito dell'acqua di Lleida, in una

voltant nostre, que és veritat en figures. I el poeta, que dissol i recompon aquestes figures, és també un mediador: entre l'home i el déu, entre l'home i l'altre home, entre l'home i les regles secretes de la natura».¹

En veure els dibuixos i les escultures que formen la mostra *Altra volta mossego un tros de pa. Cristòfol-Pavese (1908-2008)*, d'Àngel Jové, tot d'una ens venen al cap aquestes paraules de Cristina Campo que enceten l'assaig *Attenzione e poesia* [Atenció y poesia] (1953-1961).² A continuació, Campo prossegueix:

L'art d'avui és en gran part imaginació, és a dir, contaminació caòtica d'elements i de plans. Tot plegat, naturalment, s'oposa a la justícia (que, de fet, no interessa gens l'art d'avui dia). Si, llavors, l'atenció és espera —acceptació fervent, impavida del real—, la imaginació esdevé impaciència, fuga en l'arbitrari: etern laberint sense fil d'Ariadna. Per aquest motiu l'art antic és sintètic, i el modern analític. Un art en gran part de pura descomposició, tal com correspon i s'adequa a un temps nodrit de terror. I és que l'atenció veritable no ens duu, com podria semblar, a l'anàlisi, sinó a la síntesi que la resol, al símbol i a la figura; en una paraula, al destí.

És innegable que també la modernitat d'Àngel Jové prové d'un temps nodrit de terror i que es mesura en la descomposició (però ell ha cremat tota imaginació i ha superat tota contaminació). Tanmateix, Jové reïx en la ulterior composició de síntesi i d'anàlisi en una forma expressiva, la seva, que tal vegada és l'única i veritable contemporaneïtat de l'art, desxiframent del destí del present com a contínua apocalipsi sostinguda. Cristina Campo potser preveia aquesta impossible situació per a l'art d'avui dia quan tancava el raonament que citàvem de la següent manera: «L'anàlisi pot esdevenir destí quan l'atenció, en aconseguir acomplir una superposició perfecta de temps i d'espais, els sàpiga recompondre, pas a pas, en la pura bellesa de la figura. És l'atenció de Marcel Proust».³ És l'atenció d'Àngel Jové.

És evident la bellesa pura de la figura que s'expressa en els seus dibuixos i en les seves escultures, en el seu traç clar i ple, en els colors, en les inscripcions, en els segells i timbres, en el moviment d'un cap, en la pau del ramat i del pastor sota el cel que també és amenaça, en els paisatges sense éssers humans i en els cels resplendents i ostentosos d'un sol cobert, en els fils i en la fusta i en les pedres reunides novament seguint el record d'una obra perduda.

En cada pedra tombal s'hi ha dipositat la flor invisible.

L'atenció ininterrompuda d'un cor lliure i les mans-ull ferides («Per sempre els ulls foscos», escrigué Jové en les pedres del dipòsit d'aigua de Lleida en una

1 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, in Ead., *Gli imperdonabili*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1987, pp. 165 e 166.

2 *Attenzione e poesia* rappresenta la tappa cruciale dell'opera di Cristina Campo (Bologna 1923-Roma 1977), saggista, poetessa e traduttrice; iniziato nel 1953 e pubblicato per la prima volta in rivista nel 1961, subito tradotto in spagnolo da María Zambrano per la rivista argentina «Sur», apparve poi in Cristina Campo, *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 61-67, e prepara l'apparizione della categoria campiana di «imperdonabile», l'artista-poeta-santo che in vera umiltà e grandezza, nell'anonimato e spesso nell'incomprensione e nell'isolamento, compie l'opera perfetta. Oltre a *Fiaba e mistero*, in volume la Campo pubblicò *Passo d'addio*, Milano, Scheiwiller, 1956 (poesie) e *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971 (saggi), accanto a innumerevoli traduzioni, saggi, interventi sparsi in riviste e giornali. Quasi tutto è stato ripubblicato nei seguenti volumi: Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit. (saggi); Ead., *La Tigre assenza*, a cura di M. Pieracci Harwell, ivi, 1991; Ead., *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, ivi, 1998.

3 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, cit., p. 167.

1 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, a *Gli imperdonabili*, a cura de Margherita Pieracci Harwell, Milà, Adelphi, 1987, p. 165 i 166.

2 *Attenzione e poesia* representa l'etapa crucial de l'obra de Cristina Campo (Bolonya, 1923 - Roma, 1977), assagista, poetessa i traductora. Aquest assaig, començat el 1953 i publicat per primera vegada en una revista el 1961, fou traduït a l'espanyol per María Zambrano per a la revista argentina *Sur*. Més endavant aparegué al seu llibre *Fiaba e mistero* (Florència, Vallecchi, 1962, p. 61-67), i ja s'anava ordint la creació de la categoria campiana de «l'imperdonable», la de l'artista-poeta-sant que, amb veritable humilitat i grandesa, en l'anonimat i, sovint, en la incomprensió i l'aïllament, duu a terme l'obra perfecta. A més de *Fiaba e mistero*, Campo publicà *Passo d'addio* (Milà, Scheiwiller, 1956) i *Il flauto e il tappeto* (Milà, Rusconi, 1971), a part de nombrosíssimes traduccions, assaigs i intervencions diverses en revistes i diaris. Gairebé tot ha estat publicat en els següents volums: *Gli imperdonabili*, op. cit. (assaigs); *La Tigre assenza*, a cura de M. Pieracci Harwell, Milà, 1991; *Sotto falso nome*, a cura de Monica Farnetti, Milà, 1998.

3 Cristina Campo. *Attenzione e poesia*, op. cit., p. 167.



I



II



IV



III

À. Jové, sèrie *Altra Volta mossego un tros de pa. Cristòfol - Pavese* (1908-2008), 2007. Tècnica Mixta sobre paper. Col·lecció particular. (Imatges I-XVII/300)

esposizione che dedicava, tra gli altri, «Al Cristo foll de l'Os»)⁴ hanno raccolto le intermittenze del messaggio dei morenti e dei morti, il qui e ora e sempre della storia, durante il viaggio nel paese dei morti che furono vivi; l'etica e la giustizia di quella bellezza è anche un dire ai vivi di oggi, che sono morenti o già morti, di non dimenticare, di ricordare bene, di *fare attenzione* al destino che ha parlato e che parlerà ancora, al destino che è sempre presente.

2. CRISTÒFOL – PAVESE

Difficilmente si troveranno due figure più diverse tra loro delle due che hanno colpito, provocato, attratto l'attenzione di Àngel Jové fino a trasformarle in due motori di ispirazione per un ininterrotto percorso ermeneutico e creativo di cui la mostra è la nuova, straordinaria tappa.

L'uno, Leandre Cristòfol, nato in una famiglia di contadini delle terre catalane di Ponente, a Os de Balaguer, in un mondo rurale di ancestrale saggezza e di tremenda, immemoriale fatica, in una provincia in apparenza lontana dalla storia e dai suoi rivolgimenti, che al suo popolo ha dato pane, vino, olio e pecore e l'illimitata forza del suo romanico incarnata nelle chiese e nei paesi di antica, spesso remota fondazione, là dove preistoria e storia si incontrarono sul confine mobile di spostamenti di popolazioni, di invasioni e di imperi. Un paesaggio di aspra bellezza, come anche la toponomastica rivela, con l'incisività e il potere evocativo di nomi fortemente descrittivi e di nomi che ricordano l'antico scontro tra l'Islam e la latinità (Aspres de Montsec, Os, Ager, Alfarràs, Almenar, el Monestir de les Avellanes...), in cui pitture rupestri dell'età del bronzo, eremi irraggiungibili, rovine di castelli altomedievali, chiese barocche, altipiani, colline, montagne e fiumi sembrano —agli occhi dello straniero visitatore che gode di tanta e così varia civiltà e natura— ancora oggi delineare un mondo a parte, in un certo senso un mondo perduto, o il cui spirito profondo rimane invisibile nel riflesso della natura e del paesaggio, dei paesi e delle città.

L'altro, Cesare Pavese, nato per circostanze familiari a Santo Stefano Belbo, Piemonte profondo delle Langhe, e insieme torinese, uomo di città in un'Italia di decoro familiare e borghese, tra città e provincia, di tradizioni e di cultura nuova di un primo Novecento oggi favoloso; studi coltivati e scelte amicizie, fermenti civili e politici, quieta folgorazione ma devastante per la letteratura come vita, l'impegno, il confino, le ironie feroci della storia, pochi amici e un grande futuro editore, Torino, Roma, l'Italia tra le due guerre e soprattutto nella seconda.

Due vite, due opere in apparenza molto diverse, quelle di Cristòfol e di Pavese, due traiettorie di ricerca espressiva diversamente appartate e insieme diversamente alla ribalta nel farsi della loro testimonianza creativa, e non certo per i rispettivi linguaggi, quello della parola e quello plastico-visuale; diversi anche nel loro andarsene, l'uno quasi patriarca sazio di giorni, in patria e in pace (eppure mai come nel caso di Cristòfol 'patria' e 'pace' provocano il brivido di ciò che realmente significano), accolta umilmente la sorte di ciò che non aveva

⁴ Àngel Jové, *La mirada perdida*, Lleida, 2000; si veda il bellissimo saggio di Xavier Antich intitolato *Per sempre, els ulls foscos*, in particolare pp. 15-16.

exposició que, entre d'altres, dedicava «al Cristo foll de l'Os»)⁴ han recollit les intermitències del missatge dels morents i dels morts, l'ara i aquí i sempre de la història, durant el viatge al país dels morts que foren vius; l'ètica i la justícia d'aquella bellesa és també un dir als vius d'avui —que són morents o ja morts—, que no oblidin, que recordin bé, que *estiguin atents* al destí que ha parlat i que tornarà a parlar, al destí que sempre és present.

2. CRISTÒFOL-PAVESE

Diffícilment trobarem dues figures més diferents entre sí que les dues que han colpit, provocat i cridat l'atenció d'Àngel Jové fins a transformar-les en dos motors d'inspiració per a un recorregut hermenèutic i creatiu ininterromput del qual aquesta exposició és la nova i extraordinària fita.

Una és Leandre Cristòfol, nascut en una família de pagesos de les terres catalanes de ponent, a Os de Balaguer, en un món rural d'ancestral saviesa i de treball ingent i immemorial, en una província aparentment llunyana de la història i del seu esdevenir, que ha donat al seu poble pa, vi, oli i ovelles i la il·limitada força del seu romànic encarnada en les esglésies i en els pobles d'antiga i, sovint, remota fundació; allí on prehistòria i història es troben en la frontera mòbil de desplaçaments de població, d'invasions i d'imperis. Un paisatge d'aspra bellesa que també es mostra en la toponímia, amb la punyent intensitat i el poder evocador de noms fortament descriptius i de noms que recorden l'antic xoc entre l'Islam i la llatinitat (Aspres de Montsec, Os, Àger, Alfarràs, Almenar, el Monestir de les Avellanes...), on pintures rupestres de l'edat del bronze, ermites inassolibles, ruïnes de castells de l'edat mitjana, esglésies barroques, altiplans, turons, muntanyes i rius, encara avui sembla —a la mirada del visitant estranger que gaudeix de tanta i tan variada civilitat i natura— que ressegueixen el perfil d'un món a part, en un cert sentit un món perdut, l'esperit profund del qual roman invisible en el reflex de la natura o del paisatge, dels seus pobles i ciutats.

L'altre, Cesare Pavese, nascut per circumstàncies familiars a Santo Stefano Belbo, al Piemont profund de les Langhe, i, a la vegada, torinès, home de ciutat en una Itàlia de decor familiar i burgès, entre la ciutat i la província, de tradicions i de la nova cultura de la primeria del segle xx (que ens apareix avui tan extraordinària); estudis cultivats i amistats selectes, fermentos civils i polítics, una vocació profunda i alhora devastadora, per a la literatura com a vida; compromís, confinament, ironia feroç de la història, pocs amics i un gran futur editor; Torí, Roma, la Itàlia d'entreguerres, sobretot la segona.

Dues vides, dues obres aparentment molt diferents, la de Cristòfol i la de Pavese, dues trajectòries de recerca expressiva per camins solitaris i diferents, però no pas per la diferència dels llenguatges emprats pròpiament dita (el de la paraula i el plàstic i visual), sinó més aviat, i també en solitari i a contracorrent, per la manera de donar testimoni de la mateixa creativitat. I també diferents en la manera de morir: l'un, gairebé un patriarca «saciat pels dies», a la pàtria i en pau (encara que, en el cas de Cristòfol,

⁴ Àngel Jové, *La mirada perdida*, Lleida, 2000. Vegeu l'excel·lent assaig de Xavier Antich titulat *Per sempre, els ulls foscos*, concretament les pàgines 15 i 16.

potuto essere; l'altro appena maturo, compiuto agli occhi del mondo ma non ai propri, travolto dal dolore immedicabile di un estremo bando di sé da sé, nel silenzio d'agosto di un'ultima stanza. Ma tutto li unisce, dalla natura all'arte alla storia, e questa inavvertita condivisione colta da Àngel Jové e consegnata nei disegni e nelle sculture li rende ritratti individuali e universali in una specie di cronaca visiva di una controguerra civile. Perché in fondo il punto di partenza, se così si può dire, o di ripresa del discorso, quale appare nell'esposizione di Àngel Jové, è lo strazio del passato, compiuto da una guerra civile, e la forza di guardare e di vedere la realtà così come essa è stata ed è; e poiché ogni guerra è guerra civile, massacro di fratelli, importa poco ricordare somiglianze e differenze di quella spagnola e di quella italiana mentre è fondamentale riuscire ad accettare l'eredità di quel male inaccettabile che attraversò anche le due vite di Cristòfol e di Pavese, e di altri milioni di persone, e capire e sopportare, con gli occhi di uno che è nato nel 1940, quel male, quell'ingiustizia, ciò che la guerra civile ha fatto e ciò che ha lasciato, fino a quella forma vera di ribellione e rifiuto della violenza che avviene solo dopo aver totalmente assunto in sé e su di sé il passato e la sua memoria.

Ritorna sovente nell'opera di Àngel Jové l'agnello, l'*agnus qui tollis*, come nella mostra *21 objectes metafísics i malenconia*;⁵ in *Cristòfol-Pavese* lo ritroviamo in uno dei disegni più enigmatici, una figura umana che pare di un ragazzo, forse un ferito o un morto, appeso per le mani e per i piedi: è come l'*agnus* dopo l'immolazione, che il disegno fissa 'per sempre' nell'enorme spazio-tempo vuoto che precede qualsiasi eventuale, ulteriore trasfigurazione e anche ogni possibile salvezza, o resurrezione, delle quali comunque l'orrore ha fatto dimenticare l'esistenza. La figura,



V

5 Àngel Jové, *21 objectes metafísics i malenconia*, Girona, 2002.

«pàtria» i «pau» provoquen l'esgarriança del seu significat més profund), havent acceptat humilment la sort d'allò que no ha pogut ser; l'altre, mort tot just arribat a la maduresa, home complit als ulls del món però no als seus, aclaparat pel dolor incurable d'un exili extrem, interior i exterior, en el silenci d'agost d'una última habitació. Però tot els uneix, des de la natura a l'art i a la història, i tot això que comparteixen i que Àngel Jové recull i reflecteix en els seus dibuixos i escultures en crea uns retrats individuals i universals, en una mena de crònica visual d'una contraguerra civil. Perquè, en el fons, el punt de partida —si és que es pot dir així—, o el punt que teixeix aquest discurs comú, tal com es mostra a l'exposició d'Àngel Jové, és el suplici del passat, representat per una guerra civil, i la força de mirar i de veure la realitat tal com ha estat i és. A més, com que tota guerra és guerra civil, massacre de germans, poc importa recordar les semblances i les diferències entre l'espanyola i la italiana. El que és fonamental és aconseguir acceptar l'herència d'aquest mal inacceptable que va travessar també les vides de Cristòfol, de Pavese i de tants milions de persones, i entendre i suportar, amb els ulls d'algú que va néixer aquell any 1940, aquest mal, aquesta injustícia, el que la guerra civil va fer i el que va deixar, fins a arribar a aquesta forma veritable de rebel·lió i rebuig de la violència que es produeix només després d'haver assumit totalment, dins un mateix i sobre un mateix, el passat i la seva memòria.

Sovint és recurrent en l'obra d'Àngel Jové l'anyell, l'*agnus qui tollis*, com en l'exposició *21 objectes metafísics i malenconia*.⁵ A *Cristòfol-Pavese* el trobem altra vegada en un dels dibuixos més enigmàtics, una figura humana que sembla de noi, potser ferit o mort, penjat per les mans i els peus: és com l'*agnus* després de la immolació, que el dibuix fixa per sempre en l'enorme espai-temps buit que precedeix qualsevol potencial ulterior transfiguració, o qualsevol possible salvació

5 Àngel Jové, *21 objectes metafísics i malenconia*, Girona, 2002.

delineata con un tratto dolcissimo, riempie in primo piano il foglio di sconfinato abbandono, di totale sconfitta, di un'assunzione totalmente passiva.

Soltanto un'attenzione assoluta, incommovibile, può resistere davanti a questo:

Qui l'attenzione raggiunge forse la sua più pura forma, il suo nome più esatto: è la responsabilità, la capacità di rispondere per qualcosa o qualcuno, che nutre in misura uguale la poesia, l'intesa fra gli esseri, l'opposizione al male.⁶

Cristòfol e Pavese diventano allora esemplari per l'inizio, o la continuazione, di un discorso dall'arte capace di restituire quell'eredità tremenda in verità e in giustizia attraversando —dentro Cristòfol e Pavese, dentro la propria infanzia e adolescenza— la vita spezzata, il futuro strozzato, i milioni e milioni di uomini silenziosamente falcidiati via. Il dolore convertito in attenzione coglie il senso della memoria del passato come passione ripetuta e insieme compresa e trasformata in libertà, ancora capace di gioia o proprio per questo capace ora di gioia.

«Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême». (Così Omero soffre per i Troiani, contempla la morte di Ettore; così il maestro di spada giapponese non distingue tra la sua morte e quella dell'avversario). E aver accordato a qualcosa un'attenzione estrema è aver accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. E avere assunto sopra se stessi il peso di quelle oscure, incessanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia.⁷

Non c'è rimedio all'ingiustizia, l'ingiustizia reale della storia e degli uomini; la mostra *Cristòfol – Pavese* ha a che fare con quell'ingiustizia della storia e degli uomini, nella misura in cui fa memoria di un passato tragico, il riscatto del quale si dà solo nel gesto puro sgorgato dalla memoria di uno spirito che ha lottato e che continua a lottare per la libertà.

Nell'evocare —con un amore al di là dell'amore— un passato spaventoso che è, in un certo senso, sempre presente, Àngel Jové fa dell'arte *anche* un gesto di giustizia, recuperando l'irrecuperabile di cui egli mette in luce l'eroismo, senza retorica, oppure con l'autentica retorica che è quella capace di dire l'umano manipolato, ingannato, negato, assassinato.

Senza nessun ricorso al carattere di documentazione o di illustrazione storiografica (cui semmai suppliscono ben più allusivamente le scritte e i timbri, i frammenti di versi e le frasi-titolo di Jové), è stata raccolta un'eredità umana, civile, culturale (e disumana, incivile, aculturale); il tempo è passato, la vita vince sempre, va avanti, forse anche perché si possa vedere un giorno, per un attimo, quanto è costato e costa capire com'è andata. I disegni dell'esposizione *Cristòfol – Pavese* sono, anche, questo dire com'è andata.

6 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, cit., p. 170.

7 Ibidem, p. 169.

o resurrecció, l'existència de les quals l'horror ha fet oblidar. La figura, delineada amb un traç dolcíssim, omple en primer terme el full d'un incommensurable abandonó, d'una derrota total, d'una assumpció totalment passiva.

Només una atenció absoluta i incommovible pot resistir davant d'això:

Aquí l'atenció segurament arriba a la seva qualitat de forma més pura, al seu nom més exacte: és la responsabilitat, la capacitat de respondre per alguna cosa o algú, que nodreix en mesura igual la poesia, l'entesa entre els éssers, l'oposició al mal.⁶

En aquest sentit, Cristòfol i Pavese esdevenen exemplars, en l'inici o la continuació d'un discurs de l'art capaç de restituir la tremenda herència en veritat i justícia que travessa —en Cristòfol i Pavese, en la pròpia infància i adolescència— una vida partida, un futur ennuegat, milions i milions d'homes silenciosament delmats. El dolor convertit en atenció recull el sentit de la memòria del passat com a passió reiterada i alhora entesa i transformada en llibertat, encara capaç d'esdevenir joia o, precisament per això, ara joia.

«Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême [Patir per alguna cosa significa concedir-li una atenció extrema]». (Així Homer sofreix pels troians, contempla la mort d'Hèctor; així el mestre d'espasa japonès no distingeix entre la seva mort i la de l'adversari). I el fet d'haver concedit a alguna cosa una atenció extrema significa haver acceptat sofrir-la fins a la fi, i no només sofrir-la, sinó també sofrir per ella, posar-se com una pantalla entre ella i tot allò que la pot amenaçar, en nosaltres i fora de nosaltres; i haver assumit damunt d'un mateix el pes d'aquelles obscures i incessants amenaces que són la condició mateixa de la joia.⁷

No hi ha remei per a la injustícia, la injustícia real de la història i dels homes. La mostra *Altra volta mossego un tros de pa. Cristòfol-Pavese (1908-2008)* evoca aquesta injustícia en la mesura que fa memòria d'un passat tràgic, que només es redimeix en el gest pur que brolla de la memòria d'un esperit que ha lluitat i continua lluitant per la llibertat. Tot evocant —amb un amor més enllà de l'amor— d'un passat paorós que, en certa manera, sempre és present, Àngel Jové fa de l'art *també* un gest de justícia, recuperant l'irrecuperable i destacant-ne l'heroisme, sense retòrica, o potser amb l'autèntica retòrica, que és aquella capaç d'expressar allò humà manipulat, enganyat, negat, assassinat. Sense recórrer a la pura documentació o il·lustració historiogràfica (que, com a molt, poden proporcionar —i de manera al·lusiva— les inscripcions i els segells, els fragments de versos i les frases-títol de Jové), es recull aquí tota una herència humana, civil i cultural (i inhumana, incivil i acultural). El temps ha passat, la vida venç sempre, segueix endavant, potser també perquè així es pugui veure un dia, encara que sigui un sol instant, quant ha costat i costa entendre com ha anat tot plegat. Els dibuixos que es mostren en aquesta exposició en reten compte.

6 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, op. cit., p. 170.

7 Op. cit., p. 169.

3. IL SOLE, LE CENERI

Mi sembra che vi sia una speciale qualità narrativa che Pavese e Cristòfol condivi- dono e che Jové capta e traduce nei disegni e nelle sculture di *Altra volta mossego un tros de pa*, una narratività eminentemente poetica che passa per le loro opere e per le loro vite coinvolgendo in eguale misura la storia, la vita personale, la creazione. E mi sembra che questo timbro si possa cogliere, in particolare, riflettendo sullo straordi- nario disegno in cui si vede al centro una figura con un cappello e in mano qualcosa che potrebbe essere un mazzo di spighe o un ventilabro; è avvolta di piccole macchie d’oro che volano sullo sfondo di un intenso cielo azzurro, c’è il sole e tutto scintilla nella pace. In primo piano, a destra, appare il braccio di qualcuno che impugna un forcone; in basso a sinistra, in rosso, è scritto «1936» e, sotto, in maiuscolo stampato blu, «L’esglèsia d’Almenar fumejant». I colori sono vivissimi e insieme danno la sensazione di una grande lontananza; non c’è nessuna chiesa e nessun fumo.

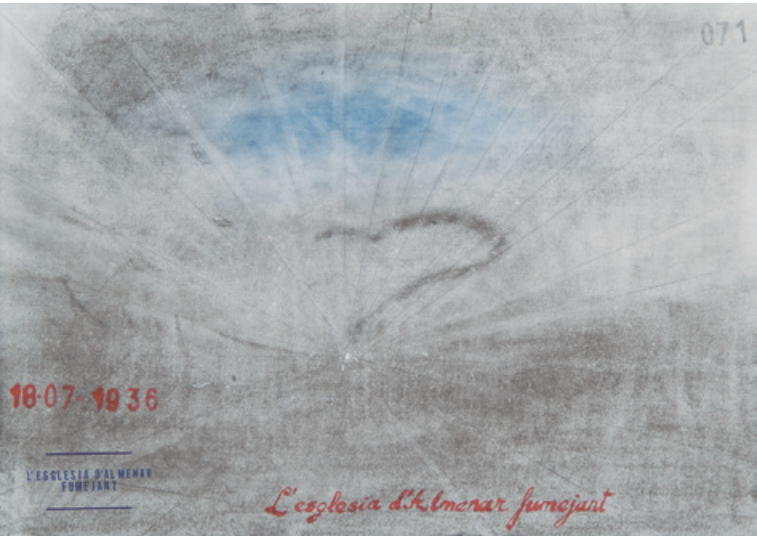
In un’intervista a Leandre Cristòfol del 1988, l’intervistatore gli chiese della Guerra civile e se fosse andato al fronte e Cristòfol risponde che vi andò solo verso la fine, nel 1938, e aggiunge: «A mi, l’esclat de la guerra em va agafar batent a casa dels pares, a Os de Balaguer. Dels camps estant vèiem fumejar l’esglèsia d’Almenar [...]».⁸ Il disegno allora rappresenta quell’attimo prima dell’apparizione del fumo all’oriz- zonte, nelle parole di un epos privato che ha cadenze ritmiche da poesia narrativa pavesiana: *batent a casa dels pares / a Os de Balaguer / dels camps estant vèiem / «l’esglèsia d’Almenar fumejant»*; e che ritroviamo anche in quella delle opere di Pavese che, a mio parere, maggiormente si con-fonde, si armonizza, si com-pone, comunica con lo spazio delineato dalla mostra, cioè il romanzo *La luna e i falò*.

8 “A me lo scoppio della guerra mi colse durante la trebbiatura a casa dei miei, a Os de Balaguer. Dal campo vedevamo fumare la chiesa di Almenar”; Josep Varela i Serra, *Entrevista a Leandre Cristòfol i Peralba*, in *Converses a Lleida*, Lleida, Ed. Virgili i Pagès Editore, 1988, p. 331.

3. EL SOL, LES CENDRES

Crec que hi ha una qualitat narrativa especial que Pavese i Cristòfol comparteixen i que Jové capta i tradueix en els dibuixos i en les escultures d’*Altra volta mossego un tros de pa*, una narrativa eminentment poètica que amara les seves obres i les seves vides i hi implica la història, la vivència personal i la creació. I em sembla que aquest to sonor, aquesta dinàmica es pot captar especialment analitzant l’extraordinari dibuix en el qual es veu al centre una figura amb un barret i a la mà alguna cosa que podria ser un feix d’espigues o una senalla; està envoltada de petites taques d’or que volen amb el fons d’un intens cel blau; hi ha el sol i tot llueix en la pau. En primer terme, a la dreta, apareix el braç d’algú que empenya una forca; a la part inferior, a l’esquerra, en vermell, hi ha escrit 1936 i, a sota, amb majúscules de color blau *L’esglèsia d’Almenar fumejant*. Els colors són molt vius i el conjunt fa la sensació d’una gran llunyania; no hi ha cap església ni es veu fum.

En una entrevista a Leandre Cristòfol de l’any 1988, li van preguntar sobre la guerra civil i sobre si havia estat al front. Cristòfol va respondre que només hi va ser cap a la fi, l’any 1938, i va afegir: «A mi, l’esclat de la guerra em va agafar batent a casa dels pares, a Os de Balaguer. Dels camps estant vèiem fumejar l’església d’Almenar [...]».⁸ És a dir, que el dibuix representa aquell instant abans de l’aparició del fum en l’horitzó, en les paraules d’una epopeia privada que té les cadències rítmiques de la poesia narrativa pavesiana: *batent a casa dels pares / a Os de Balaguer / dels camps estant vèiem / l’església d’Almenar fumejant*. I això ho retrobem en l’obra de Pavese que, segons el meu parer, més es *con-fon*, s’*harmonitza*, es *com-posa* i comunica amb l’espai delineat per aquesta exposició, la novel·la *La luna e i falò* [*La lluna i les fogueres*].



8 *Entrevista a Leandre Cristòfol i Peralba*, de Josep Varela i Serra, *Converses a Lleida*, Lleida, Ed. Virgili i Pagès, 1988, p. 331.



VII



VIII



IX



X

Il rapporto dinamico tra il titolo e l'azione è simile, nel romanzo e nel disegno *L'església d'Almenar fumejant*, forse anche nell'intera mostra, ed è un rapporto di sfasamento, di indugio, di spiazzamento, riempito dalla narrazione: i falò di San Giovanni spariscono in realtà dinanzi al falò del finale, narrato dal dopo; la chiesa fumante non si vede, non ancora, sta per apparire; tutto è imminenza, inconsapevolezza, svelamento tardivo, postumo si direbbe.

Non sappiamo che fine abbia fatto Santa, forse la più tragica delle figure femminili pavesiane; nel dialogo che chiude il romanzo, l'io narrante ascolta com'è andata la storia dei tradimenti inferti e ricevuti dalla giovane donna, come sia stata presa e giustiziata dai partigiani dei quali per un tempo era stata compagna. Tutto è lancinante, nel finale composto in cui Nuto racconta all'amico dov'è 'sepolta' Santa:

Guardai il muro rotto, nero, della cascina, guardai in giro, e gli chiesi se Santa era sepolta lì. – Non c'è caso che un giorno la trovino? Hanno trovato quei due... Nuto s'era seduto sul muretto e mi guardò col suo occhio testardo. Scosse il capo. – No, Santa no, – disse, – non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò.⁹

4. ALTRA VOLTA MOSSEGO UN TROS DE PA

Mi pare che si possa dire che vi sono cinque disegni che marcano fortemente uno spazio biografico che viene a dare ragione del percorso ermeneutico ispirato da Leandre Cristòfol e da Cesare Pavese, che condivisero anno di nascita (1908) e mese di morte (agosto).

Idealmente, tra la casa di Santo Stefano Belbo, casa natale di Pavese, e la casa di Os de Balaguer, casa natale di Cristòfol, s'inserisce un paesaggio con una costruzione al centro, alberi sotto un cielo invernale e la data 24 II 1940, data di nascita di Jové. Vi andrebbero accostati altri due disegni, un cielo con uccelli neri, che portano uno la data del 27 VIII 1950 e l'altro quella del 19 VIII 1998, date di morte rispettivamente di Pavese e di Cristòfol. Il segno è drammatico, in bianco e nero. Con questi cinque disegni è offerto il cortocircuito delle nascite e delle morti, da cui è stata suscitata, in un certo senso, l'esposizione intera, e in cui l'artista ha collocato anche se stesso, nell'atto di porsi nato in mezzo a loro e, con inaudita violenza metaforica, lasciando in bianco la propria morte, della quale ogni disegno è in fondo una parte e la sua resurrezione.

Il titolo dell'esposizione è di estrema importanza. Due nomi, due date, un'epigrafe: una tomba di famiglia, una lapide sepolcrale sulla quale ricordare gli amati, piangere il loro trapasso, provare forse a rievocarli come se fossero ancora nel presente, per capirlo, per aprire il tempo, per far respirare l'anima; una cappella

La relació dinàmica entre el títol i l'acció és semblant en la novel·la i en el dibuix *L'església d'Almenar fumejant*, fins i tot potser en tota la mostra. És una relació de desfasament, de retard, de desplaçament, que emplena la narració: les fogueres de Sant Joan desapareixen en realitat abans que la foguera final, narrada des del *després*; l'església fumejant no es veu, encara no, ha d'aparèixer; tot és imminència, inconsciència, desvetllament tardà, es podria dir que pòstum.

