

PAULINO MASIP E LA AVENTURA DE MARTA ABRIL (1953)

MARCO PANNARALE

Su Paulino Masip, poco conosciuto in Spagna e quasi ignoto all'estero – a eccezione della sua patria adottiva, il Messico – è stato ormai prodotto sufficiente materiale critico per poter enucleare agevolmente, dalle trattazioni a lui dedicate, un luogo comune del tutto condivisibile, che ridotto alle sue linee fondamentali si articola su due affermazioni: Masip è una personalità letteraria di assoluto valore, ingiustamente dimenticata nel panorama culturale spagnolo novecentesco e solo tardivamente riconsiderata; il suo romanzo più celebre, *El diario de Hamlet García*, è una delle migliori opere mai scritte sulla guerra civile nonché una delle più riuscite prove narrative della Spagna esiliata. Già nel 1977 si esprimeva sostanzialmente in questi termini Santos Sanz Villanueva, uno dei precoci fautori della riscoperta, ancora costretto a muoversi alla cieca fra carenza di informazioni e pressoché totale mancanza di riferimenti critici¹.

Effettivamente, come ribadiva anni dopo lo stesso Sanz Villanueva sulle colonne di *Ínsula*²,

parece mentira que una persona que ocupó cargos de relieve – director de periódicos como *La Voz*, *el Sol*, *La Vanguardia* –, que fue dramaturgo de cierto éxito en la anteguerra y que, después de la lucha, realizó una sostenida actividad creativa, pueda pasar a un casi completo anonimato.

¹ Cfr. Sanz Villanueva [1977:166-167]. Fra gli studiosi che precedentemente si erano occupati in modo minimamente approfondito di Masip, segnaliamo soprattutto Nora [1973:31-33]. Corbalán [1987:8] evoca in modo molto efficace l'anomala, imperfetta percezione che per molto tempo si è avuta in Spagna di Masip e del suo maggior romanzo: "la novela fantasmal de un escritor fantasma, envuelto en brumas de tiempo y lejanía, como si se hubiese tratado de un raro poeta medieval".

² Sanz Villanueva [1987:14].

Va detto che nell'ultimo ventennio la situazione è notevolmente migliorata e allo stato attuale, come segnala García Posada in un recente articolo, "Masip, si no del todo recuperado, ha abandonado las amargas aguas del olvido. El *diario* se ha convertido en un clásico y otros títulos del escritor se van abriendo paso, aunque sin excesos"³. Grazie a diverse riedizioni del *Diario* e di altri testi, alla pubblicazione della breve monografia di Anna Caballé⁴, agli autorevoli contributi offerti al *Congreso Plural "Sesenta años después"* del 1999⁵ (che ha fra l'altro coinciso col centenario dell'autore), si è colmato in ottima misura il vuoto critico che ha circondato per tanti anni lo scrittore riojano⁶. In particolare, gli atti del congresso e l'instancabile lavoro di riedizione e studio dell'opera "minore" a cura di M^a Teresa González de Garay, della Universidad de la Rioja⁷, costituiscono dei punti di riferimento di inestimabile valore per un avvicinamento alla figura di Masip nel suo complesso, e ad essi sono infatti largamente debitori questi appunti. Resta pur vero, però, che per molto tempo l'indagine su Masip è rimasta principalmente circoscritta al suo capolavoro, la cui palese superiorità ha a lungo offuscato la restante opera narrativa e teatrale dell'autore. *La aventura de Marta Abril*, il corpus dei racconti e le *piezas* di Masip da un lato vanno sicuramente situate su un livello differente rispetto ai vertici toccati dal *Diario*, dall'altro non meritavano di essere aprioristicamente ignorate o citate solo in relazione alla supposta cattedrale nel deserto eretta con la storia di Hamlet García. Di certo non sono mancati, anche prima delle recenti apportazioni, apprezzamenti favorevoli sulle globali doti stilistiche e narrative della prosa di Masip⁸; ma è stato anche particolarmente costante l'ac-

³ García-Posada [2003].

⁴ Il saggio, ormai irreperibile al di fuori dei circuiti bibliotecari, si intitola *Sobre la vida y la obra de Paulino Masip*; cfr. bibliografia per i dettagli completi.