No sabem què se'n va fer de Santa, potser la més tràgica de les figures femenines de Pavese. En el diàleg que tanca la novel·la, el jo narrador escolta com va succeir la història de les traïcions perpetrades i rebudes per la jove, com va caure en mans dels partisans i va ser ajusticiada per aquells de qui havia estat companya temps enrere. Tot és lacerant en el final en què Nuto conta a l'amic on és «enterrada» Santa:

Vaig mirar la paret enrunada, negra, de la masia, vaig mirar al voltant, i li vaig preguntar si la Santa era enterrada allà. —No penses que un dia la podrien trobar? Han trobat aquells dos...—En Nuto s'havia assegut en un tros de paret, i em va mirar amb els seus ulls tossuts. Va moure el cap. —No, la Santa, no— va dir —no la trobaran. Una dona com ella no es podia cobrir de terra i deixar-la així. N'hi havia massa que no se la podien treure del cap. Hi va pensar en Baracca. Va fer tallar sarments de la vinya i la vam cobrir fins que n'hi va haver prou. Després hi vam tirar benzina i vam calar foc. A migdia era tota cendres. L'any passat encara hi havia el senyal, com el llit d'una foguera.⁹

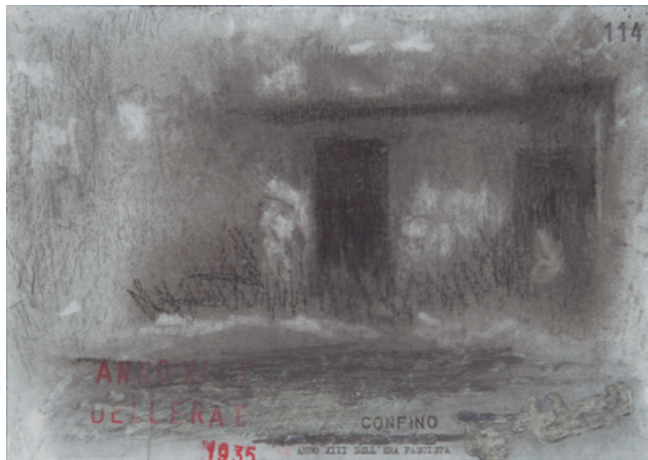
4. ALTRA VOLTA MOSSEGO UN TROS DE PA

Crec que podem dir que hi ha cinc dibuixos que marquen fortament aquest espai biogràfic que ve a donar raó d'aquest recorregut hermenèutic inspirat per Leandre Cristòfol i Cesare Pavese, que compartiren l'any de naixement (1908) i el mes de la mort (agost). D'una manera ideal, entre la casa de Santo Stefano Belbo, casa natal de Pavese, i la casa d'Os de Balaguer, casa natal de Cristòfol, s'hi insereix un paisatge amb una construcció al centre, arbres sota un cel hivernal i la data «24 II 1940». En la mateixa línia hi ha dos dibuixos més, un cel amb ocells negres, un d'ells amb la data «27 VIII 1950», i l'altre amb la del «19 VIII 1998», respectivament les dates de la mort de Pavese i de Cristòfol. El signe és dramàtic, en blanc i negre. Amb aquests cinc dibuixos recorrem aquest *curt-circuit* de naixements i de morts, a partir del qual s'articula en certa manera l'exposició i en el qual l'artista se situa també a si mateix en l'acte de mostrar-se nascut en mig de tots dos i, amb una violència metafòrica inaudita, deixant en blanc la pròpia mort, de la qual qualsevol dibuix n'és, en el fons, una part i la seva resurrecció.

El títol de l'exposició és d'extrema importància. Dos noms, dues dates, un epígraf: una tomba de família, una làpida sepulcral damunt de la qual podem recordar els éssers estimats, plorar el seu traspàs i, tal vegada, mirar d'evocar-los com si encara fossin en el present, per entendre'l, per obrir el temps, per fer

9 Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2005 [1950], p. 173.

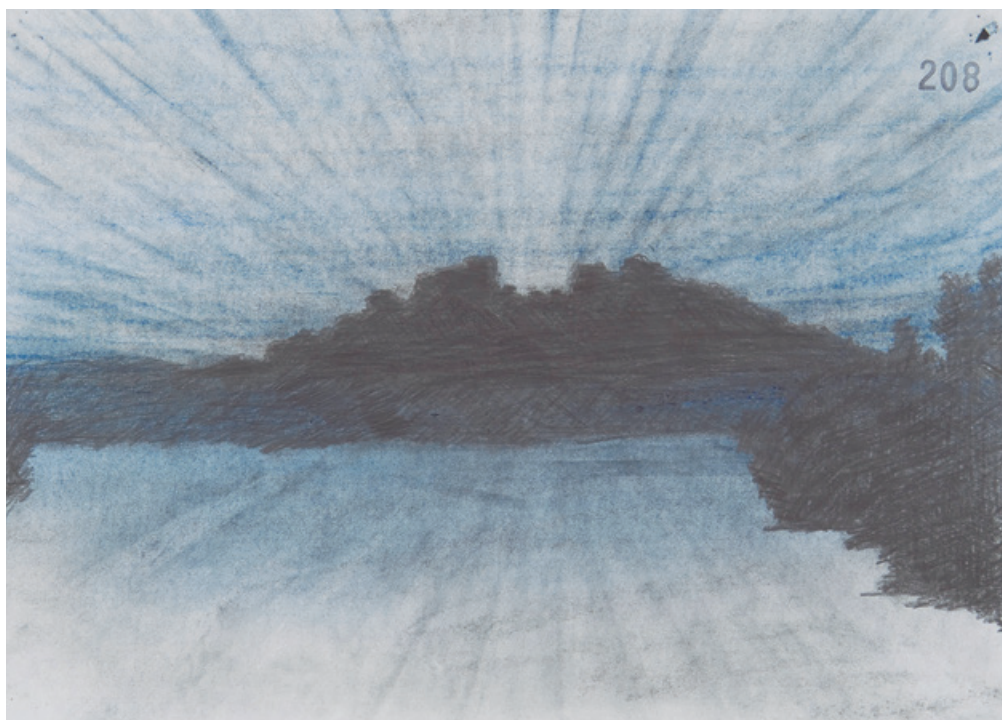
9 Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torí, Einaudi, 2005 [1950], p. 173; Id., *La lluna i les fogueres*, traducció catalana de Maria Aurèlia Capmany, Barcelona, Edicions 62, 1965, p. 158.



XI



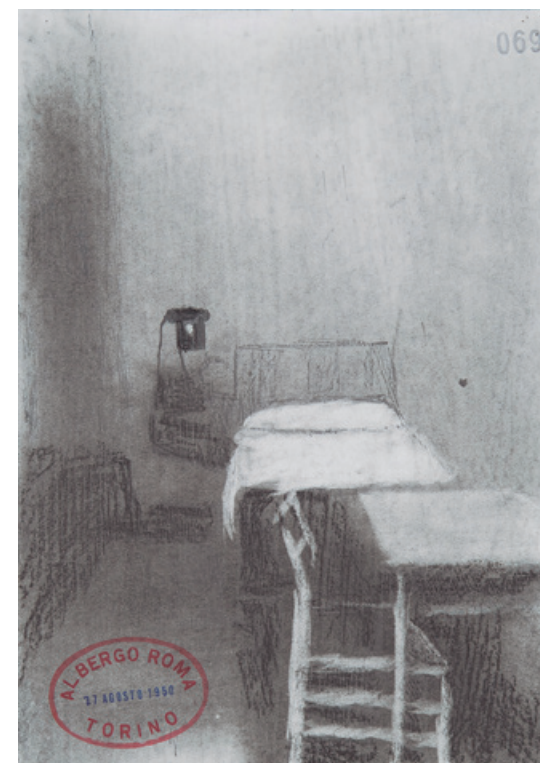
XII



XIII



XIV



XV

all'incrocio di strade tra i campi, o un eremo solitario nell'altezza dove celebrare in silenzio una *missa pro defunctis* che interceda per loro (e per noi), e non c'è dubbio che la mostra si possa vedere anche come un nuovo capitolo della peculiare liturgia dello sguardo che contraddistingue Àngel Jové.

I versi sono memoria di Pavese e il linguaggio artistico è memoria di Cristòfol; si avverte la colleganza radicale del «giovane Àngel Jové» con il «vecchio Leandre Cristòfol», stessa stirpe,¹⁰ e la condivisione di un medesimo linguaggio e di un medesimo passato, di cui è entrato a far parte anche l'italiano, il poeta-confinato-romanziera, per analogia di potenza narrativa. Accanto alla memoria del passato storico e civile, pulsa la memoria dell'arte, che è sempre un po' di più di «ciò che resta». I due personaggi conducono al terzo; Cristòfol e Pavese del 1908 ci traghettano all'Àngel Jové del 2008 che a sua volta ci accompagna a visitarli nel loro tempo e nella loro creazione e poi ci porta altrove; cento anni di solitudine ci sono restituiti nella presenza reale di quest'arte, che è uno sguardo, un silenzio, una mano, un *mettere le cose al loro posto*.

Il titolo rivela la temperatura e le proporzioni della rivisitazione che Jové compie sia di Cristòfol che di Pavese e riconduce, in modo esattamente velato, il discorso artistico al nodo centrale della libertà. Ciò appare nello stupendo disegno che raffigura un campo pieno di papaveri: macchie di rosso e nero perfettamente riproducenti i petali svolazzanti dei papaveri sui loro fini steli, sullo sfondo di un cielo azzurro e, in basso a sinistra, timbrato in maiuscolo, la scritta «Altra / volta / mossego / un tros / de pa». Non è possibile non ricordare, qui, gli struggenti papaveri di una polaroid del *Breviari* di *De Franja Pur* e anche le rosse sfere magmatiche dipinte in *Anònim II* (1990), o il verde psichedelico di *Paisatge II* (1990), nella serie *Les dinou*



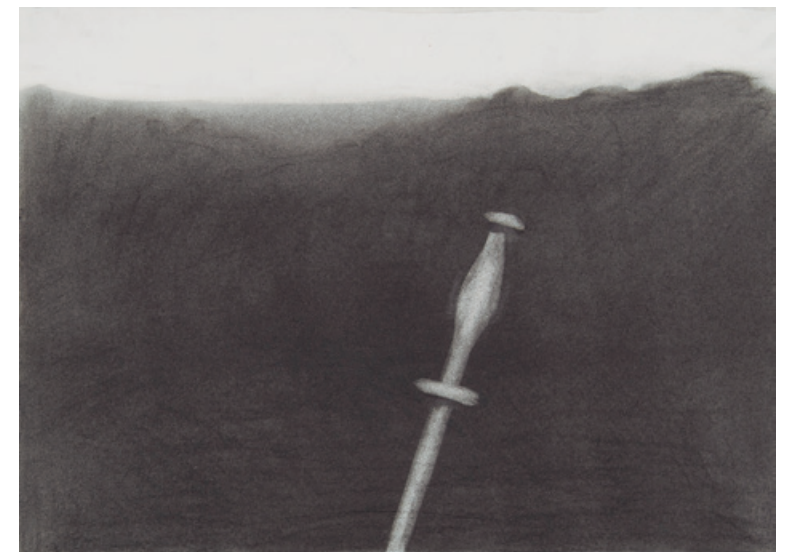
XVI

¹⁰ Si veda il bel catalogo *El segle de Cristòfol. Obres mestres de l'art lleidatà del segle XX*, a cura de Josep Miquel Garcia, Lleida, Fundació La Caixa, 2000.

respirar l'ànima; una capella en una cruïlla de camins entre els camps o una ermita solitària a les altures on celebrar en silenci una *missa pro defunctis* que intercedeixi per ells (i per nosaltres).

Finalment, aquesta mostra també es pot veure com un nou capítol de la peculiar litúrgia de la mirada que distingeix Àngel Jové. Els versos són memòria de Pavese, i el llenguatge artístic memòria de Cristòfol. Es percep una connexió radical entre el «jove Àngel Jové» i el «vell Leandre Cristòfol», una mateixa estirp,¹⁰ com també el fet de compartir un mateix llenguatge i un mateix passat, del qual també n'ha entrat a formar part l'italià, el poeta-confinat-novel·lista, per analogia de potència narrativa. A banda d'aquesta memòria del passat històric i civil, sentim el batec de la memòria de l'art, que és sempre una mica més «del que resta». Tots dos personatges ens duen al tercer; el Cristòfol i el Pavese del 1908 ens traslladen a l'Àngel Jové del 2008 qui, al seu torn, ens acompanya a visitar-los en el seu temps i en la seva creació i, en acabat, ens trasllada a un altre lloc. Cent anys de solitud que ens són restituïts amb la presència real d'aquest art que és una mirada, un silenci, una mà, un *posar les coses al seu lloc*.

El títol també revela la temperatura i les proporcions de la revisió que Jové fa tant de Cristòfol com de Pavese i reconduïx, de manera exactament velada, el discurs artístic al node central de la llibertat. Així es veu en el magnífic dibuix que representa un camp ple de roselles: taques de vermell i negre que reproduïxen perfectament els pètals voleiant al final de les fines tiges, amb el fons d'un cel blau i, a baix a l'esquerra, amb lletres majúscules, la inscripció «Altra / volta / mossego / un tros / de pa». És impossible no recordar aquí les incisives roselles d'una fotografia del *Breviari* de *De Franja Pur*, com també les esferes vermelles i magmàtiques



XVII

¹⁰ Vegeu el magnífic catàleg *El segle de Cristòfol. Obres mestres de l'art lleidatà del segle XX*, a cura de Josep Miquel Garcia, Lleida, Fundació »la Caixa«, 2000.

teles d'Almatret,¹¹ e non accorgersi di come la gravidanza iconica del Jové permanga lungo gli anni con la fedeltà a certe immagini e a certe tipologie, dentro un'opera mai fissa, mai immobile, sempre alla ricerca della resa espressiva di un'intelligenza del reale che è una metafisica e che per ciò è vera e dura.

Altra / volta / mossego / un tros / de pa è la mutazione ermeneutica e la verticalizzazione di un verso di una poesia di Pavese dell'ottobre del 1935 intitolata *Semplicità*. L'incipit di quella poesia è stato l'epigrafe di uno dei più bei testi su Àngel Jové¹² e suona così: «L'uomo solo —che è stato in prigione— ritorna in prigione / Ogni volta che morde in un pezzo di pane».¹³ Il testo poetico ha poi un suo sviluppo narrativo che attraversa la solitudine e l'isolamento, il loro freddo, l'esclusione dal mondo degli altri, quelli che non sono soli e che non sono stati in prigione, fino al ricordo del verde di un agosto passato e all'epifania dei due animali, la cagna e la lepre, che riportano l'uomo solo all'unico contatto vitale che gli resta, la natura (un testo poetico, *Semplicità*, che sembra un Jové). Estrarne *Altra volta mossego un tros de pa* e continuare a ricordarne l'originale, «L'uomo solo —che è stato in prigione— ritorna in prigione / Ogni volta che morde in un pezzo di pane», significa non solo far conflagrare un intero mondo di significati biografici e poetici —solitudine, confino, guerra, amore, disperazione— ma anche ridirli, rifondarli, facendo ripartire tutto dal legame con la vita (tornare sempre a mordere un pezzo di pane, continuare a vivere, essere fuori) e da tutto ciò che sembra contraddirli (ritornare in prigione, essere dentro). Mordere un pezzo di pane non è più ritornare in prigione, ma ne è, in Jové, il ricordo e la trasformazione nella condizione stessa della libertà umana, unica realtà veramente necessaria, la più martirizzata, la più passiva, *la libertà necessaria*.

pintades a *Anònim II* (1990), o el verd psicodèlic de *Paisatge II* (1990), en la sèrie *Les dinou teles d'Almatret*,¹¹ i no advertir com la plenitud icònica de Jové roman al llarg dels anys en la fidelitat a determinades imatges i tipologies, dins d'una obra mai fixa, mai immòbil, sempre a la recerca de plasmar expressivament una intel·ligència de la realitat que és una metafísica i que per això és veritable i perdura.

Altra / volta / mossego / un tros / de pa és la mutació hermenèutica i la verticalització d'un vers i d'una poesia de Pavese de l'octubre del 1935, titulada *Semplicità*. L'incipit d'aquella poesia ha estat l'epígraf d'un dels textos més bonics sobre Àngel Jové.¹² Diu així: *L'uomo solo —che è stato in prigione—ritorna in prigione / ogni volta che morde in un pezzo di pane* [El solitari —que ha estat a la presó— torna a la presó / cada cop que mossega un tros de pa].¹³ El text poètic experimenta després un desenvolupament narratiu que travessa la solitud i l'aïllament, la seva fredor, l'exclusió del món dels altres, aquells que no són sols i que no han estat a la presó, fins al record del verd d'un agost passat i l'epifania dels dos animals, la gossa i la llebre, que duen l'home sol a l'únic contacte vital que li queda, la natura (un text poètic, *Semplicità*, que sembla un Jové). Extreure'n *Altra volta mossego un tros de pa* i seguir recordant l'original (*L'uomo solo —che è stato in prigione— ritorna in prigione / ogni volta che morde in un pezzo di pane*) significa no només la conflagració de tot un món de significats biogràfics i poètics —solitud, confinament, guerra, amor, desesperació—, sinó també redir-los, refundar-los, fent que tot parteixi del lligam amb la vida (tornar sempre a mossegar un tros de pa, seguir vivint, ser fora), i de tot allò que sembla contradir-lo (tornar a la presó, ser dins). Mossegar un tros de pa ja no és tornar a la presó, sinó que és, en Jové, el record i la transformació en la condició mateixa de la llibertat humana, l'única realitat veritablement necessària, la més martiritzada, la més passiva, *la llibertat necessària*.

11 Si veda rispettivamente: Àngel Jové, *De Franja Pur / Breviari*, Amb el poema *Lo títol n'è que no en té cap, de títol*, de Carles Hac Mor, Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 2000, p. 289; Àngel Jové, *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1990, pp. 16-17.

12 Maria Josep Balsach, *Poster no es va tallar la llengua*, in Àngel Jové, *La mirada perduda*, cit., 130-133.

13 Cesare Pavese, *Le poesie*, a c. di Mariarosa Masoero, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998, p. 101.

11 Vegeu respectivament: Àngel Jové. *De Franja Pur / Breviari*, amb el poema «Lo títol n'è que no en té cap, de títol», de Carles Hac Mor, Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 2000, p. 289; Àngel Jové, *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1990, p. 16-17.

12 Maria Josep Balsach, *Potser no es va tallar la llengua*, a Àngel Jové, *La mirada perduda*, op. cit., p. 130-133.

13 Cesare Pavese: *Le poesie*, a cura de Mariarosa Masoero, introducció de Marziano Guglielminetti. Torí: Einaudi, 1998, p. 101; Id., *Treballar cansa*, traducció catalana de Josep M. Muñoz, Barcelona, Curial, 1978, p. 273.



À. Jové, *Paisatge II*, 1990. Sèrie *Les dinou teles d'Almatret*. Pintura sobre tela. Col·lecció particular.

L'ITALIANO COME IMMAGINE CIFRATA NEL «QUADERNO ITALIANO» (1976-1981) E IN «CRISTÒFOL PAVESE 1908-2008» DI ÀNGEL JOVÉ

*Delle cose che bruciano non rimane che il sole.
[...] Sono giovani i morti nel vivace ricordo.*

Cesare Pavese

Consapevole della difficoltà del mio intento e del breve spazio di cui posso disporre, vorrei offrire una puntuale descrizione della presenza della lingua italiana in due opere dell'artista catalano Àngel Jové, con la volontà di mettere in rilievo la peculiare manifestazione espressiva fatta affiorare dall'azione di inscrivere una lingua propriamente detta nello spazio della raffigurazione artistica, ovvero dall'azione, speculare, di far nascere la raffigurazione artistica, o immagine propriamente detta, dalla scrittura di una parola, di un verso, di una frase.

Le due opere sono i 49 disegni che compongono *Quaderno italiano* (1976-1981) e i disegni e le sculture dell'ultima mostra di Jové, intitolata *Cristòfol Pavese 1908-2008. Altra volta mossego un tros de pa*.¹ A distanza di trent'anni l'una dall'altra, contengono una particolare sinestesia figurale suscitata, e solo in esse, dall'uso della scrittura di frasi in lingua italiana; immagine, scrittura, suono, fuori da qualsiasi relazione didascalica e illustrativa, diventano materiali di fusione che formano il territorio aspro, silenzioso e assoluto di due singolarissimi momenti estremi del lavoro di Jové, nati (anche) dall'eco profonda di una lingua straniera fatta segno traducibile della visibilità.

* *L'italiano come immagine cifrata nel Quaderno italiano (1976-1981) e in Cristòfol Pavese 1908-2008 di Àngel Jové*, in *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*, Associazione italiana di studi catalani, Atti del IX Congresso internazionale (Venezia, 14-16 febbraio 2008), Edizione in linea – ISBN 978-88-7893-009-4, <http://www.filmod.unina.it/aisc/attive/>, 2009.

¹ Àngel Jové, *Quaderno italiano* (1976-1981), in Id., *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1990, pp. 41-91; Id., *Cristòfol Pavese 1908-2008. Altra volta mossego un tros de pa*, Catalogo, Lleida, 2007.

L'ITALIÀ COM A IMATGE ENCRIPATA A «QUADERNO ITALIANO» (1976-1981) I A «CRISTÒFOL PAVESE 1908-2008» D'ÀNGEL JOVÉ

*Delle cose che bruciano non rimane che il sole.
[...] Sono giovani i morti nel vivace ricordo.*

Cesare Pavese

Conscient de la dificultat de la meva intenció (més enllà del breu espai de què dispo), voldria oferir una descripció precisa de la presència de la llengua italiana en dues obres de l'artista català Àngel Jové, amb la voluntat de destacar la peculiar manifestació expressiva feta aflorar per l'acció d'inscriure una llengua pròpiament dita en l'espai de la representació artística, és a dir, de l'acció, especular, de fer néixer la representació artística, o imatge pròpiament dita, mitjançant l'escriptura d'una paraula, d'un vers, d'una frase. Les dues obres són els quaranta-nou dibuixos que componen *Quaderno italiano* (1976-1981) i els dibuixos i les escultures de l'última exposició de Jové, *Cristòfol Pavese 1908-2008. Altra volta mossego un tros de pa*.¹ Separades per una distància de trenta anys, les dues obres —i només aquestes— contenen una particular sinestèsia figural suscitada per l'ús de l'escriptura de frases en llengua italiana. Imatge, escriptura i so, fora de qualsevol relació didascàlica i il·lustrativa, esdevenen materials de fusió que formen el territori aspre, silenciós i absolut de dos moments extrems i singularíssims de Jové, fruit (també) de l'eco profund d'una llengua estrangera feta signe traduïble de la visibilitat.

Impossibile resumir la trajectòria d'un artista com Àngel Jové: caldria recordar els anys seixanta i setanta, l'art conceptual, l'arte povera (l'art pobre), el primer *videoart*

* *L'italià com a imatge encriptada a Quaderno italiano (1976-1981) i a Cristòfol Pavese 1908-2008 d'Àngel Jové*, inèdit en català, traducció al català de Lídia Carol Geronès.

¹ Àngel Jové, *Quaderno italiano* (1976-1981), dins Id., *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1990, pp. 41-91; Id., *Cristòfol Pavese 1908-2008. Altra volta mossego un tros de pa*, Catalogo, Lleida, 2007.

Impossibile riassumere la traiettoria di un artista come Àngel Jové: bisognerebbe ricordare gli anni Sessanta e Settanta, l'arte concettuale, l'arte povera, il primo *videoart* creato nella penisola iberica, intitolato *Primera muerte* (1970), il lungo lavoro su e con la fotografia, l'impegno nel cinema con Bigas Luna in due film che hanno fatto scandalo (*Bilbao*, 1978; *Caniche*, 1979), gli anni Ottanta e Novanta, l'alternarsi di mostre in luoghi piccoli e defilati oppure in spazi consacrati dell'arte contemporanea, e l'ininterrotta serie dei suoi lavori: dal *Petit homenatge a la flor de paret* (1968) alla *Metafísica* (1975), da *La fi de les coses* (1988) a *Capiscar la fior de la mà morta* (1990) e alla serie di *Oli pels pobres* (1998), dalle 'portadas' per la casa editrice Anagrama al *Breviari De Franja Pur* (2000), e i suoi interventi come le grandi vetrate nell'aula magna dell'Università di Lleida, nella chiesa di San Vicenç di Àger, nella Cappella del Gesù nella cattedrale di Lleida (1992-2004). Un'opera nota, che è già parte di un patrimonio storico-culturale che essa ha contribuito a far avanzare, e nello stesso tempo un'enorme, anche quantitativamente, opera sommersa, esposta con selettiva attenzione secondo l'esigenza di manifestarsi dell'autore, che obbedisce sempre a un'imponderabile necessità espressiva e mai a leggi o pressioni del mercato dell'arte; un'opera che d'altra parte numerosi collezionisti privati hanno acquistato e conservano come un tesoro. Opera popolare e aristocratica come tutto ciò che nasce da una radicale ricerca di verità e di libertà dentro la maglia stretta di un codice espressivo. Arte di un catalano contemporaneo che è diventato universale.

A proposito di Àngel Jové e sul suo modo di abitare diversamente il mondo e l'arte, si potrebbe ricordare quanto scriveva —proprio negli anni in cui Jové muoveva i suoi primi passi, tra il 1963 e il 1964— una poetessa italiana sui modi di lettura dei grandi classici che si crede di aver visto e compreso:

Chi oggi tenti di leggere diversamente questo od altro libro —questo od altro evento— sembra debba legarsi ad una sorte particolare: qualcosa di simile alla vita del cavernicolo, o meglio, poiché c'è mota giocondità in tali scelte, alla vita di quel pittore tebano che distendeva con cura tanto maniaca, sul granito e l'argilla destinati alla notte sepolcrale, le sue ocre più smaglianti, i suoi azzurri più freschi.²

Pittore catalano, pittore tebano, Àngel Jové lavora nella solitudine e nella comunione dell'arte.

Recentemente, una mostra al MART di Rovereto, dedicata a *La parola nell'arte*, ha ripercorso la storia della parola nell'arte del Novecento dalle avanguardie ai nostri giorni; non sarebbe difficile riconoscere una affinità di percorsi, soprattutto tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Settanta, tra Àngel Jové e altri artisti novecenteschi, in particolare con Lucio Fontana (*Non sono un santo/Sono una carogna*, 1958) e Emilio Villa (*Brunt H*, Folio, 1968). Affinità e parentele involontarie, di personaggi che si scambiano un cenno da lontano facendo ciascuno la propria strada, e che però aiutano lo spettatore-lettore a comprendere la centralità, nell'arte del Novecento, del problema del dare rappresentazione figurativa alla parola.³

creat a la península Ibèrica, *Primera muerte* (1970), l'extens treball sobre i amb la fotografia, el compromís amb el cinema amb Bigas Luna, en dues pel·lícules que van causar escàndol, *Bilbao* (1978) i *Caniche* (1979), els anys vuitanta i noranta, el fet d'alternar-se d'exposicions fetes tant en llocs petits i perifèrics com en espais consagrats de l'art contemporani, i l'ininterrompuda sèrie dels seus treballs: del *Petit homenatge a la flor de paret* (1968) a la *Metafísica* (1975), de *La fi de les coses* (1988) a *Capiscar la fior de la mà morta* (1990) i a la sèrie d'*Oli pels pobres* (1998), de les 'portadas' per a l'editorial Anagrama al *Breviari de Franja Pur* (2000), i les seves intervencions, com ara els grans vitralls a l'aula magna de la Universitat de Lleida, a l'església de Sant Vicenç d'Àger, a la Capella de Jesús de la Seu Vella de Lleida (1992-2004). Una obra coneguda, que ja forma part d'un patrimoni sociocultural, que ella mateixa ha contribuït a fer avançar, i, al mateix temps, una enorme, fins i tot quantitativament, obra submergida, exposada mitjançant una selecta atenció segons l'exigència de manifestar-se de l'autor, que sempre obeeix a una imponderable necessitat expressiva i mai a lleis o pressions del mercat de l'art; una obra que, d'altra banda, nombrosos col·leccionistes privats han comprat i conservat com un tresor. Una obra popular i alhora aristòcrata com tot això que neix d'una radical recerca de veritat i de llibertat dins de l'estretor dels codis expressius. Art d'un català contemporani que ha esdevingut universal.

A propòsit d'Àngel Jové i de la seva manera d'experimentar el món i l'art d'una altra manera, es podria recordar el que va escriure —precisament en els anys en què Jové movia els seus primers passos, entre 1963 i 1964— una poetessa italiana sobre les possibles formes de lectura dels grans clàssics que es creu d'haver vist i entès:

Chi oggi tenti di leggere diversamente questo od altro libro —questo od altro evento— sembra debba legarsi ad una sorte particolare: qualcosa di simile alla vita del cavernicolo, o meglio, poiché c'è mota giocondità in tali scelte, alla vita di quel pittore tebano che distendeva con cura tanto maniaca, sul granito e l'argilla destinati alla notte sepolcrale, le sue ocre più smaglianti, i suoi azzurri più freschi.²

Pintor català, pintor tebà, Àngel Jové treballa en la solitud i en la comunió de l'art.

Recentment, una exposició al MART de Rovereto, dedicada a *La parola nell'arte* (La paraula en l'art), ha recorregut la història de la paraula en l'art del segle xx, des de les avantguardes fins als nostres dies; no seria difícil reconèixer una afinitat de camins, sobretot entre finals dels anys cinquanta i els inicis dels seixanta, entre Àngel Jové i altres artistes del segle xx, particularment amb Lucio Fontana (*Non sono un santo/Sono una carogna*, 1958) i Emilio Villa (*Brunt H*, Folio, 1968). Afinitat i parentesc involuntaris, com de personatges que se saluden de lluny fent cadascú el seu camí, però que ens ajuden a comprendre la centralitat, en l'art del segle xx, del problema de donar representació figurativa a la paraula.³

2 Cristina Campo, *Una divagazione: del linguaggio*, in Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971, p. 119.

3 *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le Collezioni del Mart*, Catalogo della mostra, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007-6 aprile 2008, Milano, Skira, 2007.

2 «Aqueu qui avui intenti llegir d'una manera diferent aquest llibre o bé un altre —aquest esdeveniment o bé un altre— sembla que s'hagi de vincular amb una sort peculiar: una mena de vida com de cavernícola, o més ben dit, perquè ni és molta felicitat en triar aquest destí, la vida d'aquell pintor tebà qui estenia amb cura maniaca, sobre el granit i l'argila entregats a la nit sepulcral, l'ocre més brillant, l'atzur més fresc», dins Cristina Campo, *Una divagazione: del linguaggio*, dins Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milà, Rusconi, 1971, p. 119.

3 *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le Collezioni del Mart*, Catàleg, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 de novembre 2007-6 d'abril 2008, Milà, Skira, 2007.

Dei 49 disegni che compongono *Quaderno italiano*, 43 contengono inscritte delle frasi in lingua italiana che, se messe una dopo l'altra nella sequenza che compongono, vengono a formare una specie di salmo discontinuo, di litania spezzata (si veda l'Appendice). L'artista ha scritto di suo pugno le frasi, a volte ripetendole ossessivamente all'interno del foglio, oppure le ha scritte a macchina, giocando graficamente con la visualizzazione di una distanza tra il soggetto rappresentato e la parola che sembra, sembra soltanto, farne parte.

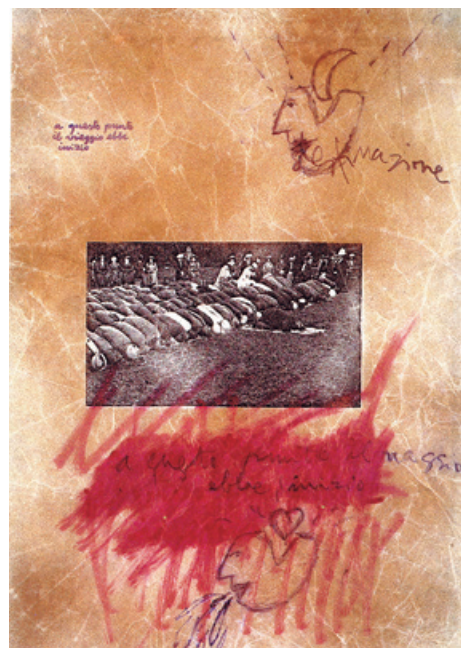
Il primo disegno qui selezionato porta la scritta «il ricordo non esiste», ripetuta due volte, e una data, «24 II 1940». È particolarmente rilevante nel ciclo dei 49 disegni, dei quali è il quinto, perché le scritte indicano un autoritratto cifrato dell'autore, essendo la data scritta quella della sua nascita, e la frase lapidaria «il ricordo non esiste» già una epigrafe in cui, segretamente, l'artista scrive due dati che lo cancellano, la propria nascita e la propria inesistenza come ricordo. L'immagine che appare insieme alle parole scritte è profondamente inquietante: un uomo cammina in un paesaggio desolato, una periferia con rovine, e la sua verticalità è parallela ad una colonna o fusto di lampione che lo colloca nel vuoto tra terra e cielo. Una macchia o nuvola rossastra sembra cancellare o evidenziare, in alto, la scritta che dovrebbe darci alcune coordinate fondamentali per la lettura dell'opera.

Il secondo e il terzo disegno sono qui selezionati perché vicini al nucleo individuale e autobiografico del primo: «un giorno qualsiasi» e «la tua presenza» accorpano l'iconografia della solitudine e della nostalgia attraverso le due frasi, di per sé estremamente sintetiche, e le due rispettive immagini, cioè una costruzione solitaria circondata da un filo spinato, e i quattro aguzzi pinnacoli di minareti che bucano il cielo, memoria di un luogo di culto che ha ora perduto la propria funzione. Il filo

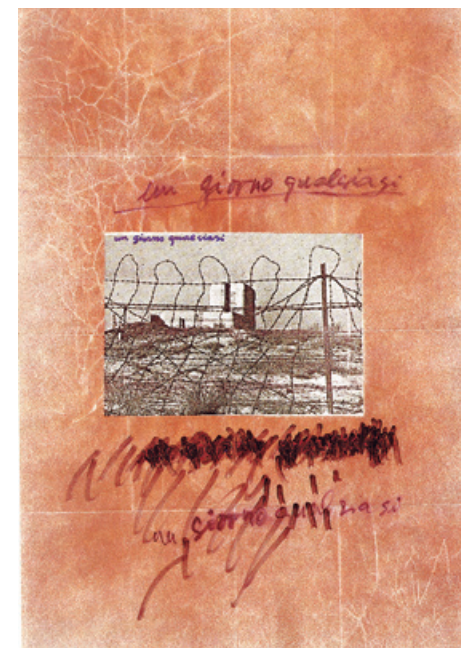
Dels quaranta-nou dibuixos que componen *Quaderno italiano*, 43 contenen frases inscrites en llengua italiana que, disposades una rere l'altra segons l'orde de la seqüència que componen, conformen una espècie de salm discontinu, de lletania estroncada (es vegi l'Apèndix). L'artista ha escrit a mà les frases, a vegades repetint-les obsessivament a l'intern del full, o bé les ha escrites a màquina, jugant gràficament amb la visualització d'una distància entre el subjecte representat i la paraula que sembla, només sembla, fer-ne part.

El primer dibuix aquí seleccionat duu l'escrit «il ricordo non esiste» (el record no existeix), repetida dues vegades, i una data, «24 II 1940». És particularment rellevant en el cicle dels 49 dibuixos, dels quals aquest n'és el cinquè, perquè les frases indiquen un autoretrat enciprat de l'autor, ja que la data escrita correspon a la seva data de naixement, i la frase lapidària, «il ricordo non esiste», un epígraf on, veladament, l'artista suggereix dues dades que l'anul·len, el mateix naixement i la pròpia inexistència com a record. La imatge que apareix al costat de les paraules escrites és profundament inquietant: un home camina en un passatge desolat, una perifèria amb runes, i la seva verticalitat és paral·lela a una columna o peu de làmpada que el posiciona en el buit entre la terra i el cel. Una taca o núvol vermellós sembla que cancel·li, o posi en evidència, a la part superior, la inscripció que ens hauria de donar algunes coordenades fonamentals per la lectura de l'obra.

El segon i el tercer dibuix els hem seleccionat perquè són propers al nucli individual i autobiogràfic del primer: «un giorno qualsiasi» (un dia qualsevol) i «la tua presenza» (la teva presència) apleguen la iconografia de la solitud i de la nostàlgia a través de dues frases, per elles mateixes molt sintètiques, i les dues imatges respectives, una construcció solitària envoltada d'un filferro i els quatre pinacles de minaret esmolats que foraden el cel, memòria d'un lloc de culte que ara ja ha perdut la pròpia funció. El



À. Jové, sèrie *Quaderno Italiano*, 1977-1981.
Tècnica mixta sobre paper. MACBA.
Col·lecció Rafael Tous. (Imatges I-XII/49)



spinato restituisce l'essenza della vita prigioniera, il deserto dopo l'annientamento che accade in un giorno qualsiasi e quindi tutti i giorni; la scritta, ripetuta almeno due volte, è dapprima sottolineata e poi cancellata, e forse è nascosta sotto la spessa cancellatura centrale, secondo il medesimo meccanismo di cancellazione e di messa in evidenza che caratterizza anche l'espressione del primo disegno. Nel terzo disegno, ritroviamo il vuoto tra cielo e terra de «il ricordo non esiste», accompagnato dalla silenziosa e continua ferita delle quattro punte affilate che si stagliano dolorosamente nel cielo grigio, mentre il rosso ritorna a cancellare e a sostenere la voce del disegno che, ancora, indica vuoto, solitudine, dolore, resi intollerabili dalla voce, appunto, che evoca ciò che non esiste, «la tua presenza», ove si può sostituire l'aggettivo «tua» con «sua» e passare dalla seconda alla terza persona, cioè all'oggettivazione massima, anche grammaticalmente, del distacco. Se i primi due disegni selezionati possono essere visti come autoritratti, riferiti all'individuo in sé, cioè all'autore, il terzo si potrebbe invece leggere come la constatazione di un fallimentare esito della relazione umana, poiché la ferita della punta dei minareti è collegata con la presenza che ferisce come assenza e dall'io si passa al tu e, in fine, a «egli».

Il quarto e il quinto disegno qui mostrati sono rispettivamente il ventiquattresimo e l'ultimo dell'opera. Essi contengono il nucleo poetico dell'intera serie attraverso una frase-talismano che dice «qui splende il sole». Il testo in lingua italiana è tra i più estesi:

Qui splende il sole. Ricordo ancora questa lettera, e che in essa mi diceva «Qui splende il sole» e... «È una bella giornata» Questa era una delle frasi della lettera, ce n'erano molte altre e non me le posso ricordare tutte quelle

filferro restitueix l'essència de la vida presonera, el desert després de l'aniquilació que s'esdevé en un dia qualsevol i, també i, per tant, cada dia; la inscripció, que es repeteix almenys dues vegades, primer està subratllada i després cancel·lada, i potser també està amagada sota l'espessa guixada central, segons el mateix mecanisme de cancel·lació i de posar en relleu que també caracteritza l'expressió del primer dibuix. En el tercer dibuix, retrobem el buit entre cel i terra de «il ricordo non esiste» (el record no existeix), acompanyat de la silenciosa i continua ferida de les quatre puntes afilades que es tallen dolorosament en el cel gris, mentre el vermell torna, un altre cop, a cancel·lar i a sostenir la veu del dibuix que, encara, indica buit, solitud, dolor, que es fan intolerables de la veu que evoca això que no existeix, «la tua presenza», on es pot substituir l'adjectiu «teva» amb «seva» i passar de la segona a la tercera persona, és a dir, l'objectivació màxima, fins i tot també gramaticalment, del desplaçament. Si els dos primers dibuixos es poden interpretar com dos autoretrats, referits a l'individu en si mateix, val a dir, a l'autor, el tercer, en canvi, es podria interpretar com la constatació d'un èxit fallit de la relació humana, ja que la ferida de la punta dels minarets està relacionada amb la presència que fereix com (una) absència, del jo que es passa al tu i, en darrer terme, a «ell».

El quart i el cinquè dibuix que aquí mostrem són, respectivament, el 24è i l'últim de l'obra. Aquests contenen el nucli poètic de tota la sèrie, a través d'una frase-talismà que diu «qui splende il sole» (aquí el sol brilla). El text en llengua italiana és dels més extensos:

Qui splende il sole. Ricordo ancora questa lettera, e che in essa mi diceva «Qui splende il sole» e... «È una bella giornata». Questa era una delle frasi della lettera, ce n'erano molte altre e non me le posso ricordare tutte quelle



IV



V



VI

che ebbero in me un'eco particolare. Ma questa me la ricordo. Lei mi diceva qui splende il sole ed ebbi la sensazione che se si trattava...

Il testo, che sembra una frammentaria citazione di una lettera o di un'intervista, richiede a chi guarda un atto di apertura logica per poter cogliere la drammaticità di chi tenta di dire ciò che non si può dire; nel suo apparente non senso ha invece una profonda significazione proprio a causa della frase che colui che parla riporta e ripete: QUI SPLENDE IL SOLE. Tale frase riappare nell'ultimo pezzo del *Quaderno italiano*, scritta a macchina. Ma se nel precedente disegno vediamo un uomo seduto, di spalle, che contempla due forme o sculture che si profilano nel suo orizzonte (ancora un'immagine di solitudine e desolazione), nell'ultimo disegno del *Quaderno italiano* si svela una nuova scena, da cui la figura umana è assente e così tutte le passioni e le sofferenze: rimane una specie di anfiteatro di pietra, senza colore, in cui però cresce una giovane pianta, sotto un cielo pieno di nuvole agitate; ma è accaduta una ricomposizione, che la frase-talismano ci indica attraverso il suo essere scritta a macchina. Rimane la constatazione che era nata come un'intuizione folle: diventata verità, la constatazione è reale, in parole e in immagini, qui splende il sole.

L'ultimo lavoro di Jové, a 30 anni dal *Quaderno italiano*, è la mostra intitolata *Cristòfol Pavese 1908-2008. Altra volta mossego un tros de pa*, che costituisce un'opera integrale, un microcosmo composto da circa 300 disegni e da una trentina di sculture. Àngel Jové qui associa due figure di creatori a lui molto care: lo scultore catalano Leandre Cristòfol e il poeta e scrittore italiano Cesare Pavese, che condividono l'anno della nascita, il 1908, e dei quali quindi si celebra il centenario. Ma il centenario è soltanto uno speciale avallo della cronologia ad una lettura in controluce di due vite d'artista che vengono percepite vicine per ben altre ragioni che una data di nascita che ne fa due contemporanei ignoti l'uno all'altro. Entrambi infatti hanno vissuto il dramma della guerra civile nel loro paese ed hanno conosciuto direttamente tutte le penurie e le contraddizioni del loro rispettivo spazio creativo; entrambi hanno dato corpo, in figura e in parola, ad un'epoca di enorme travaglio, di «silenzamento», di massacro, di ingiustizia, ed entrambi hanno fatto la loro battaglia etica con l'esilio, con il confino, con lo straniamento. Vite e opere diversamente drammatiche, che Àngel Jové attraversa dando corpo a sua volta all'universo di memoria, storia, arte che essi hanno lasciato in eredità, giungendo a creare il microcosmo assai complesso di *Altra volta mossego un tros de pa*, che contiene quelle figure di artisti, il catalano e l'italiano, e li supera.

È come se Jové facesse davvero un attraversamento dell'opera poetica e narrativa di Pavese e dell'opera scultorea di Cristòfol, delle loro terre d'origine, Lleida e la sua provincia e le Langhe, la Calabria del confino, la Torino degli anni Quaranta. L'attraversamento crea l'in-visibile, il viaggio nel tempo, viaggio impossibile nel passato, per cui i disegni di Àngel Jové sembrano foto degli anni della guerra civile e le *scriptae*, le grafie, foto-grafie di un impossibile reportage nella memoria di un popolo e di un individuo che vi appartiene. Il dramma della guerra, guerra civile, unisce i due mondi, catalano e italiano, di Cristòfol e di Pavese: nei disegni di Jové si vedono i profughi, le rovine, i bimbi portati in braccio, i cadaveri, gli incendi, il confino a Brancaleone Calabro, i paesaggi immutabili delle terre di Lleida e delle Langhe, ugualmente percorsi dalla lotta fratricida, dal sangue, e identici nella loro eterna bellezza di paesaggi della memoria, di territori umani della poesia.

che ebbero in me un'eco particolare. Ma questa me la ricordo. Lei mi diceva qui splende il sole ed ebbi la sensazione che se si trattava...⁴

El text, que sembla una cita fragmentada d'una carta o d'una entrevista, requereix, a qui mira, un acte d'obertura lògica per poder copsar la dramaturgia de qui intenta dir allò que no es pot dir; en el seu aparent 'sense-sentit' té, en canvi, un significat profund precisament a causa de la frase que aquell que parla revela i repeteix: AQUÍ BRILLA EL SOL. Aquesta frase reapareix en l'última part del *Quaderno italiano*, escrita a màquina. Però si en el dibuix precedent veiem un home assegut, d'esquena, com contempla dues formes o escultures que es perfilen en el seu horitzó (una imatge encara de solitud i de desolació), en l'últim dibuix del *Quaderno italiano* es revela una nova escena, de la qual la figura humana n'és absent i, conseqüentment, totes les passions i els patiments: queda una espècie d'amfiteatre de pedra, sense color, en la qual, però, creix una jove planta, sota d'un cel ple de núvols moguts; però s'ha esdevingut una recomposició, que la frase-talismà ens indica a través de la seva condició de ser escrita a màquina. Es constata que havia nascut d'una folla intuïció: esdevé veritat, la constatació és real, en paraules i en imatges, aquí brilla el sol.

L'últim treball de Jové, 30 anys després del *Quaderno italiano*, és l'exposició *Cristòfol Pavese 1908-2008. Altra volta mossego un tros de pa*, que constitueix una obra integral, un microcosmos format d'uns 300 dibuixos i d'una desena d'escultures. Aquí, Àngel Jové acosta dues figures de dos creadors que ell admira: l'escultor català Leandre Cristòfol i l'escriptor italià Cesare Pavese, que són nascuts el mateix any, el 1908, i dels quals se'n celebra el centenari. Però el centenari només és una espècie d'aval de la cronologia per a una lectura a contrallum de dues vides d'artista que es perceben properes per altres motius de més pes que no pas una senzilla data de naixement, que fa contemporanis a dos autors que entre ells s'ignoren, no es coneixen. Ambdós, de fet, han viscut, en els respectius països, el drama de la guerra civil, i han conegut de forma directa totes les penúries i les contradiccions dels seus espais creatius; tots dos han donat cos, mitjançant la figura i la paraula, a una època d'enorme patiment, de «silenciament», de massacre, d'ingestícia, i tots dos han dut a terme la seva batalla ètica amb l'exili, amb el confinament, amb l'estranyament. Unes vides i unes obres dramàticament diverses, que Àngel Jové travessa, donant cos, alhora, a l'univers, memòria, història i art, que aquests han deixat en hereditat, aconseguint de crear el microcosmos ben complex d'*Altra volta mossego un tros de pa*, que conté les dues figures d'artista, la del català i la de l'italià, i les supera. És com si realment Jové travessés l'obra poètica i narrativa de Pavese i l'obra escultòrica de Cristòfol, les seves terres d'origen, Lleida i la seva província i les Langhe, la Calàbria del confinament, la ciutat de Torí dels anys quaranta. Aquesta perforació crea l'in-visible, el viatge en el temps, de tal manera que els dibuixos d'Àngel Jové semblen fotos dels anys de la guerra civil i les *scriptae*, les grafies, fotografies d'un reportatge impossible en la memòria d'un poble i d'un individu que els hi pertany. El drama de la guerra, guerra civil, uneix els dos mons, el català i l'italià, de Cristòfol i de Pavese: en els dibuixos de Jové es veuen els refugiats, les runes, criatures en braços, cadàvers, incendis, el confinament a Brancaleone Calabro, els paisatges immutables de les Terres de l'Ebre i de les Langhe, igualment recorreguts per la lluita fratricida, la sang, i idèntics en la seva bellesa eterna de paisatges de la memòria, de territoris humans de la poesia.

4 Aquí brilla el sol. Encara recordo aquesta carta, i que en aquesta em deia: «Aquí brilla el sol» i... «Fa un dia esplèndid / És un dia molt bonic». Aquesta era una de les frases de la carta, n'hi havia moltes d'altres i no puc recordar totes aquelles que van provocar en mi un eco particular. Però aquesta la recordo. Ella deia aquí brilla el sol i vaig tenir la sensació que així era / es tractava...



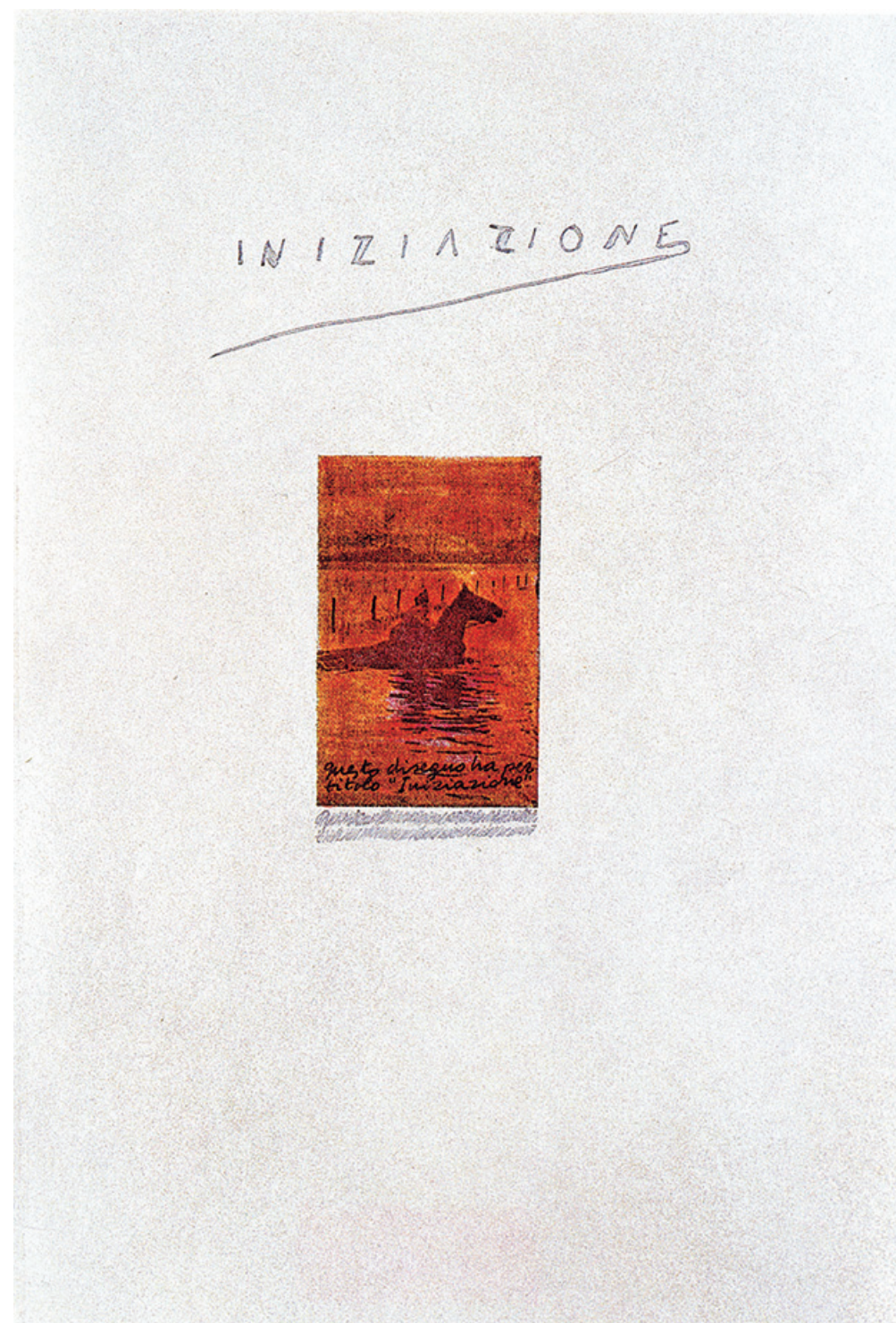
VII



VIII



IX



X

La maggior parte dei disegni, e delle sculture in forma di lapide, contengono iscrizioni in italiano, timbri con date, sigilli falangisti di sinistra memoria, frasi in italiano e in catalano. Si sono selezionati alcuni pezzi dell'opera nei quali il rapporto scrittura-immagine è particolarmente eloquente proprio a causa della presenza delle *scriptae* in italiano.

In un disegno si trova, scritto a macchina, l'incipit della poesia di Pavese *Mediterranea* (1934): «Parla poco l'amico e quel poco è diverso. / Val la pena incontrarlo un mattino di vento?».⁴ La *scripta* appare sopra la figura di un giovane, figura sfumata in cui riconosciamo la fragilità e la bellezza di un giovane uomo nel quale si rispecchiano, forse, i ritratti simultanei di Cristòfol, di Pavese e di Jové: quell'istante dell'esistenza in cui tutto è possibile e già incrinato, per cui la figura disegnata da Jové restituisce esattamente il tono di una poesia, *Mediterranea*, l'aria di quell'epoca prima del disastro e lo sguardo dell'artista, privo di illusioni ma capace di una simpatia umana che ci azzarderemmo a definire romantica. Invece, nel ritratto di Pavese che reca la *scripta* «Pavese, Ginzburg, Antonicelli e l'editore Frassinelli, durante una gita nelle Langhe», vediamo un'istantanea della storia personale di Pavese nel suo ambiente e insieme ai suoi amici, amici che Jové ha cancellato lasciando la solitudine del poeta che conversa già con le ombre. Nell'opera vi sono altri momenti della biografia pavesiana, dati attraverso la memoria dei luoghi del suo destino: la nascita, il confino, il suicidio, cioè la casa natale a Santo Stefano Belbo, Brancaleone Calabro e l'Albergo Roma. In questi disegni le parole sono pochissime e contano le date: «1908», «1936 / Anno XIV dell'era fascista / Con gente del luogo / Brancaleone Calabro», «27 agosto 1950». Lo spazio tragico della morte di Pavese viene offerto attraverso una serie di disegni che portano, anch'essi, una data, e l'indicazione di un luogo: la data di morte, mese e anno, e il nome dell'Albergo Roma, a Torino.

La presenza di Cristòfol nell'opera di Àngel Jové è antica e profonda. Già nel suo libro *Las portadas de Àngel Jové*,⁵ l'artista racconta i suoi ricordi della Lleida del dopoguerra, lo spazio creativo e la quotidianità eccezionale, per semplicità e per tragico destino, dello scultore di Os de Balaguer. Nei disegni di *Cristòfol - Pavese 1908-2008*, appare la povera 'masia' (fattoria) della famiglia e, in particolare in un disegno, constatiamo, sempre attraverso l'iscrizione, che i luoghi e l'opera di quell'amico più vecchio sono entrati completamente nell'iconografia di Jové, che mette insieme nello spazio di un foglio i titoli d'opera propria intimamente legati alla povertà e alla lotta che furono anche di Cristòfol, codici, cifre segrete del Jové viaggiatore nell'invisibile della memoria: «oli pels pobres / la fi de els coses/ la buidor del sac / la tomba etrusca / altra volta mossego un tros de pa».

Soffermiamoci, per concludere, sullo stupendo disegno che raffigura un campo pieno di papaveri: macchie di rosso e nero perfettamente riproduttori i petali svolazzanti dei papaveri sui loro fini steli, sullo sfondo di un cielo azzurro e, in basso a sinistra, timbrato in maiuscolo, la scritta «Altra / volta / mossego / un tros / de pa». *Altra / volta / mossego / un tros / de pa* è la mutazione ermeneutica e la verticalizzazione di un verso di una poesia di Pavese dell'ottobre del 1935 intitolata *Semplicità*. L'incipit di quella poesia è stato l'epigrafe di uno dei più bei testi su Àngel Jové⁶ e suona così: «L'uomo solo —che è stato in prigione— ritorna in prigione / Ogni volta che morde in un pezzo di pane».⁷

4 Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998, p. 50.

5 Xavier Antich, *Una conversación con Àngel Jové*, in *Las portadas de Àngel Jové*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 26-27.

6 Maria Josep Balsach, *Poster no es va tallar la llengua*, in Àngel Jové, *La mirada perdida*, Lleida, 2007, pp. 130-133.

7 Cesare Pavese, *Le poesie*, cit., p. 101.

La majoria dels dibuixos, i escultures en forma de làpides, contenen inscripcions en italià, segells amb dates, marques falangistes de memòria sinistra, frases en italià i català. Hem seleccionat algunes peces de l'obra en què la relació escriptura-imatge és particularment eloqüent precisament per la presència de les *scriptae* en italià.

En un dibuix hi ha, mecanografiat, l'«incipit» de la poesia de Pavese, *Mediterranea* (1934): «Parla poco l'amico e quel poco è diverso. / Val la pena incontrarlo un mattino di vento?».⁵ La *scripta* apareix damunt la figura d'un jove, una figura matisada en la qual reconeixem la fragilitat i la bellesa d'un home jove en el qual es reflecteixen, potser, els retrats simultanis de Cristòfol, de Pavese i de Jové: aquell instant de l'existència en què tot és possible i ja esquerdat, de tal manera que la figura dibuixada per Jové evoca exactament el to d'una poesia, *Mediterranea*, l'aire d'aquella època anterior al desastre i a la mirada de l'artista, desproveïda d'il·lusions però capaç d'una simpatia humana que ens atreviríem a definir romàntica. En canvi, en el retrat de Pavese que duu la *scripta* «Pavese, Ginzburg, Antonicelli e l'editore Frassinelli, durante una gita nelle Langhe» («Pavese, Ginzburg, Antonicelli i l'editor Frassinelli, durant una sortida a les Langhe»), veiem una instantània de la història personal de Pavese en el seu entorn i amb els seus amics, amics que Jové ha esborrat deixant la solitud del poeta que conversa ara amb les ombres.

A l'obra hi ha altres moments de la biografia de Pavese, donats a través de la memòria dels llocs del seu destí: naixement, confinament, suïcidi, és a dir, la casa natal a Santo Stefano Belbo, Brancaleone Calabro i l'Albergo Roma. En aquests dibuixos hi ha poquíssimes paraules i prenen relleu les dates: «1908», «1936 / Anno XIV dell'era fascista / Con gente del luogo / Brancaleone Calabro», «27 agosto 1950». L'espai tràgic de la mort de Pavese se'ns ofereix a través d'una sèrie de dibuixos que contenen, aquests també, una data, i la indicació d'un lloc: la data de defunció, el mes i l'any, i el nom de l'Albergo Roma a Torí.

La presència de Cristòfol en l'obra d'Àngel Jové és antiga i profunda. Ja en el seu llibre *Las portadas de Àngel Jové*,⁶ l'artista explica els seus records de la Lleida de postguerra, de l'espai creatiu i de la quotidianitat excepcional, per senzillesa i destí tràgic, de l'escultor d'Os de Balaguer. En els dibuixos de *Cristòfol Pavese 1908-2008* apareix la masia de la família i, concretament en un dibuix, observem, sempre a través de la inscripció, que els llocs i l'obra d'aquell amic més gran han entrat de ple en la iconografia de Jové, que reuneix en l'espai d'un full els títols de la seva pròpia obra íntimament lligats amb la pobresa i la lluita que també foren de Cristòfol, codis, xifres secretes del Jové viatger dins l'invisible de la memòria: «oli pels pobres / la fi de les coses / la buidor del sac / la tomba etrusca / altra volta mossego un tros de pa».

Aturem-nos, per concloure, en el meravellós dibuix que representa un camp ple de roselles: taques vermelles i negres que reproduïen perfectament els pètals voletejant de les roselles damunt les seves tiges fines, en el fons d'un cel blau i, a la part inferior esquerra, estampada en majúscules, la inscripció «Altra / volta / mossego / un tros / de pa». «Altra / volta / mossego / un tros / de pa» és la mutació hermenèutica i la verticalització d'un vers d'una poesia de Pavese de l'octubre del 1935, *Semplicità*. L'«incipit» d'aquesta poesia era l'epígraf d'un dels textos més bells sobre Àngel Jové,⁷ i diu: «L'uomo solo —che è stato in prigione— ritorna in prigione / Ogni volta che

5 Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Introducció de Marziano Guglielminetti, Torí, Einaudi, 1998, p. 50. «Parla poc l'amic i aquell poc és diferent. / Val la pena trobar-lo un matí ventós?».

6 Xavier Antich, *Una conversación con Àngel Jové*, dins *Las portadas de Àngel Jové*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 26-27.

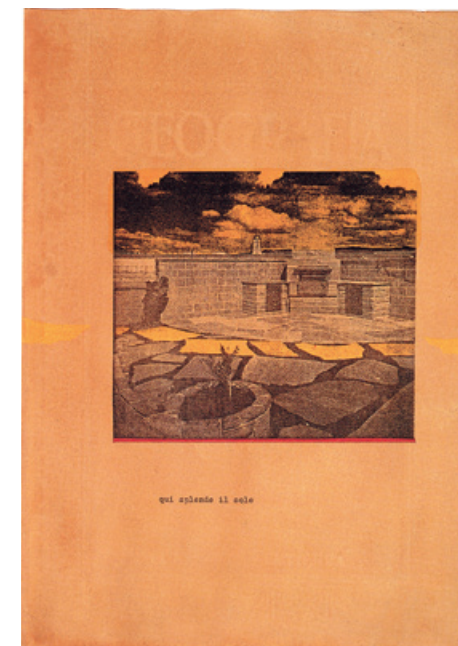
7 Maria Josep Balsach, *Poster no es va tallar la llengua*, dins Àngel Jové, *La mirada perdida*, Lleida, 2007, pp. 130-133.