⁵ Congresso che ha avuto luogo in differenti università spagnole: la maggior parte delle conferenze su Masip si sono tenute all'Universidad de la Rioja, che ha dedicato all'autore una giornata monografica. Cfr. la bibliografia per i dettagli sui singoli studi.

⁶ Propriamente catalano di famiglia e di nascita ma, sin da piccolissimo, cresciuto a Logroño (cfr. *infra*), città che giustamente lo considera a tutti gli effetti un proprio scrittore.

⁷ A María Teresa González de Garay, che ringrazio qui per il suo personale interesse a questo lavoro, si devono, a eccezione di *El diario de Hamlet García*, tutte le riedizioni spagnole attualmente disponibili della produzione di Masip, per le quali rimando alla bibliografia.

⁸ Si veda ad esempio Nora [1973:31-33]: "Aunque muy limitada en cantidad, la obra narrativa del periodista y dramaturgo *Paulino Masip* es digna de la mayor atención. (...) *La trampa* y *Un ladrón*, entre las cuatro novelas cortas que integran el volumen encabezado con la primera (1954), acreditan de nuevo el extraordinario talento narrativo, doblado de un seguro instinto dramático, de *Paulino Masip*".

cento calcato sulla straordinarietà della sua opera maestra: sul suo carattere di felice *unicum* nell'ambito di una produzione altrimenti priva di particolare interesse. Illuminante in questo senso il giudizio di Martínez Cachero (solo un esempio fra vari), che accomuna Masip ad Arturo Barea e José Ramón Arana creando per loro una sorta di etichetta apposita, quella degli scrittori esuli "que tuvieron éxito merced a sólo una novela afortunada (...), cuya obra posterior no parece haber superado la excelencia de tales títulos"⁹; non vi sarebbe in linea teorica nulla da eccepire su questo punto di vista, fra l'altro corroborato dalla prova dei fatti, se non fosse per il rischio di legittimare indirettamente il disinteresse verso gli altri lavori di un autore che, per il solo fatto di aver scritto "una de las mejores novelas que produjo la España Peregrina"¹⁰, va di fatto conosciuto nella sua interezza.

Sull'oblio cui è stato relegato Masip si è scritto parecchio; sulle sue cause anche, e probabilmente non ha torto Pedraza nell'affermare che un peso considerevole abbia avuto la sua "dedicación, *pane lucrando*, a los guiones de escasa calidad y aire popular al servicio de la industria cinematográfica mexicana"¹¹, che ha occupato in modo pressoché esclusivo l'ultimo decennio di attività dello scrittore. Allo stesso proposito Max Aub, che con Masip condivise oltre che il paese d'esilio una profonda amicizia, profetizzò nel suo *Discurso de la novela española contemporánea*, con lucidità e in tempi non ancora troppo sospetti, quello che in effetti sarebbe successo: "Si el cine no se lo traga, Masip puede llegar a ser un claro exponente de la novela de nuestros días"¹². D'altro canto, senza voler entrare qui nel merito della complessa e *vexata* questione generale, è pur vero che a Masip, fino a epoche molto vicine, non è toccato in sorte neppure il destino di tanti suoi compagni di espatrio – prosatori, non poeti evidentemente – che così schiettamente riassume Gullón:

una vez acomodados nítidamente en las bibliotecas, con plena regalfía y esplendor erudito, procedemos a ignorarlos. Sus mensajes a dura pena se incorporan al haber nacional, quedan para el consumo y disfrute del coleccionista de raros¹³.

⁹ Martínez Cachero [1999:703-704]. Anche Corbalán [1987:12] pur in chiave positiva, non fa che ribadire questo concetto: le altre opere di Masip "Son piezas que, en otro escritor que no presentara el contraste entre una primera novela excepcional y el resto de su producción, serían consideradas dignas de toda recordación".

¹⁰ Martínez Cachero [1999:705].

¹¹ Pedraza Jiménez [2000:583].

¹² Aub [1945:104].

¹³ Gullón [1983:223].

Più melodrammaticamente, Muñoz Molina descrive questa condizione come

un maleficio que condena a la mayor parte de la prosa de la República a no encontrar a sus lectores (...), una especie de Purgatorio del que no llegan a salir, (...) limbo desconectado por completo no sólo de la inmensa mayoría del público lector, sino del catálogo de la tradición de la narrativa española¹⁴.