XI

Il testo di Pavese ha poi un suo sviluppo narrativo che attraversa la solitudine e l'isolamento, il loro freddo, l'esclusione dal mondo degli altri, quelli che non sono soli e che non sono stati in prigione, fino al ricordo del verde di un agosto passato e all'epifania dei due animali, la cagna e la lepre, che riportano l'uomo solo all'unico contatto vitale che gli resta, la natura (un testo poetico, *Semplicità*, che sembra un Jové). Estrarne «Altra volta mossego un tros de pa» e continuare a ricordarne l'originale: «L'uomo solo —che è stato in prigione— ritorna in prigione / Ogni volta che morde in un pezzo di pane», significa non solo far conflagrare un intero mondo di significati biografici e poetici —solitudine, confino, guerra, amore, disperazione— ma anche ridirli, rifondarli, facendo ripartire tutto dal legame con la vita (tornare sempre a mordere un pezzo di pane, continuare a vivere, essere fuori) e da tutto ciò che sembra contraddirli (ritornare in prigione, essere dentro). Mordere un pezzo di pane non è più ritornare in prigione, ma ne è, in Jové, il ricordo e la trasformazione nella condizione stessa della libertà umana, ricordo e trasformazione che sono contenuti proprio nell'impiego della lingua italiana inscritta nei disegni e nelle sculture.

Se nel *Quaderno italiano* leggiamo in controluce un diario dell'anima umana del contemporaneo, in *Cristòfol Pavese 1908-2008*. *Altra volta mossego un tros de pa* siamo interpellati, attraverso i disegni e le sculture, dalla memoria storica di un Novecento tragico, vissuto e interpretato in terra catalana e, in analogia e diversificazione, in terra italiana. Attraverso questo sguardo, questa *mirada perduda* ('sguardo perduto') noi intuimo cosa renda la massima individuazione dell'appartenenza ad una terra e alla sua cultura un fatto di portata universale (Leopardi): da qui la lezione dell'artista catalano contemporaneo Àngel Jové, artista europeo capace di dare nome all'ignoto e



XII

morde in un pezzo di pane».⁸ El text de Pavese té, ens sembla, un desenvolupament narratiu propi que traspasa la solitud i l'aïllament, el seu fred, l'exclusió del món (que és) dels altres, dels que no estan sols i que no han estat mai a la presó, fins al record del verd d'un agost ja passat i a l'epifania dels dos animals, la gossa i la llebre, que retornen l'home sol a l'únic contacte vital que li queda, la natura (un text poètic, *Semplicità*, que sembra un Jové). Extraure'n «Altra volta mossego un tros de pa» i recordar-ne contínuament l'original: «L'uomo solo —che è stato in prigione— ritorna in prigione / Ogni volta che morde in un pezzo di pane», significa, no només conjuminar tot un món de significats biogràfics i poètics —soledat, confinament, guerra, amor, desesperació—, sinó també restablir-los, refundar-los, partint del vincle amb la vida (sempre tornar a mossegar un tros de pa, continuar vivint, estar a fora) i de tot allò que sembla contradir-ho (tornar a la presó, estar a dins). Mossegar un tros de pa ja no és tornar a la presó, sinó que és, en Jové, el record i la transformació en la condició mateixa de la llibertat humana, record i transformació continguts, precisament, en l'ús de la llengua italiana inscrita en dibuixos i escultures.

Si en el *Quaderno italiano* llegim a contrallum un diari de l'ànima humana del contemporani, a *Cristòfol Pavese 1908-2008*. *Altra volta mossego un tros de pa* se'ns interpel·la, a través dels dibuixos i de les escultures, de la memòria històrica d'un tràgic segle xx, viscut i interpretat en terres catalanes i, per analogia i diversificació, en terres italianes. A través d'aquesta mirada, aquesta mirada perduda (*sguardo perduto*) intuïm

⁸ Cesare Pavese, *Le poesie*, cit., p. 101. «L'home sol —que ha estat a la presó— torna a la presó / Cada vegada que mossega un tros de pa».

di coniugare e congiungere nel suo discorso esclusivamente artistico i predecessori, noti e ignoti ad un pubblico vasto, ma predecessori e quindi compagni di strada, maestri, amici, propriamente dei classici (Cristòfol, Pavese, ma anche Màrius Torres e T.S. Eliot).

Nello specifico aspetto qui trattato, la lingua italiana diventa linguaggio artistico, la grafia inscritta nel disegno e sulle lapidi diventa segno visivo e sonoro, con la prosa spezzata delle frasi del *Quaderno italiano* tra le quali campeggia «Qui splende il sole», con la memoria dei versi di Pavese, citati nella loro originarietà —come nel caso dell’incipit di *Mediterranea*— e totalmente tradotti, cioè vissuti, che è il caso dei versi di *Semplicità* assurti a titolo dell’ultima esposizione e ad epigrafe concettuale dell’intero mondo che riassumono ed evocano, senza limiti.

Le due opere, separate da un trentennio, sono leggibili come momenti in sé stilisticamente unici e perfetti dell’elaborazione artistica del rapporto tra parola e immagine attraverso l’iscrizione nella figura di frasi in italiano, siano esse frammenti di un discorso la cui origine non importa conoscere, o versi del poeta italiano Cesare Pavese. La lingua italiana evoca allora nella rappresentazione un modo familiare di essere stranieri e si fa quindi immagine cifrata di una visione della realtà il cui significante oltrepassa il significato (che rimane comunque della massima importanza) in una infinita riunificazione e risemantizzazione del segno e della sua grafia, in ultima analisi dell’arte stessa. Le due opere sono, anche, un esempio di ermeneutica d’artista, di interpretazione e di attraversamento di linguaggi espressivi, interpretazione e attraversamento che devono condurre all’assoluto della forma d’arte, qui denudata e insieme intensificata secondo caratteri di simultaneità tali da collocare l’artista catalano nel solco dell’avanguardia e della post avanguardia del Novecento europeo, ma tali anche da lanciarlo solitario e libero in un mondo di creazione contemporaneo e classico, catalano ed europeo, che è solo ed esclusivamente suo e che per questo attinge all’anonimato della verità.

Le sinestesie ermeneutiche di Àngel Jové puntano al grande silenzio contemplativo, conducono alla visione e al suo ascolto, ascolto del quale la lingua italiana —in *Quaderno italiano* e in *Cristòfol Pavese 1908-2008. Altra volta mossego un tros de pa*— diviene segno ed eco, *música callada*.

APPENDICE

Àngel Jové, *Quaderno italiano* (1976-1981), tecnica mista su carta, 30 x 21 cm, 49 pezzi, MACBA, Collezione Rafael Tous, Barcellona.

Testi iscritti:

- I Mi sento felice
- II A questo punto il viaggio ebbe inizio Destinazione
- III Addio
- IV La storia non esiste
- V Il ricordo non esiste 24 II 1940
- VI Un giorno qualsiasi
- VII Periodo di relativa lucidità
- VIII Ricordo d’amore una mattina ad un’ora indefinibile
- IX - - - -

què fa que la màxima identificació de la pertinença a una terra i a la seva cultura sigui un fet d’abast universal (Leopardi): d’aquí la lliçó de l’artista català contemporani, Àngel Jové, artista europeu capaç de donar nom a allò desconegut i de combinar i unir els seus predecessors en el seu discurs exclusivament artístic, coneguts i desconeguts per a un gran públic, però predecessors i, per tant, companys de viatge, mestres, amics, de fet clàssics (Cristòfol, Pavese, però també Màrius Torres i T.S. Eliot).

En l’aspecte aquí tractat, la llengua italiana esdevé llenguatge artístic, la grafia inscrita en el dibuix i en les làpides es converteix en signe visual i sonor, amb la prosa trencada de les frases del *Quaderno italiano* entre les quals destaca «Qui splende il sole» (Aquí brilla el sol), amb el record dels versos de Pavese, citats en la seva llengua original —com en el cas de l’«incipit» de *Mediterranea*— i totalment traduïts, és a dir, viscuts, com és el cas dels versos de *Semplicità*, elevats com a títol de l’última exposició i a l’epígraf conceptual de tot el món que, sense límits, resumeixen i evoquen.

Les dues obres, separades per trenta anys, es poden interpretar com uns moments autònoms, estilísticament únics i perfectes de l’elaboració artística de la relació entre paraula i imatge a través de la inscripció en la figura de frases en italià, ja siguin fragments d’un discurs, l’origen del qual no importa conèixer, o versos del poeta italià Cesare Pavese. La llengua italiana evoca alhora en la representació una manera familiar de ser estrangers i es converteix, així, en una imatge codificada d’una visió de la realitat, el significant de la qual va més enllà del significat (que roman de summa importància) en una infinita reunificació i resemantització del signe i la seva grafia, en definitiva, de l’art mateix. Les dues obres esmentades són, també, un exemple d’hermenèutica d’artista, d’interpretació i d’encreuament de llenguatges expressius, interpretació i encreuament que han de conduir-nos a l’absolut de la forma d’art, aquí despullada i intensificada segons trets de simultaneïtat tals que fan que puguem situar l’artista català, d’una banda, en l’esglaó de les avantguardes i postavantguardes del segle xx europeu, i, de l’altra, considerar-lo solitari i lliure en un món de creació contemporani i clàssic, català i europeu, que és únicament i exclusivament seu i que, per això, pertany a l’anonimat de la veritat.

Les sinestèsies hermenèutiques d’Àngel Jové miren cap al gran silenci contemplatiu, condueixen cap a la visió i a escoltar-la, acció d’escoltar on la llengua italiana —a *Quaderno italiano* i a *Cristòfol Pavese 1908-2008*— n’esdevé signe i ressò, *música callada*.

APÈNDIX

Àngel Jové, *Quaderno italiano* (1976-1981), tècniques mixtes sobre paper, 30 x 21 cm, 49 peces, MACBA, Col·lecció Rafael Tous, Barcelona.

Traducció al català dels textos inscrits:

- I Em sento feliç
- II En aquest punt va començar el viatge Destinació
- III Adéu
- IV Història no existeix
- V Remembrance no existeix 24 II 1940
- VI Un dia ordinari
- VII Període de lucidesa relativa

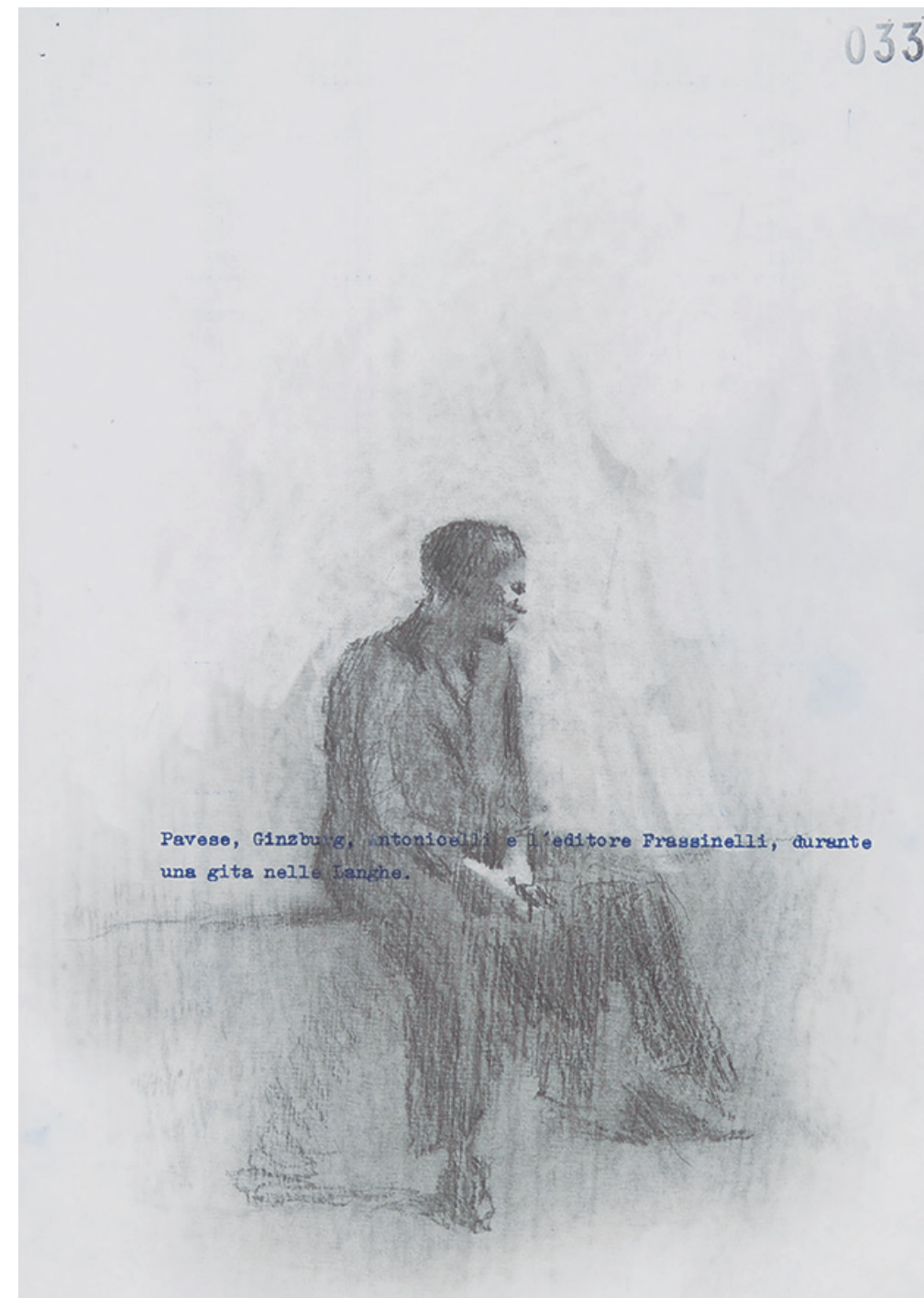
X	Il giusto ordine delle cose	VIII	Record d’amor d’un matí a una hora indefinible
XI	- - - -	IX	- - - -
XII	Intorno a una... s’accende, rovente e tumultuosa, la passione; inavvertita e latente eccita e accresce in loro fino al delirio la sete del possesso.	X	L’ordre correcte de les coses
XIII	Retorica di un gesto quotidiano nell’ambito dell’elaborazione del tutto	XI	- - - - -
XIV	occhi seni mani cuori durante i primi anni	XII	Al voltant d’un... la passió s’encén, calenta i tumultuosa; inadvertida i latent, excita i augmenta en ells fins al punt de deliri, la set de possessió.
XV	la tua presenza	XIII	Retòrica d’un gest diari en el context de l’elaboració del conjunt
XVI	la gestione dei limiti	XIV	ulls pits mans cors durant els primers anys
XVII	- - - -	XV,	la teva presència
XVIII	L’addio ancora	XVI	la gestió dels límits
XIX	Aurora pallida	XVII	- - - - -
XX	Monotonia delle invenzioni	XVIII	L’adeu de nou
XXI	Il destino	XIX	Aurora pàl·lida
XXII	- - - - [testo cancellato]	XX	Monotonia de les invencions
XXIII	Alle sponde verdi del Nilo	XXI	Destí
XXIV	Qui splende il sole Ricordo ancora questa lettera, e che in essa mi diceva “Qui splende il sole” e... “È una bella giornata” Questa era una delle frasi della lettera, ce n’erano molte altre e non me le posso ricordare tutte quelle che ebbero in me un’eco particolare. Ma questa me la ricordo. Lei mi diceva qui splende il sole ed ebbi la sensazione che se si trattava	XXII	- - - - [text esborrat]
XXV	Sotto questo blocco di documenti il vecchio fantasma equivoco giace per sempre	XXIII	A les ribes verdes del Nil
XXVI	questa perdita dell’io questa morte	XXIV	Aquí brilla el sol encara recordo aquesta carta, i que en ella em deia “Aquí brilla el sol” i... “És un dia preciós” Aquesta era una de les frases de la carta, n’hi havia moltes altres i no recordo totes les que tinguessin un ressò particular en mi. Però recordo això. Em va dir que aquí brillava el sol i vaig tenir la sensació que si era així
XXVII	Io mi alzavo per andare verso di lui	XXV	Sota aquest bloc de documents, el vell fantasma equívoc jau per sempre
XXVIII	- - - -	XXVI	aquesta pèrdua de l’ego, aquesta mort
XXIX	Iniziazione Questo disegno ha per titolo “Iniziazione”	XXVII	em vaig aixecar per anar cap a ell
XXX	Safari	XXVIII	- - - -
XXXI	Ogni cosa sembrava avere un significato normale molto più normale	XXIX	Iniciació Aquest dibuix es titula “Iniciació”
XXXII	La radio era accesa e si sentiva una musica – un brano di musica di tipo popolare Era sul ritmo di una carrozza tranviaria qualcosa come un motivo insistito di Ravel	XXX	Safari
XXXIII	Una sì sconfinata e superba convinzione della propria intelligenza abbia commesso tanti errori di comprensione	XXXI	Tot semblava tenir un significat normal, molt més normal
XXXIV	- - - -	XXXII	La ràdio estava encesa i s’escoltava música – una peça musical d’aquest tipus Era al ritme d’un vagó de tramvia alguna cosa semblant a un motiu insistent de Ravel
XXXV	Bambù	XXXIII	Una convicció tan sense límits i altiva de la pròpia intel·ligència ha comès tants errors d’entesa
XXXVI	Ma non avevo mai letto niente in fatto di libri specifici su queste cose per iniziati, né l’ho fatto finora, non avevo letto niente che, avesse a che fare con... con concezioni come quella della metempsi-migrazione delle anime o come diavolo la chiamate metem-training-reincarnazione	XXXIV	- - - -
XXXVII	Poi quando mi accadde, improvvisamente ebbi la sensazione che il tempo stesse andando all’indietro la sensazione era tanto viva che guardai l’orologio e non so come ebbi l’impressione che l’orologio mi confermasse quest’idea	XXXV	Bambú
XXXVIII	La notte costituiva un’esperienza spaventosa	XXXVI	Però mai no havia llegit res sobre llibres específics sobre aquests temes per a iniciats, ni ho havia fet abans, no havia llegit res relacionat amb... Amb concepcions com la metempsis-mi-gració d’ànimes o, com el dimoni, ho anomenes metem-entrenament-reencarnació
XXXIX	In teoria potrebbe percorrere qualunque altra strada ma gli si consiglia di percorrere solo quelle strade perché sono migliori e non si corre il rischio di perdersi	XXXVII	Llavors, quan em va passar a mi, de sobte vaig tenir la sensació que el temps anava enrere; la sensació era tan viva que vaig mirar el rellotge, i no sé com vaig tenir la impressió que el rellotge em confirmava aquesta idea
XL	Amore eterno	XXXVIII	La nit va ser una experiència aterridora
XLI	Qui splende il sole	XXXIX	En teoria podria agafar qualsevol altra carretera, però li aconsellen que només faci aquestes perquè són millors i no corre el risc de perdre’s
XLII	- - - -	XL	Amor etern
XLIII	Sentii che mi era capitato di...attingere a dei poteri che vagamente mi ero accorto di possedere o che ognuno possiede, benché in quel tempo avessi fatto il marinaio per la maggior parte della mia vita	XLI	Aquí brilla el sol
XLIV	Alma Ata una città africana	XLII	- - - -
XLV	Esasperato dalle nostalgie e dalle lontananze il desiderio di tutti la fissazione dei limiti massimi nel volubile errore ora l’uno ora l’altro dalla prima all’ultima noi non eravamo disposti	XLIII	He sentit que m’havia passat a mi... per recórrer a poders que havia reconegut vagament que posseïa o que tothom posseeix, tot i que en aquell moment havia estat mariner la major part de la meva vida
XLVI	Allora cominciai ad addentrarmi in questa...reale impressione di regresso nel tempo. Tutte queste sensazioni erano molto vive e...reali, e al tempo stesso ero...avevo ero consapevole di esse vedete bene ne conservo ancora il ricordo.	XLIV	Alma Ata, una ciutat africana
XLVII	Una certa stanchezza e sfiducia che talvolta sembra scendere sull’uomo	XLV	Exasperats per la nostàlgia i la distància, el desig de tothom, la fixació de límits màxims en l’error voluble, ara un, ara l’altre, del primer al final, no estàvem disposats
XLVIII	oh il mio sogno	XLVI	Llavors vaig començar a entrar en això... Impressió real de regressió en el temps. Totes aquestes sensacions eren molt vives i... real, i alhora jo era... Jo n’era conscient, veus, bé, encara en conservo el record.
XLIX	qui splende il sole	XLVII	Una certa fatiga i desconfiança que de vegades sembla caure sobre l’home
		XLVIII	oh el meu somni
		XLIX	aquí brilla el sol



I



II



III

À. Jové, sèrie *Altra Volta mossego un tros de pa. Cristòfol - Pavese* (1908 2008), 2007. Tècnica Mixta sobre paper. Col·lecció particular. (Imatges I-III/300)

SPAZIO, POESIA, VISIONE IN
«DE FRANJA PUR / BREVIARI» DI ÀNGEL JOVÉ

La Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans ha comptat sempre amb una àmplia representació territorial de la variació diatòpica principal de la llengua catalana, sense excloure ni la Franja de Ponent ni l'Alguer ni Andorra.

Diccionari de la llengua catalana, Introducció, Part II

...els de l'Urgell, farina pura...

J. V. Foix¹

Ci sono libri che sono opere d'arte e opere d'arte che sono libri, in una presenza oggettuale che ospita, a volte, simultaneamente, l'inesauribile messaggio della parola narrante e poetica scritta e la meraviglia visibile di immagini e figure create accanto o dentro o insieme alla scrittura. Penso alla perfezione narrativa di un romanzo come *La mort i la primavera* capace, in modo inesorabile e quasi violento, di far vedere il tragico mondo inventato e reale dei suoi protagonisti nei loro micidiali riti —metafore in cui Mercè Rodoreda ha espresso la crisi umana e civile contemporanea—, e penso agli antichi codici miniati e ai libri d'ore in cui i testi sono ornati da grafie elaborate e illustrati da dipinti in miniatura.

Il libro *De Franja Pur / Breviari / Amb el poema «Lo títol n'és que no en té cap, de títol»*, è un caso pressoché unico di libro-opera d'arte e opera d'arte-libro; nelle sue piccole dimensioni (cm 13,5x11) e nella sobria, elegante edizione tiene insieme un lungo poema di Carles Hac Mor e 125 fotografie Polaroid di Àngel Jové.²

Pubblicato nel 2000, *De Franja Pur* ha ed è, in realtà, una lunga storia e si presta a letture multiple su piani anch'essi multipli e che, per la sostanziosa poesia di cui

* *Spazio, poesia, visione in De Franja Pur / Breviari di Àngel Jové*, in *Espècies d'espais, viatges, geografies*, Associazione italiana di studi catalani, a cura di E. Bou, L. Carol Geronès, G. Gavagnin, E. Pistolesi, S. Sari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

1 «La Sezione Filologica dell'Istituto di Studi Catalani ha sempre contato su un'ampia rappresentazione territoriale della variazione diatopica principale della lingua catalana, compresi la Franja de Ponent, l'Alguer e Andorra»; «... quelli di Urgell, farina pura...».

2 À. Jové, *De Franja Pur. Breviari, Amb el poema «Lo títol n'és que no en té cap, de títol»*, de C. Hac Mor, Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 2000.

ESPAI, POESIA, VISIÓ A
«DE FRANJA PUR / BREVIARI» D'ÀNGEL JOVÉ

La Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans ha comptat sempre amb una àmplia representació territorial de la variació diatòpica principal de la llengua catalana, sense excloure ni la Franja de Ponent ni l'Alguer ni Andorra.

Diccionari de la llengua catalana, Introducció, Part II

...els de l'Urgell, farina pura...

J. V. Foix

Hi ha llibres que són obres d'art i obres d'art que són llibres, en una presència d'objectes que acull, de vegades, simultàniament, l'inesgotable missatge de la paraula narrativa i poètica escrita i la meravella visible d'imatges i figures creades al costat o dins o juntament amb l'escriptura. Penso en la perfecció narrativa d'una novel·la com *La mort i la primavera* capaç, d'una manera inexorable i gairebé violenta, de mostrar el món tràgic inventat i real dels seus protagonistes en els seus ritus mortals —metàfores en què Mercè Rodoreda expressava la crisi humana i civil contemporània— i penso en els antics manuscrits i en els llibres on els textos estan adornats amb cal·ligrafia elaborada i il·lustrats per pintures en miniatura.

El llibre *De Franja Pur. Breviari, Amb el poema «Lo títol n'és que no en té cap, de títol»* és un cas gairebé únic de llibre-opera d'art i l'obra d'art-libre; amb la seva mida reduïda (13,5 x 11 cm) i amb la seva sobria i elegant edició recull un llarg poema de Carles Hac Mor i 125 fotografies Polaroid d'Àngel Jové.¹

Publicat en el 2000, *De Franja Pur* té i és, de fet, una llarga història i es presta a múltiples lectures amb diversos nivells i que, a causa de la substanciosa poesia de la qual es compon amb paraules i imatges, per la seva iconicitat d'un món

* *Espai, poesia, visió a De Franja Pur / Breviari d'Àngel Jové*, dins Carles Hac Mor, Àngel Jové, Benet Rossell, *Lo país de Maialussa*, Tàrraga, Col·lecció Natan, 2021, traducció al català de Francesca Vasile.

1 À. Jové, *De Franja Pur. Breviari, Amb el poema «Lo títol n'és que no en té cap, de títol»* de C. Hac Mor, Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 2000.



I

si compone in parole ed immagini, per la sua iconicità di un mondo oggi senz'altro invisibile se non perduto, si apre a presenti e futuri cercatori di tracce autentiche del viaggio della parola e dello sguardo nella storia di una umanità che è ancora la nostra, in gioco tra natura, cultura, linguaggio e verità.

L'amicizia, la vicinanza e la collaborazione del poeta Carles Hac Mor (Lleida, 1940-Sant Feliu de Guíxols, 2016)³ con l'artista Àngel Jové,⁴ nati entrambi a Lleida nel 1940, sono di lunga data e formano un capitolo importante della storia artistica e intellettuale della Catalogna, della Spagna e dell'Europa, che rimane in gran parte da scrivere, sebbene molto verosimilmente nessuno dei due artisti si sia mai curato di una definizione di tipo storico-accademico né di nessun altro tipo di definizione; l'uno per l'altro, essi sono stati l'amico di una vita e, letteralmente, un compagno di viaggio.

3 J. Marrugat, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, Tarragona, Arola, 2009. Si veda *Lletres de Carles Hac Mor, imatges d'un iconoclasta*, a cura di Margalida Pons, Girona, Documenta Universitària, Càtedra d'Art i cultura contemporanis, Universitat de Girona, 2018; il volume raccoglie gli interventi di poeti, critici, scrittori e artisti alle giornate di studio dedicate a Carles Hac Mor il 30 novembre e il 1° dicembre 2018, all'Università di Girona, coordinate da Maria Josep Balsach, direttrice della *Càtedra d'art i cultura contemporanis*, e dalla poetessa Ester Xargay, nell'ambito degli *Encontres de la Càtedra* che ogni anno propongono l'approfondimento della figura e dell'opera di un artista contemporaneo. Si tratta senza dubbio di un libro destinato ad essere un punto di riferimento per conoscere, secondo modalità critico-interpretative che non sarebbero forse dispiaciute allo stesso Hac Mor, una delle personalità artistiche contemporanee tra le più sconcertanti per fascino, intelligenza e genio linguistico che si possano avvicinare.

4 Storico iniziatore dell'arte concettuale in Catalogna, Jové è tra i massimi artisti viventi; è in corso di elaborazione il catalogo completo della sua vastissima opera, per una bibliografia della quale, aggiornata al 2008, si veda À. Jové, *Altra volta mossego un tros de pa / Cristòfol Pavese 1908-2008*, Barcelona, Fundació «la Caixa», 2008, pp. 170-178. Si veda successivamente la bibliografia in Àngel Jové. *Über alles*, La Jonquera, Museu de l'Exili, 2021, pp. 92-95.



II



III

À. Jové. Sèrie *Alamús, Sidamun, Almatret, etc.*, 1989, i *De Franja Pur*, 2000. Fotografies Polaroid. Museu Morera, Lleida. (Imatges I-XXI/250)

que avui és certament invisible si no perdut, s'obre als presents i futurs cercadors d'autèntiques traces del viatge de la paraula i de la mirada en la història d'una humanitat que encara és nostra, en joc entre natura, cultura, llengua i veritat.

L'amistat, la proximitat i la col·laboració entre el poeta Carles Hac Mor (Lleida, 1940-Sant Feliu de Guíxols, 2016)² i l'artista Àngel Jové,³ nascuts tots dos a Lleida el 1940, són de llarga trajectòria i formen un capítol important de la història artística i intel·lectual de Catalunya, Espanya i d'Europa que encara queda per escriure, tot i que és molt probable que cap dels dos artistes no s'hagi preocupat mai de tenir una definició de tipus històric, acadèmic o de qualsevol altra classe; l'un per l'altre han estat amics de tota la vida i, literalment, companys de viatge.

2 J. Marrugat, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, Tarragona, Arola, 2009. Vegeu *Lletres de Carles Hac Mor, imatges d'un iconoclasta*, editat per Margalida Pons, Girona, Documenta Universitària / Càtedra d'Art i cultura contemporanis / Universitat de Girona, 2018; el volum recull les intervencions de poetes, crítics, escriptors i artistes a les jornades d'estudi dedicades a Carles Hac Mor el 30 de novembre i l'1 de desembre 2018, a la Universitat de Girona, coordinat per Maria Josep Balsach, directora de la Càtedra d'art i cultura contemporanis, i de la poetessa Ester Xargay, en el context dels «Encontres de la Càtedra» que cada any ofereixen un estudi exhaustiu de la figura i l'obra d'un artista contemporani. És, sens dubte, un llibre destinat a ser un punt de referència per aprendre, segons les modalitats crític-interpretatives, que potser no haurien desagradat al mateix Hac Mor, una de les personalitats artístiques contemporànies entre les més desconcertants per l'encant, la intel·ligència i el geni lingüístic que es poden abordar.

3 Iniciador històric de l'art conceptual a Catalunya, s'està preparant el catàleg complet de la seva vasta obra, amb una bibliografia actualitzada al 2008; vegeu À. Jové, *Altra volta mossego un tros de pa / Cristòfol Pavese 1908-2008*, Barcelona, Fundació «la Caixa», 2008, p. 170-178. Vegeu successivament la bibliografia dins Àngel Jové. *Über alles*, La Jonquera, Museu de l'Exili, 2021, pp. 92-95.

Carles Hac Mor, poeta, scrittore, uomo di cultura nel senso concreto dell'azione identitaria di appartenere a un luogo e di aprirsi al mondo, mi appare oggi come il testimone vivo, attraverso la sua vicenda e nei suoi scritti, della contraddizione epocale che ci coinvolge tutti, e cioè il rapporto tra individuo e comunità, tra locale e globale, tra linguaggio e comunicazione, tra storia e memoria, che il fatto di essere poeta e di essere catalano rende esemplare.

La traiettoria di Hac Mor, inconfondibilmente segnata da una titanica ironia volta a scardinare ogni tipologia di luogo comune, forma ormai parte della storia e della poetica tanto contemporanee quanto canoniche (se ancora, e con estrema innocenza, si potrà usare tale aggettivo per definire qualcosa che non viene meno); dalla sua poesia e dalla sua scrittura verranno molti insegnamenti sul senso della parola e del silenzio, sul *segno di vita* che l'espressività contemporanea deve recuperare ai significanti svuotati dei suoi infiniti linguaggi settoriali, e sul necessario ritorno all'altezza della verità insita nel centro concreto della realtà in cui ci muoviamo, per provare a dire di nuovo ciò che è stato già detto. La medesima indicazione di metodo ritrovo oggi in una celebre affermazione di Jové, molti anni fa ormai: «Torno decididamente a la metafísica», «Torno decisamente alla metafisica». Vi è un'eredità sapienziale buona per il presente e per il futuro nell'opera di Hac Mor e di Jové, di cui abbiamo e avremo bisogno.

La scrittura di Hac Mor e l'arte di Jové si accostano, consonanti e autonome, nell'esperienza di un viaggio fatto insieme per le zone di Lleida, nel 1989, con un terzo amico, Benet Rossell (Àger, Lleida, 1937-Barcellona, 2016): viaggio reale e ideale nella geografia dell'infanzia e della prima giovinezza, delle lontane origini familiari, oltre che nella città, soprattutto nelle terre di piccoli paesi, di paesaggi

Carles Hac Mor, poeta, escriptor, home de cultura en el sentit concret de l'acció identitària de pertànyer a un lloc i obrir-se al món, m'apareix avui com el testimoni viu, a través de la seva història i en els seus escrits, de la contradicció de l'època que ens afecta a tots, és a dir, la relació entre individu i comunitat, entre local i global, entre llengua i comunicació, entre història i memòria, i que el fet de ser poeta i de ser el català ho fa exemplar.

La trajectòria d'Hac Mor, marcada inconfusiblement per una titànica ironia dirigida a desfer tota mena de tòpics, ja forma part de la història i de la poètica tant contemporània com canònica (si encara, i amb extrema innocència, es pot utilitzar aquest adjectiu per definir una cosa que no falla); de la seva poesia i la seva escriptura en sortiran molts ensenyaments sobre el significat de la paraula i el silenci, sobre el signe de vida que l'expressivitat contemporània ha de recuperar dels significants buidats dels seus infinits llenguatges sectorials, i amb el retorn necessari a l'alçada de la veritat intrínseca al centre concret de la realitat en la qual ens movem, per provar de dir el que ja s'ha dit. La mateixa indicació del mètode que trobo avui en una famosa declaració de Jové de fa molts anys: «Torno decididamente a la metafísica».

Hi ha una herència sapiencial per al present i per al futur en les obres d'Hac Mor i de Jové, a la qual necessitem i necessitarem. L'escriptura d'Hac Mor i l'art de Jové s'uneixen, consonants i autònoms, en l'experiència d'un viatge fet conjuntament a les zones de Lleida el 1989, amb un tercer amic, Benet Rossell (Àger, Lleida, 1937-Barcelona, 2016): un viatge real i ideal dins de la geografia de la infància i de la primera joventut, d'orígens familiars llunyans a la ciutat, però especialment en les terres de pobles petits, de paisatges canviants, de



Records de Maedonia

IV



V



VI



VII

cangianti, di solitudini abbandonate, di greggi, di rovine, di antiche case e borghi rurali, in una luce primordiale.

In una straordinaria conversazione-intervista con Àngel Jové, del 1999, il filosofo Xavier Antich ad un certo punto conduce il discorso sul paesaggio di Lleida:

El sol y la tierra de Lérida. Redescubierto en una zona de límite, de frontera: un lugar de paso y de tránsito, fuera pero dentro, lo mismo pero diferente. Calaceit, Calaceite, en el territorio de la Franja, el espacio catalanohablante de Teruel.

E Jové racconta:

Calaceit... Mis primos hermanos. La melancolía de la Franja de Ponent. Estar en Calaceite, Calaceit, era una manera de estar en las mismas tierras de Lérida, pero sin estar en Lérida. Las mismas fisonomías, el mismo acento... y no lo saben. Pura melancolía. Para mí es muy importante Calaceite, porque a partir de ahí recupero mi memoria, mi geografía, mi espacio para destilar. Después, unos años más tarde, hice un viaje con Carles Hac Mor y Benet Rossell [...] yo hice unas instantáneas con polaroid, Carles hizo el texto y Benet, un vídeo. Fue un viaje iniciático por las comarcas de Les Garrigues y el Segrià: Alamús, Sidamun, Almatret, etcétera. Después, empecé una manera de trabajar distinta.⁵

Nacque così il prezioso breviario della Franja, su cui si concentra il presente intervento, rinviando ad un secondo momento l'esposizione di una lettura più completa e approfondita dell'intera avventura creativa sgorgata da quel viaggio per tutti e tre i viaggiatori; tale viaggio, infatti, ha costituito per i tre artisti una memoria personale che ha alimentato a lungo il loro fare artistico e che oggi sorprende il visitatore-lettore prima di tutto per l'azione di riportare il margine, il liminare, ad un centro vitale di significati, che emergono dalle immagini e dai versi trascendendoli nel momento stesso in cui essi, immagini e versi, si manifestano, e che lo interpellano, immagini e versi, con la loro forza residuale, concentrata, e con il loro silenzio dinamico.

Carles Hac Mor ha scritto tre testi, legati strettamente all'arte di Jové e alla loro terra natale, Lleida e le zone circostanti, il Ponente, secondo un legame di autonome consonanze. Si tratta di testi che appartengono a libri d'arte di Jové, non esattamente cataloghi, ma libri dell'arte, libri d'opera, *libri opere* come tutte le pubblicazioni in cui è riprodotta l'opera di Jové: dai fogli sciolti ai volumi, dalle cartoline al dépliant di piccole dimensioni, per non parlare delle copertine create lungo decenni per i libri di una famosa casa editrice spagnola, Jové fa dell'oggetto libro uno spazio espositivo peculiare,⁶ una mostra portatile, un microchip arcaico —un supporto cartaceo— che

5 «Il sole e la terra di Lleida. Riscoperto in una zona di limite, di frontiera: un luogo di passaggio e di transito, fuori però dentro, la stessa cosa però diversa. Calaceit, Calaceite, nel territorio della Franja, lo spazio catalano parlante di Teruel. [...] Calaceit... I miei cugini. La malinconia della Franja de Ponent. Stare a Calaceite, Calaceit, era una maniera di stare nelle medesime terre di Lleida ma senza stare a Lleida. Le stesse fisionomie, lo stesso accento... e non lo sanno. Pura malinconia. Per me Calaceite è molto importante, perché a partire da lì recupero la mia memoria, la mia geografía, il mio spazio per distillare. Dopo, alcuni anni più tardi, facemmo un viaggio con Carles Hac Mor e Benet Rossell [...] io feci delle istantanee con la polaroid, Carles scrisse il testo e Benet fece un video. Fu un viaggio iniziatico per le terre de Les Garrigues e del Segrià: Alamús, Sidamun, Almatret, ecc. Dopo, iniziai un modo diverso di lavorare», in *Las portadas de Àngel Jové*, Textos de A.C. Pellicer, A. Llana, J. Herralde y una entrevista de X. Antich con Àngel Jové, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, p. 54.

6 À. Jové, *Petit homenatge a la flor de paret*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968.

solituds abandonades, de ramats, ruïnes, cases antigues i pobles rurals, en una llum primordial.

En una extraordinària xerrada-entrevista amb Àngel Jové, el 1999, el filòsof Xavier Antich porta en un moment donat el discurs al paisatge de Lleida:

El sol y la tierra de Lérida. Redescubierto en una zona de límite, de frontera: un lugar de paso y de tránsito, fuera pero dentro, lo mismo pero diferente. Calaceit, Calaceite, en el territorio de la Franja, el espacio catalanohablante de Teruel.

I Jové explica:

Calaceit...Mis primos hermanos. La melancolía de la Franja de Ponent. Estar en Calaceite, Calaceit, era una manera de estar en las mismas tierras de Lérida, pero sin estar en Lérida. Las mismas fisonomías, el mismo acento... y no lo saben. Pura melancolía. Para mí es muy importante Calaceite, porque a partir de ahí recupero mi memoria, mi geografía, mi espacio para destilar. Después, unos años más tarde, hice un viaje con Carles Hac Mor y Benet Rossell [...] yo hice unas instantáneas con Polaroid, Carles hizo el texto y Benet, un vídeo. Fue un viaje iniciático por las comarcas de Les Garrigues y el Segrià: Alamús, Sidamun, Almatret, etcétera. Después, empecé una manera de trabajar distinta.⁴

Va néixer així el preciós breviari de la Franja, en el qual ara se centra breument aquesta intervenció, ajornant per a un moment posterior l'exposició d'una lectura més completa i profunda de tota l'aventura creativa que va sorgir d'aquest viatge per tots tres viatgers; aquell viatge, de fet, constituïa un record personal per als tres artistes que va nodrir durant molt de temps la seva obra i avui sorprèn el visitant-lector primer de tot per l'acció de retornar al marge, al liminar, a un centre vital de significats, que emergeixen de les imatges, i els versos transcendeixen en el mateix moment en què ambdós, imatges i versos, es manifesten, i que l'interpel·len, imatges i versos, amb la seva força residual, concentrada, i amb el seu silenci dinàmic.

Carles Hac Mor va escriure tres textos, estretament lligats a l'art de Jové i a la seva terra natal, Lleida i els voltants, el Ponent, segons un vincle de consonàncies autònomes. Són textos que pertanyen als llibres d'art de Jové, no exactament catàlegs, sinó llibres d'art, llibres d'òpera, llibres òperes com totes les publicacions en què es reproduceix l'obra de Jové: des de fulls solts fins a volums, des de postals fins a petits fulletons, per no parlar de les portades creades durant dècades per als llibres d'una famosa editorial espanyola, Jové converteix l'objecte del llibre en un espai d'exposició peculiar,⁵ una exposició portàtil, un microxip arcaic —en suport paper— que conté les dades essencials del seu univers visual i espiritual.

Els textos-poemes d'Hac Mor ens apareixen com a obres d'art de la llengua en què s'escriuen, que no en podria ser cap altra, i que, per ser la seva exactitud

4 *Las portadas de Àngel Jové. Textos de A.C. Pellicer, A. Llana, J. Herralde y una entrevista de X. Antich amb Àngel Jové*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, p. 54.

5 À. Jové, *Petit homenatge a la flor de paret*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968.



VIII



IX

contiene i dati essenziali del suo universo visivo e spirituale. I testi-poemi di Hac Mor ci appaiono come opere d'arte della lingua in cui sono scritti, che non potrebbe essere un'altra, e che, per la loro esattezza lessicale, il loro fonetismo fedele a pronunce quasi irrecuperabili graficamente e il loro enorme mimetismo letterario, sfidano il lettore-visitatore a diventare un ascoltatore di partiture logiche assolutamente inedite ma non per questo slegate né dal quotidiano né dal sublime né, pur radicate nella memoria e nel passato, dal contemporaneo cui, anzi, dolcemente inchiodano. Nella prosa e nei versi di Hac Mor risuona una lingua originaria, antichissima e carica di accezioni e sonorità perdute che vengono 'poeticamente' restituite al contemporaneo.

I tre testi nati nel viaggio a Ponente sono *Lo país de Maialussa*, del 1989, *Capiscar la fior de l'Almaialussa*, straordinario testo poetico-biografico del 1990,⁷ e il poema in 682 versi liberi *Lo títol n'é que no en té cap, de títol*, in *De Franja Pur*, del 2000. Circola nelle tre scritture un personaggio detto 'lo Ripitidor', trasparente alter ego dell'autore ma anche incarnazione ironica di varie e diverse figure: filologo, vecchio signore, antico ragazzo anarchico, testimone impossibile di situazioni ed eventi sia personali sia storici. 'Lo Ripitidor' e il suo 'ripitir', intraducibile e magica parola-figura di accesso alla lingua-paesaggio della Franja, non si trova nel *Diccionari de la llengua catalana* se non nella forma 'normale, normalizzata, normalizzante' di 'repetidor/repetir'; 'Lo Ripitidor'

7 C. Hac Mor, *Lo país de Maialussa*, in À. Jové, *Alamús, Sidamun, Almatret, etc...*, Lleida, Fundació Caixa de Pensions, 1989, pp. 31-40, di cui M.J.Balsach ha dato recentemente una lettura magistrale: M. J. Balsach, *Lo país de Maialussa. El viatge a la Franja de Ponent de Carles Hac Mor, Benet Rossell i Àngel Jové*, in *Lletres de Carles Hac Mor, imatges d'un iconoclàsta*, cit., pp. 72-85; C. Hac Mor, *Capiscar la fior de l'Almaialussa*, in À. Jové, *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1990, pp.169-187.



X

lexical, la seva fonètica fidel a pronunciacions gairebé irrecuperables gràficament i el seu enorme mimetisme literari desafia el lector-visitant a convertir-se en un oient de partitures lògiques absolutament inèdites, però no per això desconnectades ni d'allò quotidià ni d'allò sublim ni, encara que estiguin arrelats en la memòria i en el passat, des d'allò contemporani fins al que, efectivament i dolça es claven. En la prosa i els versos d'Hac Mor ressona una llengua original, molt antiga i plena de significats i sons perduts que venen *poèticament* restituits en allò contemporani.

Els tres textos nascuts en el viatge a Occident són «Lo país de Maialussa», del 1989, «Capiscar la flor d'Almaialussa», un extraordinari text poèticobiogràfic de 1990,⁶ i el poema en 682 versos lliures «Lo títol n'é que no en té cap, de títol», a *De Franja Pur*, del 2000. Als tres escrits circula un personatge anomenat Lo Ripitidor, l'alter ego transparent de l'autor, però també l'encarnació irònica de varies i diferents figures: filòleg, vell cavaller, noi antic anarquista, testimoni impossible de situacions i esdeveniments, tant personals com històrics. Lo Ripitidor i el seu *ripitir*, intraduïble i màgica paraula-imatge d'accés a la llengua paisatge de la Franja, no es troba al *Diccionari de la llengua catalana* excepte en la forma «normal, normalitzat, normalitzant» per «repetidor / repetir»; Lo

6 C. Hac Mor, «Lo país de Maialussa» dins À. Jové, *Alamús, Sidamun, Almatret, etcètera*, Lleida, Fundació Caixa de Pensions, 1989, pp. 31/40, dels quals M. J. Balsach recentment va fer una conferència: «Lo país de Maialussa. El viatge a la Franja de Ponent de Carles Hac Mor, Benet Rossell i Àngel Jové», a *Lletres de Carles Hac Mor*, ob. cit., pp. 72-85; C. Hac Mor, «Capiscar la fior de l'Almaialussa» dins À. Jové, *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica/ Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, 1990, pp. 169-187.

diventa nel *breviario* di Jové ‘Lo Faristol de Pinyana’, esattamente ‘Il Leggio’ su cui un breviario non si appoggia quasi mai, oltre l’accezione di ‘faristol’ come «persona que no fa res de profit». *De Franja Pur* porta come sottotitolo la parola «breviario» che, come recita *ad vocem* il Devoto-Oli, è nella sua originaria accezione «Il libro liturgico che contiene l’intero ufficio divino, secondo il rito della Chiesa romana: *leggere, dire, recitare il b*; termine oggi sostituito da *ufficio divino o liturgia delle ore*;», e in senso figurato si dice «Di opera o autore che si ha sempre tra le mani, vademecum», derivando dal latino l’accezione seconda di «Compendio, sommario».

‘Ripitidor, faristol, breviari’ concettualmente esprimono una appartenenza e una fedeltà al tempo, una ciclicità di ritorni e ripetizioni che la poesia e la visione hanno estratto dal paesaggio. *De Franja Pur* è un libro che viaggia dentro un paesaggio, una lingua e una geografia reali, quindi spirituali, e nello stesso tempo li contiene materialmente in essenza di immagini e di linguaggio. Da crepuscolo a crepuscolo, le Polaroid di Jové fissano l’epifania della realtà nel suo permanere e nel nostro coglierla, sempre unica, sempre uguale.

Il titolo enigmatico e intraducibile (*Di Franja Puro? Dalla Franja Puro? Senza Franja? ...*) è però perfettamente comprensibile alla luce del toponimo e soprattutto dell’aggettivo ‘pur’, ‘puro’; del cosmo poetico-immaginale dei due artisti, infatti, fanno parte ‘l’essere puro’, il ‘fiorire’ della ‘fior’ e l’originare da una ‘mà / ma’ madre, donna, terra, lingua o mano che sia, come s’impara nella topografia reale ed evocativa poetizzata da Hac Mor nel testo *Capiscar la fior de l’Almaialussa*:

L’agnom Maialsa ve de Mahalta, que significa Mà Alta; i això ixplique que a l’escut de l’Almaialussa i de molts dels seus municipis hi haigo una mà alçada. I força pobles almaialussos porten lo mot mà incorporat al seu nom: Maials, Almatret, Massalcoreig, Almacelles, Camarassa, Maldà, Montbióde la Marca, Massoteres, i ‘l riu Matarranya i la comarca homònima, i molts i molts d’altres topònims. Per un tal atropellament de Mans e per la feta del barret arborat per la marinada, i al bell mig de la gran abstracció oliosa d’aqueix bé de Déu d’aulivers i d’aumetllers, de bòries, de fred somordo somordo,⁸ i de sol de justícia que esberla les pedres, l’Àngel d’Almatret, lo Jové de l’Hostal del Sol i de Casa Miarnau, lo masover d’Àger, s’ha dedicat a capiscar la fior de la mà morta, é a dir, de la memòria, de la Maialsa, del no-res.⁹

Il cortocircuito di storia personale e geografie tanto reali quanto della memoria è servito sul piatto d’oro di un apparente gioco fonico ed etimologico che ci fa intravedere l’icona diffusa nelle Polaroid di *De Franja Pur* e ne sono, in questo testo, la narrazione sinestetica in cui risuonano le figure e appaiono i suoni.

8 «Fred somordo somordo» ritorna nel poema di *De Franja pur*: «Fa un fred somordo somordo»: C. Hac Mor, *Lo títol n’è que no en té cap, de títol*, in À. Jové, *De Franja Pur*, cit., p. [18], v. [28]. La puntuale ricognizione del lessico e dei temi presenti nei tre testi di Hac Mor legati al viaggio a Ponente e di questi con l’opera poetica e narrativa del poeta consegna una mappa poematica totalmente corrispondente all’universo espressivo hacmoriano.

9 «Il soprannome Maialsa viene da Mahalta, che significa Mano Alta; e questo spiega che nello scudo della Almaialussa e di molti dei suoi municipi ci sia una mano alzata. E nnumerosi paesi almaialussi portano il nome “mano” incorporato nel nome: Maials, Almatret, Massalcoreig, Almacelles, Camarassa, Maldà, Montbióde la Marca, Massoteres, e il fiume Matarranya e l’omonima regione, e tantissimi altri toponimi. Per un simile incastro di Mani e per la feta del berretto inalberato dalla marinata, e nel bel mezzo della grande astrazione oleosa di questo ben di Dio di ulivi e di mandorli, di nebbie, di freddo addormentato addormentato, e di sole di giustizia che lacera le pietre, l’Àngel di Almatret, il Jové dell’Hostal del Sol e di Casa Miarnau, il fittavolo di Àger, si è dedicato a capiscare il fiore della mano morta, cioè, della memoria, della Maialsa, del nulla.», in C. Hac Mor, *Capiscar la fior de l’Almaialussa*, cit., p. 187.

Ripitidor esdevé al breviari de Jové «Lo Faristol de Pinyana», exactament «El faristol» sobre el qual un breviari gairebé mai no admet, més enllà del significat de «faristol» com a «persona que no fa res de profit». *De Franja Pur* té la paraula «breviari» com a subtítol que, com recita *ad vocem* el Devoto-Oli, es troba en el seu significat original «El llibre litúrgic que conté tot l’ofici diví, segons el ritu d’Església romana: *llegiu, digueu, reciteu el b*; terme ara substituït pel *càrrec diví o litúrgia de les hores*», i en sentit figurat es diu «d’obra o d’autor que sempre té a les mans, vademecum», derivat del llatí el segon significat de «compendio, sommario».

«Ripitidor, faristol, breviari» expressa conceptualment una pertinença i una fidelitat al temps, una ciclicitat de retorns i repeticions que la poesia i visió han extret del paisatge. *De Franja Pur* és un llibre que viatja dins d’un paisatge, un llenguatge i una geografia reals, per tant, espirituals, i alhora els conté materialment en l’essència de les imatges i el llenguatge. De vespre a vespre, Polaroid d’en Jové fixen l’epifania de la realitat en la seva permanència i en la nostra comprensió, sempre única, sempre igual.

L’enigmàtic i intraduïble títol (*Di Franja Puro? Dalla Franja Puro? Senza Franja?...*) és, tanmateix, perfectament comprensible a la llum del topònim i sobretot de l’adjectiu «pur», «puro»; del cosmos poètic-imaginari de fet, el «ser pur», la «floració» de la «flor» formen part dels dos artistes i provinent d’una mare, dona, terra, llengua o mà «mà / ma», sigui quina sigui, com s’aprèn en la topografia real i evocadora poetitzada per Hac Mor al text «Capiscar la flor de l’Almaialussa»:

L’agnom Maialsa ve de Mahalta, que significa Mà Alta; i això ixplique que a l’escut de l’Almaialussa i de molts dels seus municipis hi haigo una mà alçada. I força pobles almaialussos porten lo mot mà incorporat al seu nom: Maials, Almatret, Massalcoreig, Almacelles, Camarassa, Maldà, Montbióde la Marca, Massoteres, i ‘l riu Matarranya i la comarca homònima, i molts i molts d’altres topònims.

Per un tal atropellament de Mans e per la feta del barret arborat per la marinada, i al bell mig de la gran abstracció oliosa d’aqueix bé de Déu d’aulivers i d’aumetllers, de bòries, de fred somordo somordo,⁷ i de sol de justícia que esberla les pedres, l’Àngel d’Almatret, lo Jové de l’Hostal del Sol i de Casa Miarnau, lo masover d’Àger, s’ha dedicat a capiscar la fior de la mà morta, é a dir, de la memòria, de la Maialsa, del no res.⁸

El curtcircuit d’història personal i geografies tan reals com les de la memòria se serveix posat en safata amb un aparent joc fonètic i etimològic que ens fa entreveure la icona present en les Polaroid de *De Franja Pur* i en són, en aquest text, la narrativa sinestèsica en la qual ressonen figures i apareixen sons.

Una lectura real del poema de Carles Hac Mor «Lo títol n’è que no en té cap, de títol» requeriria un espai i un desplegament de forces hermenèutiques que no

7 «Fred somordo somordo» torna al poema de *De Franja pur*: «Fa un fred somordo somordo (C. Hac Mor, «Lo títol n’è que no en té cap, de títol» dins À. Jové, *De Franja Pur*, ob. cit., p. 18, v. 28). La puntual observació del lèxic i dels temes presents en els tres textos de Hac Mor relacionats amb el viatge a Ponent i d’aquests amb l’obra del poeta ofereix un mapa de poemes totalment corresponent a l’univers expressiu hacmorà.

8 C. Hac Mor, «Capiscar la fior de l’Almaialussa», ob. cit., p. 187.

Una lettura vera e propria del poema di Carles Hac Mor *Lo títol n'è que no en té cap, de títol* richiederebbe uno spazio e un dispiegamento di forze ermeneutiche che non appartengono al presente intervento, che vorrebbe essere, invece, un invito alla visione di questa singolare opera d'arte che è *De Franja Pur*.

Il lungo poema di Hac Mor¹⁰ non ha punteggiatura, né maiuscole né altri segni grafici distintivi e conta 682 versi liberi; è impossibile dire in poche parole, o in molte, di che cosa parli, dato che è nato ed esiste come *récit* ascoltato e da ascoltare nell'atto della sua composizione, in un allontanamento dell'autore da se stesso che è un gesto di poetica della distanza attraverso il doppio illimitato di una maschera e la cornice narrativo-documentaria. Con un'intenzione testuale che s'indovina ironica, il poema è preceduto da una specie di breve nota introduttiva, com'è uso nelle edizioni canoniche, in cui il trascrittore / copiatore informa sull'autore e riassume la vicenda del testo; tale nota, magnifico testo 'post-filologico', racconta di una scomparsa, di un allontanamento indefinito della figura del poeta, una negazione che sta alla radice dell'antiretorica totalizzante di Hac Mor, che qui si esprime fin dal titolo, '*il titolo è che non ce n'è di titolo*':

Aquests versos són la transcripció de la gravació magnetofònica d'un poema —l'autor en digué «una de les moltes piroracions poètiques qu'acostumo de fer»— del poeta de Boters, Doctor en Filologia Romànica per la Universitat de la Sorbona (a París, on estudià de 1930 a 1936), dialectòleg i apotecari, Celestí Postius i Xammar (Valldellou, a la Llitera, 1910 – Lleida, 1997), conegut popularment com Lo Faristol de Pinyana.

pertany a la present intervenció, que, en canvi, voldria ser una invitació a la visió d'aquesta singular obra d'art que és *De Franja Pur*.

El llarg poema d'Hac Mor⁹ no té puntuació, ni majúscula ni altres signes gràfics distintius i té 682 versos lliures; és impossible de dir en poques paraules, o en moltes, de què parla, atès que va néixer i existeix com a *récit* escoltat i per escoltar en l'acte de la seva composició, enmig d'un allunyament de l'autor de si mateix, gest de la poètica de la distància a través del doble il·limitat d'una màscara i del marc narratiu-documental. Amb una intenció textual que s'endevina irònica, el poema va precedit d'una mena de breu nota introductòria, com és costum en edicions canòniques, en què el transcriptor /copiador informa de l'autor i resumeix la història del text; aquesta nota, un magnífic text «postfilològic», parla d'una desaparició, d'un allunyament indefinit de la figura del poeta, una negació que rau en l'arrel de l'antiretòrica totalitzant d'Hac Mor, que aquí s'expressa des del títol, «Lo títol n'è que no en té cap de títol»:

Aquests versos són la transcripció de la gravació magnetofònica d'un poema —l'autor en digué 'una de les moltes piroracions poètiques qu'acostumo de fer'— del poeta de Boters, doctor en Filologia Romànica per la Universitat de la Sorbona (a París, on estudià de 1930 a 1936), dialectòleg i apotecari, Celestí Postius i Xammar (Valldellou, a la Llitera, 1910 – Lleida, 1997), conegut popularment com Lo Faristol de Pinyana.



XI



XII

10 Riprodotto successivamente nella raccolta C. Hac Mor, *fer safor*, Jardins de Samarcanda, 24, Vic, Cafè Central / Eumo, 2001. Si veda CHM *saforer*, *Conversa amb Carles Hac Mor a propòsit de la publicació «fer safor»*, del poeta, traduttore e critico letterario Antoni Clapés in http://www.barcelonareview.com/29/c_ac.htm



XIII



XIV

9 Reproduït posteriorment a la col·lecció C. Hac Mor, *Fer safor*, Vic/Barcelona, Eumo/Cafè Central, 2001 (Jardins de Samarcanda, 24). Vegeu «CHM, saforer. Conversa amb Carles Hac Mor, a propòsit de la publicació de *Fer safor* del poeta, traductor i crític literari Antoni Clapés a http://www.barcelonareview.com/29/c_ac.htm.

El poema, el declamà d'una tirada —a mesura que l'anava component mentalment i a una velocitat considerable— a qui això explica (que n'és el transcriptor), el capvespre del 12 d'agost de 1995 a Nonasp, a la Terra Alta, en un pedrís natural a la vora del riu Matarranya.

La transcripció fou revisada pel poeta la tardor de 1996 i el títol del poema és seu i posat durant la revisió. Aquesta consistí en no voler-ne ell llegir ni escoltar-ne ni un mot i en dir que ho donava tot per bo o per dolent, que tant era una cosa com una altra.¹¹

Vi è una dimensione ilare ed esilarante tra le pieghe della «nota aclaridora [...] redactada, emperò, després del traspàs del poeta» [nota explicativa ... redatta, però, dopo il trapasso del poeta] che racconta come la revisione del poeta fu una non revisione e addirittura il poeta passò il testimone al trascrittore:

I volgué que, come a autor, hi figurés el transcriptor (perquè, segons insistia amb vehemència, «la poesia oral i improvisada no n'è per ser escrita, i, si algom se didique a passarla amb llapis al paper, donques lo pollastre va per al copiador»).¹²

L'amanuense e 'ripitidor' Hac Mor è designato meritevole de «lo pollastre», di una ricompensa che, nella comicità della sua epifania di pollo, muove corde profonde, evoca millenarie presenze, nomina l'eterna necessità di saziare la fame, destabilizza qualsiasi visione oleografica del rapporto tra poesia e natura; riportando, *ripetendo* le parole del poeta tra virgolette ma tra parentesi, l'autore definisce, molto seriamente e con mezzi teatrali inusitati, l'essenza stessa del suo dire: «la poesia oral i improvisada no n'è per ser escrita». Carta e matita e, in fine, nastro magnetico raccolgono la spoglia viva dell'epos di 'Hac Mor/ *Lo Ripitidor /Lo Faristol de Pinyana*'.

Gli affondi e le sintesi di poetica sono dati tra parentesi, come si è visto sopra, e mascherati da ragioni ecdotiche:

La manca de puntuació de la transcripció (si bé la distribució del poema en versos ja comporta unes pauses) respon al *to de monodia, de melopea i desvari*, en combinació amb aturades absurdes —si més no aparentment—, abruptes, altament expressives i impossibles de transcriure, amb qué digué —compongué— el seu poema Lo Faristol de Pinyana.¹³

Declamà el poema d'una tirada —a mesura que l'anava component mentalment i a una velocitat considerable— a qui això explica (que n'és el transcriptor), el capvespre del 12 d'agost de 1995 a Nonasp, a la Terra Alta, en un pedrís natural a la vora del riu Matarranya.

La transcripció fou revisada pel poeta la tardor de 1996 i el títol del poema és seu i posat durant la revisió. Aquesta consistí a no voler-ne ell llegir ni escoltar-ne ni un mot i en dir que ho donava tot per bo o per dolent, que tant era una cosa com una altra.¹⁰

Hi ha una dimensió hilarant i còmica entre els plecs de la «nota aclaridora [...] Redactada, però, després del traspàs del poeta», que relata com la revisió de l'autor era una no-revisió i fins i tot el poeta va passar la batuta al transcriptor:

I volgué que, com a autor, hi figurés el transcriptor (perquè, segons insistia amb vehemència, 'la poesia oral i improvisada no n'è per ser escrita, i, si algom se didique a passarla amb llapis al paper, donques lo pollastre va per al copiador').¹¹

L'amanuense i «ripitidor» Hac Mor és designat mereixedor de «lo pollastre», d'una recompensa que, a la comèdia de la seva epifania de pollastre, mou acords profunds, evoca presències mil·lenàries, anomena la necessitat eterna de saciar la fam, desestabilitza qualsevol visió oleogràfica de la relació entre poesia i natura; tot informant, *repetint* les paraules del poeta entre cometes, però entre parèntesis, l'autor defineix, molt seriosament i amb mitjans teatrals inusuals, l'essència mateixa de la seva dita: «la poesia oral i improvisada no és per a ser escrita». Llapis i paper i, finalment, cinta magnètica recullen les restes vives de l'època d'«Hac Mor / Lo Ripitidor / Lo Faristol de Pinyana».

Els fonaments i les síntesis de la poètica apareixen entre parèntesis, com hem vist més amunt i emmascarats per raons ecdòtiques:

La manca de puntuació de la transcripció (si bé la distribució del poema en versos ja comporta unes pauses) respon al *to de monodia, de melopea i desvari*, en combinació amb aturades absurdes —si més no aparentment—, abruptes, altament expressives i impossibles de transcriure, amb qué digué —compongué— el seu poema Lo Faristol de Pinyana.¹²

¹¹ «Questi versi sono la trascrizione della registrazione magnetofonica di un poema —l'autore ne disse "una delle molte perorazioni poetiche che sono solito fare"— del poeta di Boters, Dottore in Filologia Romanza laureato alla Sorbona (a Parigi, dove studiò dal 1930 al 1936), dialettologo e apotecario, Celestí Postius i Xammar (Valldellou, Llitera, 1910 – Lleida, 1997), noto popolarmente come Lo Faristol de Pinyana. Il poema lo declamò tutto d'un fiato nella misura in cui lo andava componendo mentalmente e a una considerevole velocità a colui che questo spiega (che ne è il trascrittore), la sera del 12 agosto 1995 a Nonasp, nella Terra Alta, in una insenatura naturale di pietra vicino al fiume Matarranya. La trascrizione fu rivista dal poeta nell'autunno del 1996 e il titolo del poema è suo e messo durante la revisione. Questa consistette nel non volerne egli né leggerne né ascoltarne nemmeno una parola e nel dire che considerava il tutto buono o cattivo, che tanto valeva una cosa come l'altra», in C. Hac Mor, *Lo títol n'è que no en té cap, de títol*, in À. Jové, *De Franja Pur*, cit., pp. [13-14].

¹² «E volle che, come autore, vi figurasse il trascrittore (perché, come insisteva con veemenza, "la poesia orale e improvvisata non è per essere scritta, e, si qualcuno si dedica a metterla su carta con la matita, allora il pollo è destinato al copista")», Ivi, p. [14].

¹³ «La mancanza di punteggiatura della trascrizione (sebbene la distribuzione del poema in versi già comporti delle pause) risponde al tono di *monodia, di melopea e di delirio*, in combinazione con fermate assurde —almeno apparentemente—, improvvisate, altamente espressive e impossibili da trascrivere, con cui disse —compose— il suo poema Lo Faristol de Pinyana», Ibidem, corsivo mio.

¹⁰ C. Hac Mor, «Lo títol n'è que no en té cap, de títol», ob. cit., pp. 13-14.

¹¹ Ídem p. 14.

¹² Ídem, p. 14. La cursiva és meua.



XV

Lo scherzo scintilla anche nell'ultimo paragrafo della «nota aclaridora» che ci inchioda, come la poesia di Hac Mor, ancora una volta a delle coordinate geografiche e sonore esatte, reali e in un certo senso irraggiungibili:

La cinta amb la gravació ha estat donada a l'AFOCOFP (Associació de fonètica de les comarques de la Franja de Ponent), amb seu a la Colomina, partida de la Pobla de Roda d'Isàvena, a la Baixa Ribagorça.¹⁴

I versi scritti, stampati, del poema e la registrazione hanno qualità di spoglia mitica nell'èpos hacmorian, che nel primo verso del poema si manifesta pienamente: «L'os de la música», «L'osso della musica», giù giù per centinaia di versi fino al seno materno-cosmico pieno della «llet de les amazonetes / hai dit / hai dit / hai dit», del «latte delle amazzonette / ho detto / ho detto / ho detto».

De Franja Pur / Breviari è un'opera d'arte memorabile. Piccolo sacrario portatile della Franja, una specie di «Franja salvata», tra le Polaroid di Jové una mi è rimasta per sempre incastrata nella memoria: in primo piano papaveri ed erbe a stagliarsi nel cielo e sull'orizzonte, netto come un taglio tra terra e cielo, un profilo di mura o di edificio, luce ferma che abbraccia.

Nessuna opera d'arte tollera a lungo ecfrasi e trasposizioni più o meno descrittive o deliranti; basta a se stessa e senza dubbio *De Franja Pur* è, anche, un messaggio,

¹⁴ «Il nastro con la registrazione è stato donato all'AFOCOFP (Associazione di fonetica delle comarche della Franja de Ponent), con sede alla Colomina, registro della Pobla de Roda d'Isàvena, nella Baixa Ribagorça», Ibidem.



XVI



XVII

La broma també destella a l'últim paràgraf de la «nota aclaridora» això ens reté, com el poema d'Hac Mor, una vegada més a les coordenades geogràfics i sonores exactes, reals i en cert sentit inabastables:

La cinta amb la gravació ha estat donada a l'AFOCOFP (Associació de fonètica de les comarques de la Franja de Ponent), amb seu a la Colomina, partida de la Pobla de Roda d'Isàvena, a la Baixa Ribagorça.¹³

Els versos escrits, impresos, del poema i la gravació tenen la qualitat de rest mític a l'èpos hacmorià, que en el primer vers del poema es manifesta plenament: «L'os de la música», avall avall durant centenars de versos fins al pit matern-còsmic ple de la «llet de les amazonetes / hai dit / hai dit / hai dit»

De Franja Pur / Breviari és una obra d'art memorable. Petit santuari portàtil de la Franja, una mena de «Franja salvada», d'entre les Polaroid d'en Jové n'hi ha una que m'ha quedat atrapada per sempre a la memòria: en primer pla roselles i herbes que tallen el cel i l'horitzó, un tall net entre la terra i el cel, un perfil de parets o edificis, llum ferma que abraça.

Cap obra d'art tolera les èkfrases i transposicions durant molt de temps, descriptives o delirants; autosuficient, sens dubte, *De Franja Pur* és també un missatge, una indicació substancial i silenciosa de l'art a l'art, que trobo expressat perfectament i perfectament adherent en un altre idioma, al significat d'aquesta

¹³ Ídem, p 14.

un'indicazione sostanziale e silenziosa dell'arte all'arte, che trovo espresso perfettamente, e perfettamente aderente, in un linguaggio altro, al senso di quest'opera, nella geniale ermeneutica di Emilio Villa, ponte interpretante tra la preistoria e l'arte contemporanea:

Si tratta di operare, sulla scorta dei materiali salvati e paragonati, l'idea, la sostanza: la ragione della cultura figurativa; si tratta di recuperare l'evidenza e la continuità organica, biologica quasi, delle umane azioni necessarie: e umano e necessario s'intende tutto quel che ha radice e documento espresso sul terreno di tutti i popoli nel tempo e nell'unità strutturale delle varianti e dei paragoni.¹⁵



XVIII



XIX

15 E. Villa, *Ciò che è primitivo*, in Id., *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2005, p. 91.

obra, en la genial hermenèutica d'Emilio Villa, pont interpretatiu entre la prehistòria i l'art contemporani:

Es tracta d'operar, sobre la gamma dels materials guardats i comparats, la idea, la substància: el motiu de la cultura figurativa; es tracta de recuperar l'evidència i la continuïtat orgànica, quasi biològica, de les accions humanes necessàries: i humà i necessari significa tot el que té arrels i documents expressats sobre el terreny de tots els pobles al llarg del temps i en la unitat estructural de les variants i de les comparacions.¹⁴



XX



XXI

14 E. Villa, *Ciò che è primitivo*, dins Id., *L'arte dell'uomo primordiale*, editat per A. Tagliaferri, Milà, Abscondita, 2005, p. 91.

ACH, DAS FERNE LAND... NOTE PER «ÜBER ALLES» DI ÀNGEL JOVÉ

*Desde el fondo de la soledad y aún más de la desdicha, si es
dado que una ventana se abra, se puede, asomándose a ella, ver,
pues que andan lejos e intangibles, a los bienaventurados.*

María Zambrano, *Los Bienaventurados*

Alma es distancia y horizonte: ausencia.

Antonio Machado, *Campos de Castilla*¹

Nel saggio *Attenzione e poesia* Cristina Campo (nome d'arte di Vittoria Guerrini, Bologna 1923-Roma 1977) rivela l'identità di attenzione e giustizia riconoscendola fondamento della vita intera, poesia e ogni altra arte incluse. La stesura definitiva di quel saggio è datata dalla stessa Campo in calce, 1950, ed effettivamente si può dire che *Attenzione e poesia* è il punto d'arrivo di un intenso lavoro interiore che negli anni della giovinezza aveva condotto Cristina Campo ad una scrittura per frammenti e per incastri (*Diario d'agosto, Parco dei cervi*) attorno ai temi che fin da molto presto erano diventati suoi: infanzia e morte, poesia, destino, sventura, fiaba, gioia, perfezione, bellezza, che il lettore ritrova via via ad ogni svolta della poesia, dei saggi, delle traduzioni e delle lettere della poetessa.

Attenzione e poesia, mirabilmente abitato dal pensiero di Simone Weil, è la terra ferma da cui nasceranno «gli imperdonabili», l'etica della sprezzatura e l'amore incrollabile per la liturgia. «Gli imperdonabili» sono un incontro e sono un'estrema solitudine; l'attenzione a ciò che solo conta ha consumato loro le ciglia e la giustizia muove il loro sguardo-mano nel cogliere la sostanza compaziente della vita. «Gli

* *Ach, das ferne Land. Note per Über alles di Àngel Jové*, Catalogo, *Àngel Jové. Über alles*, La Jonquera, Museu Memorial de l'Exili, 27 febbraio-4 aprile 2021.

Questo scritto è dedicato alla memoria di Piero Zanobi Capponi (Firenze, 13 luglio 1965-Arezzo, 8 novembre 2020).

¹ María Zambrano, *Los Bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, p. 64; Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 270.

ACH, DAS FERNE LAND... NOTES PER A «ÜBER ALLES» D'ÀNGEL JOVÉ

*Desde el fondo de la soledad y aún más de la desdicha, si es
dado que una ventana se abra, se puede, asomándose a ella, ver,
pues que andan lejos e intangibles, a los bienaventurados.*

María Zambrano, *Los Bienaventurados*

Alma es distancia y horizonte: ausencia.

Antonio Machado, *Campos de Castilla*¹

A l'assaig *Attenzione e poesia* (*Atenció i poesia*), Cristina Campo, nom artístic de Vittoria Guerrini (Bolonya 1923 - Roma 1977), revela l'equivalència entre atenció i justícia, reconeixent aquesta identitat com el fonament de tota la vida, poesia i qualsevol altra forma d'art incloses. L'escriptura definitiva d'aquest assaig duu un any, 1950, que la mateixa autora intencionadament va voler posar al final del text. Es tracta doncs de la culminació d'un intens treball interior, que durant els anys de joventut havia portat a la Campo a una escriptura fragmentària i per encaixos *Diario d'agosto, Parco dei cervi* (*Diari d'agost, Parc dels cérvols*) al voltant dels temes que ben aviat es va fer seus: la infantesa i la mort, la poesia, el destí, la desventura, el conte de fades, la joia, la perfecció, la bellesa. El lector reconeix aquests temes gradualment a cada evolució de la seva poesia, dels seus assajos, traduccions i també de la seva producció epistolar.

Atenció i poesia, extraordinàriament ric del pensament de Simone Weil, és la base d'on sorgeixen «gli imperdonabili» («els imperdonables»), l'ètica de la «sprezzatura» («naturalitat») i l'amor ferm per la litúrgia. «Els imperdonables» són alhora un encontre i una solitud extrema; l'atenció vers allò que només compta ha

* *Ach, das ferne Land... Notes per a Über alles d'Àngel Jové*, Catàleg de l'exposició *Àngel Jové. Über alles*, La Jonquera, Museu Memorial de l'Exili, 27.02 - 04.04 de 2021, traducció al català de Lúcia Carol Geronès.

Aquest text està dedicat a la memòria de Piero Zanobi Capponi (Florència, 13 de juliol de 1965-Arezzo, 8 de novembre de 2020).

¹ María Zambrano, *Los Bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, p. 64; Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 270.

imperdonabili» sono persone-opere vive; sono coloro che «hanno guardato in faccia la bellezza e non ne sono fuggiti»;² non sono cioè una categoria critica o un'idea: sono, forse, opera vivente, liturgica, nella parola, nello sguardo e nell'immagine, nel suono, evocati e depositati dentro la materia del mondo e oltre essa.

Scrivo Cristina Campo nel 1950: «L'arte di oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte di oggi)». Pur isolata dal suo contesto e categorica come sa esserlo solo la giovinezza, questa affermazione definisce un punto nevralgico dell'espressione delle arti nella contemporaneità; la giustizia deve essere all'inizio, deve stare alla base, essere il modo dello sguardo: attenzione plenaria e profonda da cui sgorga la mediazione dell'arte che *dice la verità*. «L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero».³

A partire da questa qualità basilare dell'attenzione l'artista —l'essere umano in pienezza— può reggere l'orrore e attingere oltre esso un segno non equivoco: «Avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è aver accettato di soffrirla fino alla fine e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto sopra se stessi *il peso di quelle oscure, incessanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia*».⁴ Qualche anno dopo, in una lettera ad un amico chiede tra parentesi: «(che ne direbbe se firmassi Campo? Non trova che dir così è già il principio di Auschwitz?)».⁵

La giustizia interessa profondamente Àngel Jové; fin dagli inizi della sua ricerca l'attenzione per il reale lo assorbe e gli permette di «vedere»; la sua opera in immagini è intessuta di attenzione e di giustizia. La purezza formale e la povertà ed essenzialità dei suoi mezzi hanno realizzato lungo gli anni immensi spazi simbolici, attorno al suo grande tema di natura e cultura, nella radice di una ininterrotta meditazione su infanzia e morte, e le sue opere sono agli antipodi dell'immaginazione e della «contaminazione caotica di elementi e piani», della sostanziale disattenzione e ingiustizia rilevate da una giovane scrittrice sconosciuta nell'arte del proprio tempo. Jové non indica se non la bellezza e la verità: è il contrario dell'iconoclastia compulsiva cui è ridotto l'occhio contemporaneo, sovraccarico di immagini virtuali e materia incompresa, idolatra inconsapevole del vuoto malefico che accumula e di cui muore, senza bellezza e senza verità, senza orizzonte.

Manuel Vázquez Montalbán nel 1970 definiva «desesperada lucidez» la sostanza dell'opera dell'allora trentenne Jové e senza dubbio oggi quel saggio⁶ provoca il soprassalto di riconoscere, nell'esattezza intellettuale di quella lettura critica, la permanenza di quel modo di stare al mondo e il suo trasformarsi dentro un'opera che è, nel passare del tempo, storia materializzata di un'anima, o, per meglio dire, dell'anima.

consumat les seves pestanyes i la justícia mou la seva mirada-mà en el fet de copsar la substància compacient de la vida. «Els imperdonables» són persones-obres vives; són aquells que «han mirat a la cara la bellesa i no han fugit»;² no són, però una categoria crítica o una idea, sinó que més aviat són una obra vivent, litúrgica, en la paraula, en la mirada i en la imatge, en el so, evocats i lliurats dins de la matèria del món i més enllà d'aquesta.

L'any 1950, Cristina Campo escriu: «L'art d'avui és en gran part imaginació, és a dir, contaminació caòtica d'elements i de plans. Tot això, naturalment, s'oposa a la justícia (que de fet a l'art d'avui no l'interessa)». Malgrat ser aïllada del seu context i categòrica com només ho pot ser la joventut, aquesta afirmació defineix un punt neuràlgic de l'expressió de les arts en la contemporaneïtat; la justícia ha de ser a l'inici, ha d'estar a la base, ser la forma de la mirada: atenció plenària i profunda d'on sorgeixi la mediació de l'art que *diu la veritat*. «L'atenció és l'únic camí vers l'inexpressable, la via única vers el misteri. De fet, l'atenció està sòlidament ancorada en el real; i el misteri només es manifesta a través de velades al·lusions».³

A partir d'aquesta qualitat basilar de l'atenció, l'artista —l'ésser humà en la seva totalitat— pot suportar l'horror i treure'n, més enllà d'aquest, un signe inequívoc: «Haver donat a alguna cosa una atenció extrema és haver acceptat patir-la fins al final i, no només patir-la, sinó patir per ella, esdevenir com un escut que es posa entre aquesta i tot allò que pot amenaçar-la, en nosaltres i fora de nosaltres. És el fet d'haver assumit sobre un mateix *el pes d'aquelles obscures, incessants amenaces, que són la condició mateixa de la joia*».⁴ Pocs anys després, en una carta a un amic, l'autora entre parèntesis li pregunta: «(que en diria si signés Campo? No creu que així ja és el principi d'Auschwitz?)».⁵

La justícia interessa profundament a Àngel Jové; des dels inicis de la seva recerca, l'atenció per allò real l'absorbeix i li permet «veure»; la seva obra en imatges està teixida d'atenció i de justícia. La puresa formal i la pobresa i essencialitat dels seus mitjans al llarg dels anys han realitzat immensos espais simbòlics, al voltant del seu gran tema, natura i cultura, a l'arrel d'una ininterrompuda meditació sobre la infància i la mort, i les seves obres estan als antípodes de la imaginació i de la «contaminació caòtica d'elements i de plans», de la substancial desatenció i injustícia, denunciades per una jove escriptora desconeguda. Jové indica precisament la bellesa i la veritat: és el contrari de l'iconoclasta compulsiu en què s'ha convertit l'ull contemporani, sobrecarregat d'imatges virtuals i de matèria incompresa, idòlatra inconscient del buit malèfic que acumula i del que mor, sense bellesa i sense veritat, sense horitzó.

L'any 1970, Manuel Vázquez Montalbán definia la substància de l'obra de l'aleshores jove artista, com «desesperada lucidez». Sense cap mena de dubte, avui, aquell assaig provoca l'ensurt de reconèixer, en l'exactitud intel·lectual d'aquella lectura crítica,⁶ la fermesa d'aquella manera d'estar al món i el seu transformar-se dins d'una obra que és, amb el pas del temps, història materialitzada d'una ànima, o millor dit, de l'ànima.

2 Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, in Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi Editore, 1971, p. 110.

3 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, in Ead., *Fiaba e mistero e altre note*, Firenze, Vallecchi Editore, 1962, pp. 63 e 64.

4 Ivi, pp. 66-67, corsivo di chi scrive.

5 Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989, p. 20.

6 Manuel Vázquez Montalbán, *La post-pintura de Àngel Jové*, «Cau», 2-3, settembre 1970.

2 Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, dins Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milà, Rusconi Editore, 1971, p. 110.

3 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, dins Ead., *Fiaba e mistero e altre note*, Florència, Vallecchi Editore, 1962, pp. 63 i 64.

4 Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, cit., pp. 66-67, cursiva de M.P.

5 Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, Milà, Libri Scheiwiller, 1989, p. 20.

6 Manuel Vázquez Montalbán, *La post-pintura de Àngel Jové*, «Cau», 2-3, setembre 1970.

Jové ha guardato e ha visto: i non più vivibili spazi interiori dove la vita soffocava tra tenerezza e distruzione; le catastrofi (umane, sociali, culturali, politiche) della guerra civile spagnola, della seconda guerra mondiale, dei campi di sterminio; l'odierna, ripetuta negazione della vita che assurge ad astrazione politica nutrita del massacro delle persone compiuto da altre persone, che trasforma i mari in cimiteri e i confini geopolitici in muri di disperazione e di morte. Ha guardato e ha visto mettendosi in un margine, abitando uno spazio di solitudine, di confinamento e di esilio —scelti, voluti, ineluttabili— che costituiscono la sua ascesi, il suo esercizio di decisione e di comunione.

Più passa il tempo e più è evidente che la pittura di Àngel Jové e Àngel Jové stesso provengono dal mondo degli imperdonabili, lo abitano e vi appartengono, irrimediabilmente. Non divorziato da ciò che fa, interamente distante e interamente umano, «imperdonabile» è, anche, qualcuno che non ha mai messo al centro o al primo posto se stesso, la propria individualità problematica; qualcuno che molto per tempo ha trovato, avendolo cercato e anche senza cercarlo, il pugnale per uccidere l'io, come direbbe Marguerite Yourcenar; «imperdonabile» è, soprattutto, qualcuno che non può dimenticare e che non dimentica mai la storia di Iljuša Snegerëv dentro *I fratelli Karamazov*.

Nelle immagini di Àngel Jové, lungo un arco di più di cinquant'anni, «l'occhio ha colto o trasfuso quella seconda vita che è l'analogia salvatrice: giglio, corolla, danza, morte, stella; dove pace ed orrore si compongono in eguali, innocenti simmetrie»;



I

Jové ha mirat i ha vist: els espais interiors que ja no poden ser habitables, on la vida s'afogava entre tendresa i destrucció; les catàstrofes (humanes, socials, culturals, polítiques) de la Guerra Civil Espanyola, de la Segona Guerra Mundial, dels camps d'extermini; l'actual i repetida negació de la vida que s'eleva a abstracció política, nodrida de la massacre de les persones feta a altres persones, que transforma els mars en cementiris i les fronteres geopolítiques en murs de desesperació i mort. Jové ha mirat i ha vist, posant-se al marge, habitant un espai de solitud, de confinament i d'exili —triats, volguts, inexorables— que constitueixen la seva ascesi, el seu exercici de decisió i de comunió.

Amb el pas del temps, es fa evident que la pittura d'Àngel Jové i Àngel Jové mateix provenen del món dels imperdonables, l'habiten i hi pertanyen, irremeiablement. No separat d'allò que fa, però completament distant i humà, «imperdonable» ho és qui no ha posat mai al centre o, en primer lloc, la pròpia persona, la pròpia individualitat problemàtica; aquell que, precoçment, ha trobat, havent-lo cercat, però també sense voler-ho, el punyal per matar el jo, com diria Marguerite Yourcenar; «imperdonable» ho és sobretot qui no pot oblidar, i mai no oblida, la història d'Iljuša Snegerëv, en *Els germans Karamazov*.

Dins de les imatges d'Àngel Jové, al llarg de més de cinquanta anys, «l'ull ha copsat o transmès aquella segona vida que és l'analogia salvadora: lliri, corona, dansa, mort, estel; on pau i horror es componen de forma igual, simetries innocents»; ulls imperdonables, en cap moment absents, mai totalment presents,



À. Jové. Sèrie *Über Alles*, 2020. Tècnica mixta sobre paper cartró. Col·lecció particular. (Imatges I-XI/56)

occhi imperdonabili, in nessun attimo assenti, mai interamente presenti, buoni compagni sulla piazza della ghigliottina: «Io so che ogni rigo letto è profitto».⁷

Il filo della memoria (filo rosso, filo d'oro, filo spinato), memoria personale e memoria universale, attraversa la ricerca di Jové; oseremmo dire che la memoria è il suo terreno d'indagine e nello stesso tempo il suo metodo, nel senso etimologico di cammino che si fa cercandolo. Nelle due piccole parole in tedesco, *Über alles*, innocenti, immani, semplici, atroci, è suggerito il legame concettuale con la tragedia della storia del Novecento e anche di oggi.

Ad un certo punto, nella vita, nella storia, arriva il momento di uscire dalla logica di «farla pagare a qualcuno» e, se non si è in grado (come esserlo senza aiuto trascendente?) di pagare di persona, è necessario fermare la vertigine dicotomica che razionalmente inchioda tutti gli uni contro gli altri. Il giudizio finale, o no, non ha importanza, è sempre di condanna e la denuncia del male compiuto è secondaria rispetto all'urgenza di trovare il colpevole; la giustizia occhio d'oro non può guardare; come Caino anche noi rispondiamo «Sono io forse il guardiano di mio fratello?». E intanto Abele giace senza vita. Con magistrale limpidezza René Girard ha indagato per anni sulla presenza attiva del capro espiatorio quale catalizzatore simbolico, e quindi reale, di tutto il male inflitto dall'uomo all'altro uomo, spesso in reciproco bilancio ma più spesso ancora in massacro totale inferto da una parte all'altra parte (vincitori e perdenti, vivi e morti) in tutte le latitudini antropologiche. Qualcosa da cui si distoglie lo sguardo e l'attenzione, qualcosa che per la sua insostenibilità viene apparentemente dimenticato; ma la memoria rimane.⁸

Quando si sente citare, scorporata, la pur sempre perfetta affermazione dostoevskiana che la bellezza salverà la terra si tende a dimenticare che tale bellezza è il volto del Cristo *patiens* (deturpato violato ucciso) e quel volto è l'unica via per sostenere l'insostenibile e per superarlo senza rinnegarlo, sebbene la gloria della resurrezione non sembri interessare. Dell'*Agnus Dei* che appare lungo l'opera di Jové in figure di segno e di vetro ciò che l'Agnello dice con il proprio silenzio è che egli è colui che tollera su di sé, *qui tollis*, il male del mondo, *peccata mundi*.

Dove va
questo Agnello
che a noi gli ucciditori non è dato
seguire coi segnati
né fuggire
ma singhiozzando soavemente concepire
nel buio grembo della mente
*usque ad consummationem
mundi?*
Non si può nascere ma
si può morire
innocenti.⁹

bons companys a la plaça de la guillotina: «Jo sé que cada ratlla llegida és profitosa».⁷

El fil de la memòria (fil roig, fil d'or, filferro espinós), memòria personal i memòria universal, travessa la recerca de Jové; gosariem dir que la memòria és el seu terreny de recerca i al mateix temps el seu mètode, en el sentit etimològic de camí que es fa caminant. En les només dues paraules *Über alles*, innocents, colossals, senzilles, atroces, hi és suggerit el lligam conceptual amb la tragèdia de la història del segle xx i també d'avui.

A un cert punt, en la vida, en la història, arriba el moment en el qual cal sortir de la lògica de «trobar un culpable», i si hom no és capaç de pagar el compte personalment (com es pot fer sense una ajuda transcendent?), aleshores cal ferar el vertigen dicotòmic que racionalment porta els uns contra els altres. El judici final, o no, no té importància, és sempre de condemna i la denúncia del mal fet és secundària respecte a la urgència de trobar el culpable; la justícia 'ull d'or' no pot mirar; com Caín també nosaltres responem «Soc jo potser el guardià del meu germà?». I mentrestant Abel jau a terra sense vida. Amb una limpidesa magistral, René Girard ha investigat durant anys sobre la presència activa de la víctima expiatòria com a catalitzador simbòlic (i, per això, real) de tot el mal fet per l'home a l'home, sovint d'una manera recíproca, però més sovint encara, massacrant totalment una part contra l'altra (vencedors i vençuts, vius i morts) a totes les latituds antropològiques. Quelcom que la mirada evita, la qual cosa per la seva qualitat inaguantable i insuportable aparentment s'oblida, però que es queda en la memòria.⁸

Quan se sent citar, de forma aïllada, la perfecta afirmació dostoevskiana, la bellesa salvarà la terra, es tendeix a oblidar que tal bellesa correspon al rostre del Crist *patiens* (deformat, violat, assassinat) i aquell rostre és l'única via per aguantar l'inaguantable i per superar-ho sense negar-ho, malgrat que la glòria de la resurrecció no sembli interessar ningú. De l'*Agnus Dei* que apareix al llarg de l'obra de Jové, en figures dibuixades i de vidre, allò que l'Anyell diu amb el mateix silenci és que ell és aquell que tolera en ell, *qui tollis*, els mals del món, *peccata mundi*.

Cap on va
aquest Anyell
que a nosaltres matadors no ens és permès
de continuar amb els marcats
ni fugir
però sanglotant suaument concebre
en la foscor del ventre de la ment
*usque ad consummationem
mundi?*
No es pot néixer però
es pot morir
innocents.⁹

7 Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, in Ead., *Il flauto e il tappeto*, cit., pp. 109-11 i 92.

8 René Girard, *La pietra scartata. Antigiudaismo cristiano e antropologia evangelica*, Introduzione e scelta dei testi a cura di Alberto Signorini, Magnano, Biella, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2000.

9 Cristina Campo, *Missa Romana*, «Conoscenza religiosa», 1, gennaio-marzo 1969. Si veda Giovanna Scarca, *Volti del Cristo in Missa Romana*, in Ead., *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milano, Ancora, 2010, pp. 79-122.

7 Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, dins Ead., *Il flauto e il tappeto*, cit., pp. 109-11 i 92.

8 René Girard, *La pietra scartata. Antigiudaismo cristiano e antropologia evangelica*, Introducció i cura d'Alberto Signorini, Magnano, Biella, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2000.

9 Cristina Campo, *Missa Romana*, «Conoscenza religiosa», 1, gener-març, 1969. La traducció al català és nostra. Vegeu Giovanna Scarca, *Volti del Cristo in Missa Romana*, dins Ead., *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milà, Ancora, 2010, pp. 79-122.



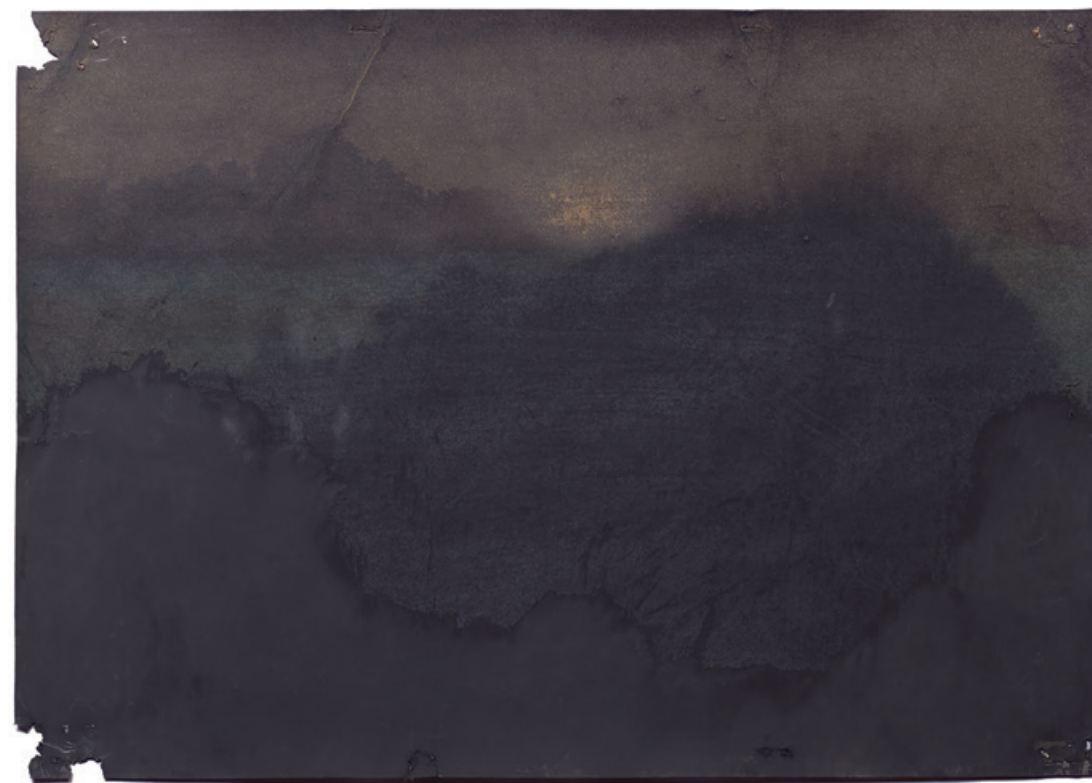
IV



V



VI



VII



VIII

Con timore e con tremore si tenta di dire qualcosa che si trova nelle parole di un bambino, nella in-fanzia, e nelle scritture dei Vangeli dell'uomo contemporaneo —Dietrich Bonhoeffer, Pavel Florensky, Edith Stein, Etty Hillesum, Janusz Korczak... i milioni e milioni di testimoni, la nube dei testimoni...— e si rimane in ascolto di immagini che curino, che redimano, che nella giustizia e nell'attenzione aprano la memoria della verità.

Che cosa si vede in *Über alles*? Nel ripetersi apparente del profilo del paesaggio nudo, senza creature, solo creato (ma la creatura è quella che guarda e dipinge), noi che osserviamo abbiamo la sensazione che sia possibile illuminare l'interno della terra e che la luce che è dentro sia sorella di quella che è il cielo. C'è qualcosa di micidiale che si è consumato, un silenzio sovrumano abita la figura apparentemente sempre uguale del paesaggio, ma anche una musica di Arvo Pärt.

In *Über alles* c'è, forse, la declinazione visuale delle *Statische Gedichte* di Gottfried Benn (un imperdonabile): visioni statiche, essenze che si rivelano: «Tardi nell'anno e dentro il silenzio [...] le immagini discenderanno [...] ultime immagini, di per sé redente»,¹⁰ e qualcosa di pacificato e di pacificante appare, impercettibilmente.

Contemplando la serie di *Über alles* la mente insegue ricordi. Ritornano in mente anche altre opere di Jové, in particolare le terre e i paesaggi di *Versus Limbus*, del 2010, in cui i disegni e le ceramiche nere sono quasi suscitati dalla memoria del canto IV dell'*Inferno* di Dante che li accompagna come testo del catalogo, il Limbo dove si trovano per sempre sospesi gli «spiriti magni» e Virgilio stesso, sul confine lancinante di disperazione e desiderio. Un inferno che non è Inferno e dove è giunto una volta un uomo potente e vittorioso a portare via alcuni che erano lì; ma rimane la desolazione assoluta di una luce bloccata.¹¹

Che cosa si vede in *Über alles*? Affiorano versi della *Waste Land*, certe descrizioni in *The Lord of the Rings* dopo una battaglia mostruosa e mortale; scintilla la somiglianza con *Il viandante su un mare di nebbia* senza viandante; come sempre le figure di Jové restituiscono mondi e cancellano mondi, e consegnano colui che guarda a un orizzonte. Forse *Über alles* è un inno iconico all'orizzonte come realtà prima e ultima della vita; l'essere umano non può vivere senza orizzonte e, purificato dalle lacrime e dal sangue dei martiri, l'orizzonte è «sopra tutto».

Il 22 settembre 1942 Etty Hillesum scriveva nel suo *Diario*:

Una volta ho scritto in uno dei miei diari: vorrei poter tastare i contorni di questo tempo con la punta delle dita. Ero seduta alla mia scrivania, allora, e non sapevo bene come accostarmi alla vita perché non l'avevo ancora toccata dentro di me. Ho imparato a farlo mentre ero seduta qui. Poi, d'un tratto, sono stata scaraventata in un centro di dolore umano —su uno dei tanti, piccoli fronti di cui è disseminata l'Europa. E là— sui volti delle persone, su migliaia di gesti, piccole espressioni, vite raccontate —su tutto ciò ho improvvisamente cominciato a leggere questo tempo come un insieme compiuto, e non solo questo tempo. Avevo imparato a leggere in me stessa e così ero in grado di leggere anche negli altri. Era proprio come se le mie dita sensibili sfiorassero i contorni di questo tempo, e di questa vita. Com'è possibile che quel pezzetto di brughiera recintato dal filo spinato, dove si riversava e scorreva

Amb temença i inseguretat s'intenta dir quelcom que es troba en les paraules d'un nen, en la infància, i en les escriptures dels Evangelis de l'home contemporani —Dietrich Bonhoeffer, Pavel Florensky, Edith Stein, Etty Hillesum, Janusz Korczak... i milions de testimonis, el núvol de testimonis...— i hom es queda escoltant imatges que curin, que redimeixin, que en la justícia i en l'atenció obrin la memòria de la veritat.

Què es veu a *Über alles*? En el fet de repetir-se aparent del perfil del paisatge nu, sense criatures, només creat (però la criatura és qui ha observat i ha pintat), nosaltres que mirem tenim la sensació que és possible il·luminar l'interior de la terra i que la llum que hi ha a dintre sigui germana de la llum que hi ha en el cel. S'ha esdevingut quelcom de brutal, un silenci sobrehumà viu dins de la figura, aparentment sempre igual, que és el paisatge, però també una música d'Arvo Pärt.

A *Über alles* potser hi ha la declinació visual de *Statische Gedichte* de Gottfried Benn (un imperdonable): visions estàtiques, essències que es revelen: «Tard en l'any i en silenci [...] descendiran les imatges / noves imatges il·leses [...] últimes imatges, en elles mateixes redimides»,¹⁰ i quelcom de pacificat i que dona pau, imperceptiblement s'esdevé.

Contemplant la sèrie d'*Über alles* la ment persegueix records i retornen així altres obres de Jové, particularment les terres i els paisatges de *Versus Limbus*, del 2010, on els dibuixos i les ceràmiques negres provenen quasi de la memòria del cant IV de l'*Infern* de Dant, que els acompanya com a text del catàleg; el Llimb on es troben per sempre suspesos els «esperits magnets» i Virgili mateix, a la frontera dolorosa de desesperació i desig. Un Infern que no és un Infern, on una vegada va arribar un home potent i victoriós per rescatar-ne alguns homes; però en resta la desolació absoluta d'una llum bloquejada.¹¹

Què es veu a *Über alles*? Emergeixen versos de *La terra gastada*, certes descripcions de *El Senyor dels Anells* després d'una batalla monstruosa i mortal; espurneja una similitud amb *El caminant sobre el mar de boira* sense caminant; com sempre les figures de Jové ens retornen mons i ens cancel·len mons, i col·loquen qui mira davant d'un horitzó. Potser, *Über alles* és un himne icònic a l'horitzó, com a realitat inicial i última de la vida; l'ésser humà no pot viure sense horitzó i, purificat per les llàgrimes i per la sang dels màrtirs, l'horitzó està «damunt de tot».

El 22 de setembre de 1942 Etty Hillesum escrivia en el seu *Diari*:

Una vegada vaig escriure en un dels meus diaris: m'agradaria poder sentir els contorns d'aquest temps amb la punta dels dits. Aleshores estava asseguda al meu escriptori i no sabia ben bé com apropar-me a la vida perquè encara no l'havia tocat dins meu. Vaig aprendre a fer-ho mentre estava asseguda aquí. Després, de cop i volta, em van llançar al bell mig del dolor humà, en un dels molts petits fronts que hi ha escampats per Europa. I allà —en els rostres de les persones, en milers de gestos, petites expressions, vides narrades— vaig començar, de sobte, a llegir aquest temps com un tot complet, i no només aquest temps. Havia après a llegir dins meu i també era capaç de llegir dins dels altres. Era com si els meus dits sensibles acariciessin els contorns d'aquest temps i d'aquesta vida. Com és possible que aquell tros d'erm envoltat de filferro espinós, on es vessava i fluïa tant de dolor humà, s'hagi convertit

¹⁰ Gottfried Benn, *Tardi nell'anno*, in Id., *Poesie statiche*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1971, p. 93.

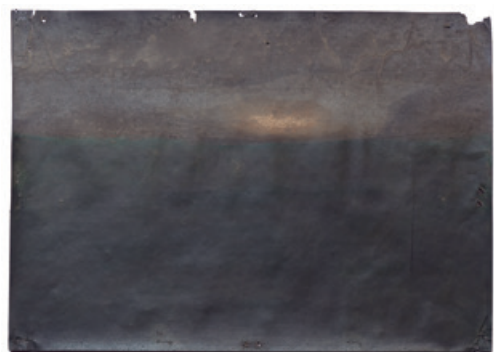
¹¹ Àngel Jové, VS LIMBUS, Mostra 12.03 -08.05.2010, Catalogo, Fundació Suñol, Nivell Zero, Barcelona, 2010.

¹⁰ Gottfried Benn, *Poesie statiche*, a cura de Giuliano Baioni, Torí, Einaudi, 1971, p. 93. La traducció al català és nostra.

¹¹ Àngel Jové, VS LIMBUS, Exposició 12.03 - 08.05.2010, Catàleg, Fundació Suñol, Nivell Zero, Barcelona, 2010.



IX



X



XI

tanto dolore umano, sia diventato un ricordo quasi dolce? Che il mio spirito non sia diventato più tetro in quel luogo, ma più luminoso e sereno? A Westerbork ho letto un tratto del nostro tempo che non mi sembra privo di significato. Ho amato tanto la vita quand'ero seduta a questa scrivania ed ero circondata dai miei scrittori, dai miei poeti e dai miei fiori. E là, tra le baracche popolate da uomini scacciati e perseguitati, ho trovato la conferma di questo amore. La vita in quelle baracche piene di correnti d'aria non contrastava affatto con la vita in questa camera protetta e tranquilla. Non sono mai stata tagliata fuori da una vita per così dire 'passata', per me esisteva solo una grande, significativa continuità. Come potrò descrivere tutto ciò? E far sentire quanto la vita sia bella e degna di essere vissuta e giusta, sì, proprio giusta? [...] Come posso rappresentarlo con poche, tenere, leggere e robuste pennellate, il piccolo villaggio di baracche tra cielo e brughiera? Come posso far sì che anche altri leggano dentro a tutte quelle persone —persone che devono essere decifrate come geroglifici, tratto dopo tratto, finché non ci si trova davanti a un unico, grande e comprensibile insieme, incorniciato da cielo e brughiera? Una cosa è certa: non potrò mai scrivere le cose come la vita le ha scritte per me, in caratteri viventi.¹²

La luce non bloccata dei paesaggi di *Über alles* non si vede quasi ma c'è; l'oscurità è visibile ma non c'è. Profondamente radicato nella memoria storica del nostro tempo,

12 Etty Hillesum, *Diario 1941-1943*, a cura di J.G. Gaarlandt, Milano, Adelphi Edizioni, 1999, pp. 208-209.

en un record gairebé dolç? Pot ser que el meu esperit no s'hagi enfosquit en aquell lloc, sinó que hagi esdevingut més lluminós i serè? A Westerbork vaig llegir un tram del nostre temps que no em sembla pas sense sentit. He estimat tant la vida quan estava asseguda en aquest escriptori i estava envoltada pels meus escriptors, els meus poetes i les meves flors. I allà, entre les barraques poblades d'homes expulsats i perseguits, vaig trobar la confirmació d'aquest amor. La vida en aquelles barraques plenes de corrents d'aire no contrastava gens amb la vida d'aquesta habitació tranquil·la i protegida. No he estat mai exclosa d'una vida, per dir-ho d'alguna manera, 'passada', per a mi només hi havia una gran i significativa continuïtat. Com podré descriure tot això? Com podré fer que es compregui que la vida és bonica i digna de ser viscuda?, i sí, també, justa? [...] Com puc representar-lo amb poques pinzellades tendres, lleugeres i robustes, el petit poble de barraques entre el cel i aquest tros de terreny àrid? Com podria aconseguir que també els altres llegeixin dins de tota aquella gent —persones que han de ser desxifrades com jeroglífics, tret rere tret, fins que no ens trobem davant d'un tot únic, un gran i entenedor conjunt, emmarcat pel cel i per l'erm? Una cosa és certa: mai no podré escriure les coses tal com la vida les ha escrit per a mi, amb lletres vives.¹²

La llum no pas bloquejada dels paisatges de *Über alles* quasi no es veu, però hi és; l'obscuritat és visible malgrat que no hi sigui. Profundament arrelat a la memòria històrica

12 Etty Hillesum, *Diario 1941-1943*, a cura de J.G. Gaarlandt, Milà, Adelphi Edizioni, 1999, pp. 208-209. La traducció al català és nostra.

silenzioso e fulminante, Jové espone il suo *Über alles* nel Museo dell’Esilio, geograficamente proprio sui confini terrestri che sono stati attraversati da bambini, uomini, donne in fuga dalla guerra, come una raccolta di sguardi dentro e oltre ciò che è accaduto e sembra indicare che davvero la luce, come la memoria, non muore. Si può provare a dirlo sottovoce, come una preghiera, che la vita non muore; si può provare a dipingerlo su centinaia di fogli «quel pezzetto di brughiera recintato dal filo spinato».

FILDIFERRO¹³

Questo disegno inedito di Àngel Jové rappresenta un bambino disteso bocconi, attraversato da una linea rossa. Si tratta di una delle immagini più sconvolgenti che si possano trovare nell’immensa opera inedita di Àngel Jové. Il disegno appartiene a tutta l’opera dell’artista ed è il punto di partenza della mia breve riflessione sulla mostra *Über alles* che è in corso al Museo dell’Esilio a La Jonquera.

Il disegno presenta somiglianze con altre opere di altri momenti, nelle quali si dà a vedere l’infinita violenza ricevuta da una creatura. Il tema della violenza —della sofferenza, del dolore, dell’ingiustizia— forma parte del pensiero artistico di Jové. Forse si potrebbe addirittura dire che è un motore concettuale fondamentale accanto all’altro motore: la memoria della violenza. Per questo disegno, che sembra fatto da un maestro della seconda metà del secolo XVI, non c’è bisogno di parafrasi, nel senso che esso ci restituisce perfettamente l’immagine della battitura della vita, dell’umiliazione e dell’abbandono totale.

La linea rossa ci ricorda che siamo attraversati da un qualcosa che ci distrugge e, in un certo senso, ci dà la vita. Si può dire che questa linea allude alla linea dell’orizzonte che contempliamo nella serie di Dipinti-Disegni della mostra. Tuttavia nei dipinti di *Über alles* non ci sono figure umane, mentre questo disegno da cui prendo la mia riflessione è profondamente radicato nella realtà umana dell’infanzia: la protagonista segreta dell’iconografia interiore di Àngel Jové.

Si può dire che il paesaggio di *Über alles* è disabitato perché non c’è nessuna figura umana o animale; questo accade anche in altre opere di Jové, come nei disegni dell’esposizione *Altra volta mossego un tros de pa* (2008), un’opera concepita in memoria di due figure storiche che Jové mette l’una accanto all’altra: lo scultore catalano Leandre Cristòfol e il poeta italiano Cesare Pavese che nel 2008 dividevano il centenario della nascita. Anche qui troviamo il grande tema dell’orizzonte e di ciò che si vede nella linea che attraversa i nostri occhi.

La presenza di questa linea nella figura del bambino è concettualmente in relazione con la presenza del fildiferro nell’opera di Jové. Ci raggiunge come immagine concreta e simbolica della violenza che buca la pelle, la superficie degli oggetti e la stessa realtà del paesaggio. Il fildiferro lo incontriamo come un’epifania in una delle opere più iconiche di Jové, *Quaderno italiano* (1976-1981), che, tra altre cose, mostra l’immagine di un recinto di fildiferro che avvolge un paesaggio industriale abbandonato. La frase in-scritta in italiano, che dà senso alla nascita del *Quaderno italiano*, dice: «Un giorno qualsiasi». La presenza di questo fildiferro e di questo

¹³ Traduzione dell’intervento online in catalano di Maria Pertile alla conferenza per *Über alles* di Àngel Jové (febbraio-marzo 2021; video su YouTube) al MuMe de La Jonquera.

del nostre temps, silenciós i fulminant, Jové exposa el seu *Über alles* al Museu Memorial de l’Exili, geogràficament, per tant, en les terres frontereres que van ser creuades per a nens, homes i dones, que fugien de la guerra, com un recull de mirades dins (i més enllà) d’allò que fou, i sembla indicar que veritablement la llum, com la memòria, no mor. Es pot intentar dir-ho en veu baixa, com una pregària, que la vida no mor; es pot intentar pintar-lo en un centenar de fulls «aquell tros d’erm envoltat de filferro espinós».

FILFERRO¹³

Aquest dibuix inèdit d’Àngel Jové representa un nen ajagut, travessat per una ratlla vermella. Es tracta d’una de les imatges més esfereïdores que es poden trobar dins la immensa obra inèdita d’Àngel Jové. El dibuix està vinculat a tota l’obra restant de l’artista, i aquest és el punt de partida de la meva petita reflexió al voltant de l’exposició *Über alles* que s’està duent a terme al Museu de l’Exili de la Jonquera.

El dibuix presenta similituds amb obres de l’artista d’altres moments, en què es representa la immensa violència rebuda per una criatura. El tema de la violència —del patiment, del dolor, de la injustícia— forma part del pensament artístic de Jové. Potser es podria dir que, fins i tot, és un motor conceptual fonamental al costat de l’altre motor: la memòria de la violència. En aquest dibuix, que sembla fet per un mestre de la segona meitat del segle XVI, no hi fa falta fer parafrasis, en el sentit que ens retorna, perfectament, la imatge de la pallissa de la vida, de la humiliació i de l’abandonament total. La ratlla vermella ens recorda que estem travessats per alguna cosa que ens destrueix i, per dir-ho d’alguna manera, ens dona la vida.

Es pot dir que aquesta ratlla al·ludeix a la línia de l’horitzó que podem contemplar en la sèrie de *Pintures-Dibuixos* de l’exposició. Tanmateix, en les pintures de *Über alles* no hi ha figures humanes, mentre que aquest dibuix —des d’on prenc la meva reflexió— es relaciona profundament amb la realitat humana de la infància: la protagonista segreta de la iconografia interior d’Àngel Jové. Podem dir que el paisatge de *Über alles* està despoblat perquè no hi ha cap figura humana o animal present. Això, com a representació, ho podem trobar en altres obres de l’artista com, per exemple, els dibuixos de l’exposició *Altra volta mossego un tros de pa* (2008); concebuda en memòria de dues figures històriques que Jové col·loca juntes: l’escultor Leandre Cristòfol i el poeta italià Cesare Pavese que compartien, l’any 2008, aniversari. Aquí trobem, també, el gran tema de l’horitzó i d’allò que es veu en la línia que travessa els nostres ulls.

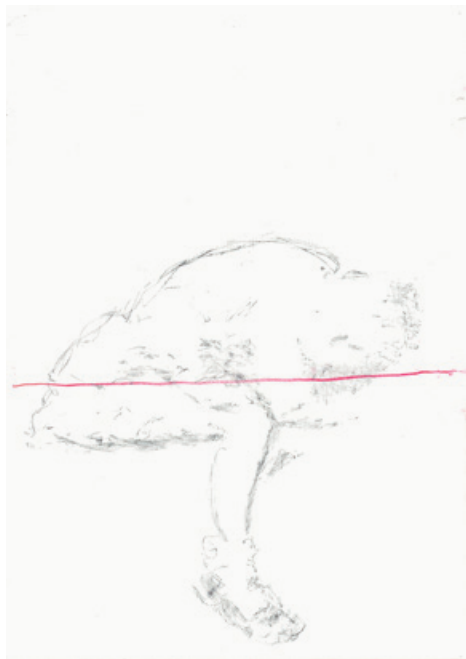
La presència d’aquesta línia en la figura del nen es relaciona, conceptualment, amb la presència del filferro en l’obra de Jové. Ens arriba com a imatge concreta i simbòlica de la violència que punxa la pell, la superfície dels objectes i la realitat del paisatge mateix. El filferro el trobem com a epifania en una de les obres més icòniques de l’artista, *Quaderno italiano* (1976-1981) que, entre altres coses, mostra la imatge d’un recinte de filferro que envolta un paisatge industrial abandonat. La frase escrita en italià, que dona sentit al naixement de *Quaderno italiano*, diu: «Un giorno qualsiasi», és a dir, «Un dia qualsevol». La presència d’aquest filferro

¹³ Transcripció de la intervenció en català de Maria Pertile on line a la presentació de *Über alles* d’Àngel Jové (febrer-març de 2021; YouTube) al MuMe de la Jonquera.

paesaggio ci mostra, ancora, la profondità e il radicamento della riflessione sulla linea dell'orizzonte e nello stesso tempo manifesta la differenza e l'equivalenza della linea con il fildiferro. Il fildiferro si sovrappone, chiude l'orizzonte e, simultaneamente, lo fa vedere. L'orizzonte rimane dietro.

La materia del fildiferro la si trova anche nel «teschio-cuore» della serie *Alamús, Sidamun, Almatret*, (1989, pittura, fildiferro e tessuto, 115x90x20 cm). Quest'opera diventa una bandiera, uno stendardo, sotto cui s'intende il mondo in un certo modo, mentre la materia di cui è composta ci indica il percorso concettuale dentro la cultura e la visione del mondo che era allora contemporaneo per l'artista (ma ricordiamo anche il *peluche* rosso di un interno nominato da Simone Weil). Lo si riconosce attraverso questo tappeto sul quale appare l'iconografia delle ossa in croce su un cuore invece che su un teschio, come se fosse il simbolo di una pirateria del pensiero e della pratica artistica che ci consente di cogliere il tema su cui l'artista riflette instancabilmente lungo tutta la sua opera: la memoria del dolore e la sua trasformazione. In un certo senso è impossibile offrire una visione o una spiegazione ma è proprio questo che Jové fa quando elabora la possibilità materiale e spirituale di aprire gli occhi su ciò che è impossibile da vedere a causa della sua contundenza, della sua brutalità, del suo orrore.

La memoria dell'infanzia e la sua permanenza, al di là di ogni negazione, è il tema che ci conduce tra le immagini di *Über alles*. L'artista ha costruito uno spazio —che potrebbe essere uno spazio domestico: un grande tappeto, una sedia, un tavolo— circondato da una serie di paesaggi senza nessuno. Il cortocircuito simbolico e materiale dello spazio di *Über alles* ritorna a dirci, in un'altra maniera, la preoccupazione eterna di Jové —dire quello che non si può vedere, al di là di ogni limite e di ogni negazione.



À. Jové, s/t, 2003. Llapis sobre paper. Col·lecció particular.

i d'aquest paisatge ens mostra, una vegada més, la profunditat i l'arrelament de la reflexió sobre la línia de l'horitzó mentre manifesta la diferència i l'equivalència d'aquesta línia amb el filferro. El filferro se superposa, tapa l'horitzó i alhora el deixa veure. L'horitzó roman al darrere.

Aquesta matèria del filferro la trobem, també, en la «calavera-cor» de la sèrie *Alamús, Sidamun, Almatret*, (1989, pittura, filferro i tèxtil, 115 x 90 x 20 cm). L'obra esdevé una bandera sota la qual s'entén el món d'una determinada manera, mentre que la materialitat amb què està feta ens ensenya el recorregut conceptual dins la cultura i la visió del món que llavors era contemporani a l'artista. Això ho reconeixem a través d'aquesta catifa, on apareix la iconografia dels ossos creuats i un cor al lloc de la calavera —com si fos el símbol d'una pirateria del pensament i de la pràctica artística— que ens permet copsar el tema amb el qual l'artista reflexiona sense parar al llarg de tota la seva obra: la memòria del dolor i la seva transformació.

D'alguna manera és impossible oferir una visió o una explicació, però, precisament, l'artista fa això quan elabora la possibilitat material i espiritual d'obrir els ulls sobre allò que és impossible veure per la seva contundència, brutalitat i horror.

La memòria de la infància i la seva permanència, més enllà de qualsevol negació, és el tema que ens condueix per les imatges de *Über alles*. L'artista ha construït un espai —que podria ser un espai domèstic: una gran catifa, una cadira, una tauleta— envoltat d'una sèrie de paisatges sense ningú. El curtcircuit simbòlic i material de l'espai de *Über alles* ens torna a dir, d'una altra manera, la preocupació de sempre de Jové. Dir el que no es pot veure, més enllà de qualsevol límit i qualsevol negació.



À. Jové, s/t, 1989. Sèrie *Alamús, Sidamun, Almatret, ect...* Pintura acrílica, filferro sobre tèxtil. Col·lecció particular.

ÀNGEL JOVÉ, «PETIT HOMENATGE
A LA FLOR DE PARET» (1965)

Si possono amare solo coloro di cui intravediamo,
non fosse che per un istante, l'infanzia inconsolabile.

Christian Bobin¹

Tra il 1967 e il 1972 Lumen e Tusquets pubblicano tre piccoli volumi di Àngel Jové: *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, *Verbo ser* e *Tratado de los órdenes arquitectónicos*. Di fatto, la pubblicazione di ciascuno dei tre libri avviene qualche anno dopo la loro creazione, come si evince dalle lamine di *Petit Homenatge* firmate e datate «gener 1965» dall'artista, il quale aggiunge, nell'edizione del *Tratado de los órdenes arquitectónicos*, una minuscola nota che dice: «El original de este tratado fue ideado en el mes de enero del año 1969. Àngel Jové»;² *Verbo ser* non reca firma o data dell'artista e l'anno di pubblicazione da Lumen, 1970, stabilisce coordinate bio-bibliografiche analoghe a quelle degli altri due libri.

Tutti e tre sono libri-opera intessuti di immagini e di scrittura e appartengono al periodo che va dal 1964-65 al 1970: il libro è l'opera e diventa il significato di un congedo e di un piccolo testamento della giovinezza. Riconoscendo la singolarità di ciascuno, possiamo dire che rappresentano oggi una trilogia della giovinezza, un trittico in cui i tre pannelli rendono visibili tre momenti diversi di una sola storia, i tre movimenti di una sola sonata: gli spartiti del giovane Jové che se ne va, l'infanzia di *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, l'adolescenza di *Verbo ser*, la giovinezza del *Tratado* contemplati e consegnati da chi ne è uscito per sempre e lo sa.

Quando ho avuto per la prima volta tra le mani e sotto gli occhi *Petit Homenatge a la Flor de Paret* mi ha colpito fortemente la sua qualità primaria di reliquia di

* Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret* (1965), inedito (2025).
Questo testo su *Petit Homenatge a la Flor de Paret* è dedicato alla mia amica Duna Jové.

1 Christian Bobin, *L'amica dolente*, in Id., *La vita scrive a matita*, [2007], traduzione dal francese di Emanuele Borsotti, Pecetto Torinese, Torino, Edizioni Sanpino, 2024, p. 77.

2 Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, Barcelona, Editorial Lumen, 1967; Id., *Verbo ser*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970; Id., *Tratado de los órdenes arquitectónicos*, Barcelona, Tusquets Editor, 1972.

ÀNGEL JOVÉ, «PETIT HOMENATGE
A LA FLOR DE PARET» (1965)

Només podem estimar aquells de qui entreveiem,
encara que sigui per un instant, la infantesa inconsolable.

Christian Bobin¹

Entre 1967 i 1972, Lumen i Tusquets publiquen tres petits volums d'Àngel Jové: *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, *Verbo ser* i *Tratado de los órdenes arquitectónicos*. De fet, la publicació de cadascun dels tres llibres fou alguns anys després de la seva creació, com es desprèn de les làmines de *Petit Homenatge* signades i datades «gener 1965» per l'artista, que afegeix, a l'edició del *Tratado de los órdenes arquitectónicos*, una nota minúscula que diu: «El original de este tratado fue ideado en el mes de enero del año 1969. Àngel Jové»;² *Verbo ser* no presenta cap data ni tampoc signatura de l'artista, i l'any de publicació de Lumen, 1970, estableix unes coordenades bio-bibliogràfiques anàlogues a les dels altres dos llibres.

Tots tres són llibres-opra entreteixits d'imatges i d'escriptura i pertanyen al període que va del 1964-65 al 1970: el llibre és l'obra i esdevé el significat d'un comiat i d'un petit testament de la joventut. Reconeixent la singularitat de cadascun, podem dir que avui representen una trilogia de la joventut, un tríptic en què els tres plafons fan visibles tres moments diferents d'una sola història, els tres moviments d'una sola sonata: les partitures del jove Jové que se'n va, la infantesa de *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, l'adolescència de *Verbo ser*, la joventut del *Tratado*, contemplats i lliurats per qui n'ha sortit per sempre i ho sap.

Quan vaig tenir per primera vegada entre les mans i sota els ulls *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, em va colpir profundament la seva qualitat primària de relíquia

* Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret* (1965), inèdit (2025), traducció al català de Lidia Carol Geronès.
Aquest text sobre *Petit Homenatge a la Flor de Paret* està dedicat a la meva amiga Duna Jové.

1 Christian Bobin, *L'amica dolente*, dins *La vita scrive a matita*, [2007], traducció del francès d'Emanuele Borsotti, Pecetto Torinese, Torino, Edizioni Sanpino, 2024, p. 77. [La traducció al català és nostra.]

2 Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, Barcelona, Editorial Lumen, 1967; Id., *Verbo ser*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970; Id., *Tratado de los órdenes arquitectónicos*, Barcelona, Tusquets Editor, 1972.

un corpo-tempo tanto imprevedibile quanto reale, l'infanzia, che è d'altra parte quell'origine abissale che abbandoniamo inevitabilmente ma alla quale ritorna sempre il nostro spirito nei successivi tempi del suo trapasso nelle età della vita, nelle età dell'arte; nel titolo di quest'opera, *piccolo omaggio al fiore di parete*, sono racchiusi l'epos e l'ethos di un uomo, e rimane il fiore —che appare ben due volte nelle pagine di *Verbo ser* in forma di mazzetto, quasi una figurina— che più di vent'anni dopo troviamo nel grande volume d'autore, mitico ormai, *Capiscar la fior de la mà morta*.³ Il fiore e il libro suggeriscono segretamente la più classica delle iniziazioni, quella di un giovane samurai sulla via della spada che è la sua arte, la sua vita, il suo gesto ultimo che è sempre un andare oltre, un andarsene, un congedarsi per proseguire su quella via. Mentre critici importanti riconoscono in quegli anni, tra il 1964 e il 1970, la piena epifania dell'artista e ne colgono l'essenza nel *Petit Homenatge*,⁴ Jové se ne andava dalla sua città, con la piccola icona della giovinezza nel sacco da viaggio, definitivamente consapevole dell'arte come destino.

Ci sono due fotografie che mi hanno introdotta alla *flor de paret* di Jové e che desidero evocare. La prima è la foto-opera di Jové per la sua mostra *In memoriam*, tenutasi al Col·legi d'Arquitectes di Lleida nel 1970, in cui è ritratta una tavolata di persone sotto un pergolato e in primo piano ci sono due bambini; sotto il bambino sulla destra Jové ha scritto a mano una croce e nella didascalia, a macchina, ha scritto «angel JOVE naissance 1940 – mort 1945-46». La seconda foto è la foto dell'artista e del suo fratellino bambini, scattata nel 1943 da alcuni rifugiati francesi che avevano trovato ospitalità a Lleida e che scrivono sulla foto la seguente dedica: «Souvenir amical et reconnaissant de trois Français de passage à Lerida. Avec toute



À. Jové, *Naissance 1940 – mort 1945-46*, 1970. Paper fotogràfic manipulat. Obra exposada en la mostra *100 artistes dans la ville*, Montpellier.

3 Àngel Jové, *Capiscar la fior de la mà morta*, Catàleg, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1990.

4 Alexandre Cirici, *Àngel Jové: de la flor de paret a la flor de plàstic*, Serra d'Or, Barcelona, agost 1969; Manuel Vázquez Montalbán, *Àngel Jové y los problemas de la vanguardia*, Triunfo, Barcelona, juliol 1970; José Corredor-Mateos, *La metafísica de Àngel Jové*, Triunfo, Barcelona, 1975; Id., *El salto mortal de Àngel Jové*, Destino, Barcelona, juliol 1976; si veda la Bibliografia in *Àngel Jové. Über alles*, Catàleg, La Jonquera, Museu Memorial de l'Exili, 2021, pp. 91-95.

d'un cos-temps, tan inaferrable com real, la infantesa, que és, d'altra banda, aquell origen abissal que inevitablement abandonem, però a la qual el nostre esperit sempre retorna en els temps successius del seu trànsit per les edats de la vida, per les edats de l'art; en el títol d'aquesta obra, *petit homenatge a la flor de paret*, s'hi contenen l'epos i l'ethos d'un home, i resta la flor —que apareix fins a dues vegades a les pàgines de *Verbo ser* en forma de ramellet, quasi una figureta— que més de vint anys després trobem en el gran volum d'autor, ja mític, *Capiscar la fior de la mà morta*.³ La flor i el llibre suggereixen secretament la més clàssica de les iniciacions, la d'un jove samurai encaminant-se en el domini de l'espasa que és el seu art, la seva vida, el seu darrer gest, que és sempre un anar més enllà, un anar-se'n, un acomiadar-se per prosseguir aquell camí. Mentre crítics importants aleshores, entre 1964 i 1970, reconeixien la plena epifania de l'artista i en capten l'essència al *Petit Homenatge*,⁴ Jové marxava de la seva ciutat, amb la petita icona de la joventut al sarró de viatge, definitivament conscient de l'art com a destí.

Hi ha dues fotografies que m'han introduït a la *flor de paret* de Jové i que desitjo evocar. La primera és la foto-opera de Jové per a la seva exposició *In memoriam*, celebrada al Col·legi d'Arquitectes de Lleida el 1970, on hi ha retratada una taula parada sota un emparat i, en primer pla, hi ha dos infants; sota el nen de la dreta Jové hi va fer a mà una creu i, a la llegenda mecanografiada, hi va escriure «angel JOVE naissance 1940 – mort 1945-46». La segona foto és la fotografia de l'artista i del seu germanet de petits, feta el 1943 per alguns refugiats francesos que havien trobat allotjament a Lleida i que hi escrigueren la dedicatòria següent: «Souvenir amical et reconnaissant de trois Français de passage à Lerida. Avec toute leur



Àngel Jové i el seu germà Antoni, 1943. Fotografia enviada per uns refugiats francesos. Col·lecció particular.

3 Àngel Jové, *Capiscar la fior de la mà morta*, Catàleg, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1990.

4 Alexandre Cirici, *Àngel Jové: de la flor de paret a la flor de plàstic*, Serra d'Or, Barcelona, agost de 1969; Manuel Vázquez Montalbán, *Àngel Jové y los problemas de la vanguardia*, Triunfo, Barcelona, juliol de 1970; José Corredor-Mateos, *La metafísica de Àngel Jové*, Triunfo, Barcelona, 1975; Id., *El salto mortal de Àngel Jové*, Destino, Barcelona, juliol de 1976; es vegi la Bibliografia a *Àngel Jové. Über alles*, Catàleg, La Jonquera, Museu Memorial de l'Exili, 2021, pp. 91-95.

leur sympathie – À Angel et Antonio. Lerida, le 2 décembre 1943».⁵ Eccoli: i due bambini sono gli invisibili protagonisti del *récit* visuale di *Petit Homenatge a la Flor de Paret*; sono loro due, Àngel e Tonet, i fratellini, che danno un bacio al fiore dipinto sulla mattonella delle scale della casa di una zia: «Recordo una Flor /de l'escala de casa / una meva tia. / Quan de petits hi anà- / vem amb el meu / germà, agenollats, / li féiem un / petó.».⁶ Una doppia fila di fiori neri incornicia in alto la scrittura del testo e cancella parzialmente l'inizio del curriculum dell'artista.

In *Petit Homenatge* è tutto consumato e bisogna andarsene... «angel JOVE *naissance* 1940 – *mort* 1945-46»; in quella pittura-libro-opera, nel 1965, si osserva tutta la concentrata attenzione del visionario con gli occhi spalancati, il cuore dello sguardo —*per sempre els ulls foscos*— che cercherà per tutta la vita la verità della visione e la memoria dell'origine.

In una conversazione del 1999 con il filosofo Xavier Antich, pubblicata in un volume che raccoglie molte delle immagini elaborate da Jové per le copertine dei libri del grande editore barcellonese Anagrama e che riproduce ad apertura di pagina proprio il saggio di Cirici sulla *Flor de paret* di trent'anni prima, ad un certo punto Jové dice:

Todo es memoria. Es como aquello que quizás has visto, a través de la ventana, un día, y luego, más tarde, de repente, vuelve a aparecer. Es justo lo que me pasa ahora, aquí en Gerona, donde vivo, frente a la catedral, con un gran espacio vacío delante de los balcones. Es el mismo espacio que tenía cuando era pequeño y vivía delante de la plaza de Sant Joan, en Lérida. [...] En aquella misma época, yo jugaba con los chavales del Canyeret, gitanos, quinquis, de todo. Recuerdo a uno que se llamaba Perico y que un día, de repente, no apareció. En casa, oí comentar que a Perico le había estallado una bomba, porque, alrededor de la plaza, durante la guerra, habían tirado muchas y algunas quedaron sin explotar. Al cabo de un tiempo, volvió y continuó jugando con nosotros. A canicas, pero con dos muñones. Debía de tener cinco o seis años. Fue un tiempo muy hermoso..., con muchos horrores, pero... La vida y la muerte constantemente juntas.⁷

Nella conversazione emerge tutta l'importanza della città natale di Lleida; radice familiare e teatro dei primi passi, da abbandonare per sempre, ma anche luogo e metafora cui ritornare, molti anni dopo, in circostanze tanto reali quanto simboliche. Leggiamo della demolizione dello studio di Leandre Cristòfol, buttato giù dalle ruspe ma poco prima filmato dal pittore Josep Ripoll, amico di Cristòfol; della demolizione —un'altra— degli edifici della piazza di Sant Joan, rasi al suolo, compresa la casa di

sympathie – À Angel et Antonio. Lerida, le 2 décembre 1943».⁵ Aquí els teniu: els dos nens són els protagonistes invisibles del *récit* visual de *Petit Homenatge a la Flor de Paret*; són ells dos, l'Àngel i en Tonet, els germanets, que fan un petó a la flor pintada a la rajola de l'escala de casa d'una tieta: «Recordo una Flor / de l'escala de casa / una meva tia. / Quan de petits hi anà-/ vem amb el meu / germà, agenollats, / li fèiem un / petó.».⁶ Una doble filera de flors negres emmarca per dalt l'escriptura del text i cancella parcialment l'inici del currículum de l'artista.

A *Petit Homenatge* tot és consumat i cal marxar... «angel JOVE *naissance* 1940 – *mort* 1945-46»; en aquella pittura-llibre-opra, el 1965, s'hi observa tota l'atenció concentrada del visionari amb els ulls oberts de bat a bat, el cor de la mirada —*per sempre els ulls foscos*— que cercarà tota la vida la veritat de la visió i la memòria de l'origen.

En una conversa del 1999 amb el filòsof Xavier Antich, publicada en un volum que recull moltes de les imatges elaborades per Jové per a les cobertes dels llibres del gran editor barceloní Anagrama i que reproduceix a l'obertura de pàgina precisament l'assaig de Cirici sobre la *Flor de paret* de trenta anys abans, en un moment determinat Jové diu:

Todo es memoria. Es como aquello que quizás has visto, a través de la ventana, un día, y luego, más tarde, de repente, vuelve a aparecer. Es justo lo que me pasa ahora, aquí en Gerona, donde vivo, frente a la catedral, con un gran espacio vacío delante de los balcones. Es el mismo espacio que tenía cuando era pequeño y vivía delante de la plaza de Sant Joan, en Lérida. [...] En aquella misma época, yo jugaba con los chavales del Canyeret, gitanos, quinquis, de todo. Recuerdo a uno que se llamaba Perico y que un día, de repente, no apareció. En casa, oí comentar que a Perico le había estallado una bomba, porque, alrededor de la plaza, durante la guerra, habían tirado muchas y algunas quedaron sin explotar. Al cabo de un tiempo, volvió y continuó jugando con nosotros. A canicas, pero con dos muñones. Debía de tener cinco o seis años. Fue un tiempo muy hermoso..., con muchos horrores, pero... La vida y la muerte constantemente juntas.⁷

A la conversa emergeix tota la importància de la ciutat natal de Lleida; arrel familiar i escenari dels primers passos, d'on cal marxar per sempre, però també lloc i metàfora on tornar, molts anys després, en circumstàncies tan reals com simbòliques. Llegim, d'una banda, sobre l'enderroc de l'estudi de Leandre Cristòfol, que fou abatut per les excavadores, però que, poc abans, fou filmat pel pintor Josep Ripoll, amic de Cristòfol; i, de l'altra, sobre la demolició —una altra— dels edificis de la plaça de Sant Joan, arrasats, inclosa la casa de Jové, l'Hostal del Sol, i d'un Jové que en recull trossos, fragments, entre la runa, poc després de la destrucció... Només allò que hem perdut és nostre per sempre.

5 *Retrospectiva Àngel Jové*, Catàleg, Lleida, Museu Morera, Gràfiques Larrosa, Lleida, 1985, p. 7; Maria-Josep Balsach, *Diu veritat qui diu ombra*, in *Àngel Jové. Über alles*, cit., pp. 13-14.

6 «Ricordo un fiore della scala di casa di una mia zia. Quando da bambini ci andavamo con mio fratello, inginocchiati, gli davamo un bacio»: Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, cit., p. 4.

7 «Tutto è memoria. È come quello che hai visto dalla finestra un giorno e poi, più tardi, all'improvviso, appare di nuovo. È proprio ciò che mi succede adesso, qui a Girona, dove vivo, davanti alla cattedrale, con un grande spazio vuoto di fronte ai balconi. È lo stesso spazio che avevo quand'ero bambino e vivevo davanti alla piazza di San Giovanni, a Lleida. [...] In quella stessa epoca giocavo con i ragazzini del Canyeret, zingari, ambulanti, di tutto. Ricordo uno che si chiamava Perico e che un giorno, all'improvviso, non apparve. A casa sentii dire che a Perico gli era scoppiata una bomba, perché, in giro per la piazza, durante la guerra, ne avevano lanciate molte e qualcuna era rimasta inesplosa. Dopo un po' di tempo, tornò e continuò a giocare con noi. Alle biglie, ma con due moncherini. Dovevo avere sui cinque o sei anni. Fu un tempo molto bello... con molti orrori, però... La vita e la morte costantemente insieme.»; Xavier Antich, *Una conversación con Àngel Jové*, in *Las portadas de Àngel Jové*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, pp. 43-44.

5 *Retrospectiva Àngel Jové*, Catàleg, Lleida, Museu Morera, Gràfiques Larrosa, Lleida, 1985, p. 7; Maria-Josep Balsach, *Diu veritat qui diu ombra*, in *Àngel Jové. Über alles*, cit., pp. 13-14.

6 Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, cit., p. 4.

7 Xavier Antich, *Una conversación con Àngel Jové*, dins *Las portadas de Àngel Jové*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, pp. 43-44.

Jové, l'Hostal del Sol, e di Jové che raccoglie dei pezzi, dei frammenti, tra le macerie, poco dopo la distruzione... Solo ciò che abbiamo perduto è nostro per sempre.

«Così, se si dia un evento essenziale per la nostra vita —incontro, illuminazione— lo riconosceremo prima di tutto alla luce d'infanzia e di fiaba che lo investe.»⁸ *Petit Homenatge* contiene e provoca tale riconoscimento; la bellezza, i materiali preziosi, l'esecuzione esperta, la misura, l'espressività profonda di ciò che è stato rappresentato è nelle nostre mani, come se si potesse accarezzare ancora i capelli di quei bimbi, prenderli per mano, ragionare insieme del fiore dipinto sulla scala.

Che cos'è *Petit Homenatge*... Non è un dipinto né una scultura, non è un disegno e non è un'installazione né un video. Per citare quest'opera devo usare i criteri bibliografici classici: Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, Barcellona, Editorial Lumen, 1967. Non è un libro d'artista, non lo è se non come lo è la partitura autografa di un notturno di Chopin e cioè una risma di carte impregnate di segni che vanno eseguiti anche solo mentalmente, cantati dentro; la *Flor de Paret* è una contemplazione a occhi chiusi di un luogo dell'anima che si chiama infanzia, una contemplazione catturata per sempre dalla pittura di un giovane uomo, mai più bambino, che ha consegnato la figura del suo inizio: una scala di legno e di mattonelle dipinte a fiori per la quale due fratellini salgono e scendono quando vanno a trovare una zia. Nelle ultime due tavole, qualcosa cambia radicalmente: nella quinta, si percepisce una minaccia, un danno in atto nel nero che, coprendo la cornice con i fiori neri, ora circonda la mattonella; nella sesta, una massa e delle linee sottili e inquietanti avvolgono la figura: in entrambe le due ultime tavole il fiore non c'è più.

Petit Homenatge a la Flor de Paret è un «passo d'addio»: la coreografia perfetta, l'opera-libro in cui un giovane artista dimostra e deposita tutto quello che ha imparato nei duri anni di apprendistato. L'elaborazione, il dominio tecnico, l'interpretazione, l'intensità sono offerti dal danzatore in un'epifania sul palcoscenico nella musica assegnata, nel canone dei grandi balletti che hanno plasmato anche il suo corpo e il suo spirito; è l'esecuzione, è il tempo irripetibile dell'apparizione, una sola volta e per sempre.

Che cos'è *Petit Homenatge*... La tomba dell'infanzia? L'urna con le ceneri della prima giovinezza? Forse sì, ma chi ha scavato la fossa, chi ha raccolto le ceneri nell'urna? Jové fa scacco matto al tempo ed è ancora così giovane quando contempla l'inizio —il suo proprio inizio— e lo concentra nella dinamica immobile che è il *Petit Homenatge*, in cui realmente vediamo e teniamo in mano l'azione pittorica che fissa un'epifania e scompare, come i due bambini già assenti e per sempre protagonisti di un istante di creazione; i bambini non ci sono ma la scrittura li testimonia; la pittura li muove come ha mosso chi ha dipinto, attraversandola, la *flor de paret*, e se n'è andato. Ma l'arte non ha tema né titolo, l'arte è potere assoluto di rispondere a una domanda impossibile, come Jové sapeva fin dall'inizio e per sempre.

«Così, se si dia un evento essenziale per la nostra vita —incontro, illuminazione— lo riconosceremo prima di tutto alla luce d'infanzia e di fiaba che lo investe.»⁸ *Petit Homenatge* conté i provoca aquest reconeixement; la bellesa, els materials preciosos, l'execució experta, la mesura, l'expressivitat profunda d'allò que ha estat representat és a les nostres mans, com si encara poguéssim acariciar els cabells d'aquells infants, agafar-los de la mà, raonar plegats sobre la flor pintada a l'escala.

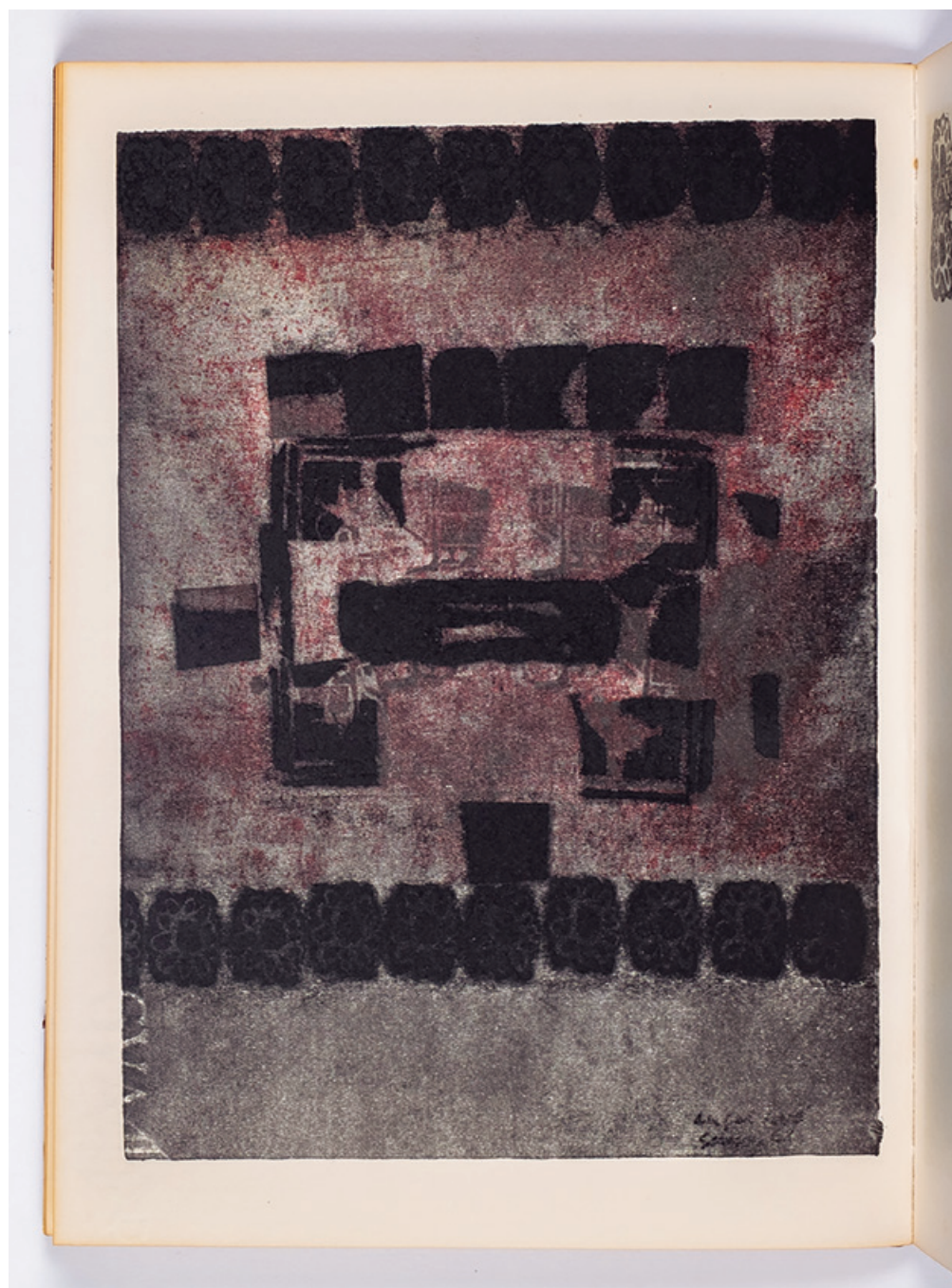
Què és *Petit Homenatge*? No és una pintura ni una escultura, no és un dibuix ni una instal·lació ni un vídeo. Per citar aquesta obra he de fer servir els criteris bibliogràfics clàssics: Àngel Jové, *Petit Homenatge a la Flor de Paret*, Barcelona, Editorial Lumen, 1967. No és un llibre d'artista, no ho és sinó en el mateix sentit que ho és la partitura autògrafa d'un nocturn de Chopin, és a dir, un feix de papers impregnats de signes que cal executar, ni que sigui mentalment, cantats endins; la *Flor de Paret* és una contemplació amb els ulls tancats d'un lloc de l'ànima que es diu infantesa, una contemplació capturada per sempre en la pintura d'un home jove, mai més nen, que ha lliurat la figura del seu inici: una escala de fusta i de rajoles pintades amb flors a través de la qual dos germanets pugen i baixen quan van a veure una tieta. En les dues darreres taules, alguna cosa canvia radicalment: a la cinquena, s'hi percep una amenaça, un mal en acte en el negre que, cobrint el marc amb les flors negres, ara envolta la rajola; a la sisena, una massa i unes línies fines i inquietants embolcallen la figura: en totes dues les darreres taules la flor ja no hi és.

Petit Homenatge a la Flor de Paret és un «pas d'acomiadament»: la coreografia perfecta, l'obra-llibre on un jove artista demostra i diposita tot allò que ha après en els durs anys d'aprenentatge. L'elaboració, el domini tècnic, la interpretació, la intensitat, són oferts pel dansaire en una epifania a l'escenari en la música assignada, en el cànon dels grans ballets que també han modelat el seu cos i el seu esperit; és l'execució, és el temps irrepetible de l'aparició, una sola vegada i per sempre.

Què és *Petit Homenatge*... La tomba de la infantesa? L'urna amb les cendres de la primera joventut? Potser sí, però qui ha excavat la fossa, qui ha recollit les cendres a l'urna? Jové fa escac i mat al temps i és encara tan jove quan contempla l'inici —el seu propi inici— i el concentra en la dinàmica immòbil que és el *Petit Homenatge*, en què realment veiem i tenim a les mans l'acció pictòrica que fixa una epifania i desapareix, com els dos infants ja absents i per sempre protagonistes d'un instant de creació; els infants no hi són, però l'escriptura els testimonia; la pintura els mou com ha mogut qui ha pintat, travessant-la, la flor de paret, i ha marxat. Però l'art no té ni tema ni títol, l'art és el poder absolut de respondre una pregunta impossible, com Jové ja sabia des de l'inici i per sempre.

8 Cristina Campo, *In medio coeli*, in Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971, p. 28.

8 «Així, si s'esdevé algun fet essencial per a la nostra vida —encontre, il·luminació— el reconeixem abans que res per la llum d'infància i de faula que l'envolta.», Cristina Campo, *In medio coeli*, dins Ead., *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971, p. 28. [La traducció al català és nostra.]



V



À. Jové, s/t, 1964. Tècnica mixra sobre arpillera. Col·lecció particular.

Non calpestate
i
Fiori
delle mattonelle
Ricordo un Fiore
della scala di casa
di una mia zia.
Quando da bambini ci anda –
vamo con mio
fratello, inginocchiati,
gli davamo un
bacio.
C'era una
volta un fiore...
...di Parete
Il fiore di parete ci guarda
con il medesimo sguardo
dei nonni del ritratto.
È freddo
sporco
scuro
Piccolo e grande
Piccolo e grande
Piccolo e grande
Piccolo e grande
Piccolo e grande
Piccolo e grande
Piccolo e grande
Piccolo e grande
Piccolo e grande...
Quattro, 6, otto, undici
15
28
trentatre,
50
62
Ce n'erano
a casa
de
la
mia
nonna...

Firenze, 18 ottobre 2025
Memoria liturgica di San Luca evangelista e pittore

No xafeu
les
Flors
de les rajoles
Recordo una Flor
de l'escala de casa
una meva tia.
Quan de petits hi anà –
vem amb el meu
germà, agenollats,
li fèiem un
petó.
Hi havia una
vegada una flor...
...de Paret
La flor de paret ens mira
amb el mateix esguard
dels avis del retrat.
És freda
bruta
fosca
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran
Petita i gran ...
Quatre, 6, vuit, onze
15
28
trenta-tres,
50
62
N'hi havia
a casa
de
la
meva
àvia ...

Florència, 18 d'octubre de 2025
Memòria litúrgica de Sant Lluc evangelista i pintor.

BIBLIOGRAFIA

- Antich, Xavier, *Una conversación con Àngel Jové*, in *Las portadas de Àngel Jové*, textos de A. C. Pellicer, A. Llena, J. Herralde y una entrevista de X. Antich con Àngel Jové, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- Balsach, Maria-Josep, *La buidor del sac*, in Àngel Jové, *La buidor del sac II*, Cappella di Sant Roc, Valls, 2000.
- Balsach, Maria-Josep, *Potser no es va tallar la llengua*, in Àngel Jové, *La mirada perduda*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 2000.
- Benn, Gottfried, *Poesie statiche*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1971.
- Bobin, Christian, *La vita scrive a matita*, traduzione dal francese di Emanuele Borsotti, Pecetto Torinese, Torino, Edizioni Sanpino, 2024.
- Campo, Cristina, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi Editore, 1971.
- Campo, Cristina, *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962.
- Campo, Cristina, *Gli imperdonabili*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1987.
- Campo, Cristina, *La tigre assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991.
- Campo, Cristina, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti e Filippo Secchieri, Milano, Adelphi, 1998.
- Campo, Cristina, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989.
- Cirici, Alexandre, *Àngel Jové: de la flor de paret a la flor de plàstic*, «Serra d'Or», Barcelona, agost 1969.
- Clapés, Antoni, *CHM saforer, Conversa amb Carles Hac Mor*, <http://www.barcelonareview.com/29>, 2002.
- Eliot, Thomas Stearns, *Quattro quartetti*, Edizione italiana con testo a fronte, introduzione di Attilio Brilli, traduzione di Filippo Donini, Milano, Garzanti, 1982.
- Franzosini, Edgardo, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Milano, Adelphi, 1995.
- Garcia, Josep Miquel, *El segle de Cristòfol. Obres mestres de l'art lleidatà del segle xx*, Lleida, Fundació «la Caixa», 2000.
- Girard, René, *La pietra scartata. Antigiudaismo cristiano e antropologia evangelica*, a cura di Alberto Signorini, Magnano, Biella, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2000.
- Hillesum, Etty, *Diario 1941-1943*, a cura di J.G. Gaarlandt, Milano, Adelphi, 1999.
- Jiménez, Juan Ramón, *El viaje definitivo*, in Id., *Selected Poems*, Edited and Traslated by Salvador Ortiz Carboneres, Oxford, Oxbow Books, 2006.

Jové, Àngel, *La buidor del sac II*, Cappella di Sant Roc, Valls, 2000.

Jové, Àngel, *21 objectes metafísics i malenconia*, Girona, Sales Municipals d'Exposició, volum 112, 2002.

Jové, Àngel, *Altra volta mossego un tros de pa. Cristòfol – Pavese (1908-2008)*, Barcelona, Fundació «la Caixa», 2007.

Jové, Àngel, *La mirada perduda*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 2000.

Jové, Àngel, *De Franja Pur / Breviari*, amb el poema *Lo títol n'és que no en té cap, de títol*, de Carles Hac Mor, Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 2000.

Jové, Àngel, *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1990.

Jové, Àngel, *Quaderno italiano (1976-1981)*, en Id., *Capiscar la fior de la mà morta*, Barcelona, Centre d'Art Sant Mònica, 1990.

Jové, Àngel, *Carles Hac Mor, Àngel Jové, Benet Rossell, Lo país de Maialussa*, Tàrraga, Col·lecció Natan, 2021.

Jové, Àngel, *Petit homenatge a la flor de paret*, Barcelona, Editorial Lumen, 1967.

Jové, Àngel, *Alamús, Sidamun, Almatret etc.*, Lleida, Fundació Caixa de Pensions, 1989.

Jové, Àngel, *Über alles*, Catàleg, La Jonquera, Museu Memorial de l'Exili, 27 de febrer – 4 d'abril 2021.

Jové, Àngel, *VERSUS LIMBUS*, Catàleg, Barcelona, Fundació Suñol, Nivell Zero, 2010.

Jové, Àngel, *Verbo ser*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.

Jové, Àngel, *Tratado de los órdenes arquitectónicos*, Barcelona, Tusquets Editor, 1972.

Jové, Àngel, *Retrospectiva Àngel Jové*, Catàleg, Lleida, Museu Morera, Gràfiques Larrosa, 1985.

La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni, Associazione italiana di studi catalani, Atti del IX Congresso internazionale, Venezia, 14-16 febbraio 2008, Edizione in linea – ISBN 978-88-7893-009-4, <http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive> , 2009.

La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal Futurismo ad oggi attraverso le Collezioni del Mart, a cura di G. Zanchetti, G. Belli, A. Bonito Oliva, Milano, Skira, 2007.

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, a cura di Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 2003.

Marrugat, Jordi, *La revolució com a origen de l'escriptura de Carles Hac Mor i l'escriptura de Carles Hac Mor com a origen de la revolució*, Tarragona, Arola, 2009.

Murena, H.A., *Quién puede mirar*, «Approdo letterario», VII, 14-15, aprile-settembre 1961.

Pavese, Cesare, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2005.

Pavese, Cesare, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998.

Pons, Margalida, *Lletres de Carles Hac Mor, imatges d'un iconoclasta*, Girona, Documenta Universitaria, Càtedra d'art i cultura contemporanis, Universitat de Girona, 2018.

Scarca, Giovanna, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milano, Ancora, 2010.

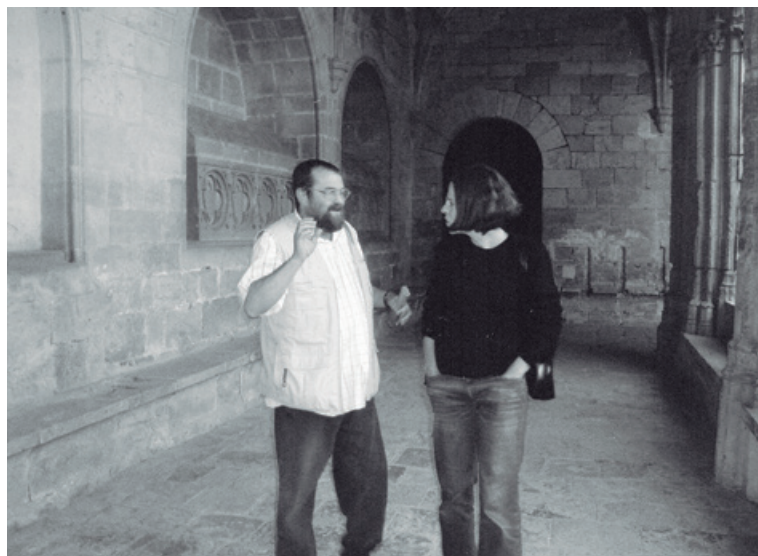
Torres, Màrius, *Molt lluny d'aquí. Poesies i altres escrits*, a cura de Margarida Prats, pròleg de Pere Gimferrer, Barcelona, Edicions 62, 1993.

Varela i Serra, Josep, *Converses a Lleida*, Lleida, Virgili i Pagès, 1988.

Vázquez Montalbán, Manuel, *La post-pintura de Àngel Jové*, Cau, 2-3, septiembre 1970.

Villa, Emilio, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2005.

Zambrano, María, *Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.



Fotografia: M. J. Balsach.

Aquesta edició s'ha acabat
d'imprimir a Girona
el 24 de febrer
de l'any
2026

El cor de la mirada / Il cuore dello sguardo és un recull de set textos sobre l'obra de l'artista català Àngel Jové (Lleida 1940-Girona 2023), escrits per Maria Pertile, filòloga, historiadora de la llengua italiana i descendent d'una il·lustre nissaga de músics i pianistes italians. Escrit entre Girona, Venècia i Florència, el llibre recull com l'autora ha anat copsant l'impacte i el sentit estètic de l'obra de Jové a partir de la seva pròpia formació i sensibilitat, estretament vinculades a la lectura i l'estudi de la literatura i la poesia, i també de l'amistat amb l'artista, les converses compartides i la contemplació profunda de la seva obra.

Per a Pertile, «els ulls i el cor sostenen el pas del *caminante*: en la metafísica de Jové, els ulls foscos i el cor trencat són matriu i mètode, experiència humana i pintura absoluta, pols impregnada de dolor i dinàmica d'amor a la vida». En aquest itinerari, Maria Pertile ha escrit algunes de les pàgines més belles sobre l'obra de l'artista i el seu lloc en l'art i el pensament contemporani.

El cor de la mirada / Il cuore dello sguardo è una raccolta di sette saggi dedicati all'opera dell'artista catalano Àngel Jové (Lleida 1940-Girona 2023), scritti da Maria Pertile, filologa, storica della lingua italiana, discendente di una illustre stirpe di musicisti e pianisti italiani. Scritto tra Girona, Venezia e Firenze, il libro raccoglie le tappe dell'incontro con l'opera di Jové a partire dalla formazione e dalla sensibilità dell'autrice, legate strettamente alla letteratura e alla poesia, e dall'amicizia con l'artista, nelle conversazioni e nella contemplazione dell'opera lungo gli anni.

Secondo Pertile «gli occhi e il cuore sostengono il passo del *caminante*: nella metafisica di Jové, gli occhi accecati e il cuore rotto sono matrice e metodo, esperienza umana e pittura assoluta, polvere impregnata di dolore e dinamica di amore per la vita». In questo itinerario Maria Pertile ha scritto alcune delle pagine più belle sull'opera di Jové nell'arte e nel pensiero contemporanei.

CENTRO STUDI FAMIGLIA CAPPONI



CÀTEDRA D'ART I CULTURA CONTEMPORANIS

Universitat
de Girona

Universitat
de Girona



Documenta
Universitaria