C'è da aggiungere che il netto rifiuto dell'autore prima e degli eredi poi a sottomettere il *Diario* al vaglio della censura dittatoriale avrebbe comunque reso impossibile la pubblicazione del libro in Spagna prima del '75, benché, come opportunamente ricorda Cousté, siano molti gli scrittori esiliati che hanno saputo raggiungere in un modo o nell'altro il pubblico a cui la loro opera era destinata¹⁵.

Di fatto la prima edizione recente del *Diario*, dopo la *princeps* messicana per i tipi di León Sánchez del 1944, è comparsa solo nell'87 da Anthropos, mentre risalgono agli anni '90 le prime edizioni spagnole di altre opere sue¹⁶. Come si vede quindi – fatti di nuovo salvi i validissimi interventi degli ultimi anni – più che dimenticata sugli scaffali delle biblioteche, magari con tanto di “esplendor erudito”, molta della creazione letteraria di Masip è stata semplicemente abbandonata alle ridotte possibilità di diffusione delle sue edizioni messicane degli anni '40 e '50.

Anna Caballé, prima biografa dell'autore, ci informa nel 1987, in modo finalmente attendibile – anche se in diversi punti, per sua stessa ammissione, lacunoso – delle peripezie vitali, professionali e artistiche di Paulino Masip. Dati più completi e precisi, forniti da altri studiosi fra i quali Pablo Corbalán, suo amico d'infanzia, e ancora una volta la professoressa González de Garay, hanno integrato negli anni seguenti il profilo biografico dello scrittore.

Nato a La Granadella, Lérida, l'11 marzo del 1899, all'età di sei anni Masip si trasferisce a Logroño con i genitori e i fratelli e qui dopo le scuole secondarie si iscrive alla facoltà di magistero; al 1919 risale la sua prima opera letteraria¹⁷, la raccolta di poesie *Líricos remansos*¹⁸. Ultimati gli studi, e dopo un perio-

¹⁴ Muñoz Molina [1994:8].

¹⁵ Cfr. Cousté [1989:319].

¹⁶ *Supra*, nota 7.

¹⁷ Se eccettuiamo per ovvie ragioni il precocissimo dramma *Remordimiento*, scritto a soli 11 anni nel 1910 e naturalmente non pubblicato: cfr. Aznar Soler [2001:260].

¹⁸ Il libretto, un'ottantina di pagine, fu pubblicato in 50 esemplari da Luís Ruiz Ulecia, amico del giovane Paulino, e “está en la órbita de los poetas modernistas de sue-

do trascorso a Parigi, grazie al quale potrà tradurre per Espasa Calpe diverse opere di Charles Nodier¹⁹, Masip inizia la sua carriera di intellettuale come socio fondatore e segretario dell'Ateneo Riojano. Con il supporto finanziario del padre, liberale convinto, Masip ha la possibilità di lanciarsi nella sua prima avventura giornalistica, peraltro con scarse soddisfazioni, fondando e dirigendo fra il '24 e il '25 *El Heraldo de la Rioja*; maggior fortuna incontra il suo continuatore, *El Heraldo Riojano*, che tuttavia sopravvive altrettanto poco a causa della sua linea editoriale e ideologica in contrasto con la dittatura di Primo de Rivera²⁰.

Dopo il fallimento dell'*Heraldo* Masip, che nel frattempo si è sposato con Fernanda Echafarreta e ha avuto due figlie, lascia Logroño per la capitale, dove risiede fino agli anni della guerra continuando l'attività giornalistica con crescente successo: a Madrid collabora, dal '28 al '34, con la rivista d'intrattenimento *Estampa*²¹; ottiene la nomina a capo redattore di *Abora* e ancora molto giovane, nel 1933, diventa direttore del quotidiano *La Voz*. Successivamente, per il biennio '35-'36, passa a dirigere *El Sol*, altro importante giornale di taglio repubblicano, così come di orientamento filo-repubblicano sono le *tertulias* che Masip frequenta assiduamente, la Granja del Henar e il Café Regina. A questo periodo risalgono i legami di Masip con diversi intellettuali dell'epoca, da Alejandro Casona a Manuel Azaña, da Josefina Carabias a Juan José Domenchina, e i suoi contatti professionali con Valle - Inclán e Unamuno²².

gunda fila. Las imitaciones mediocres de Rubén Darío saltan a la vista (...)." (González de Garay [1992:20]).

¹⁹ Si tratta di *La novena de la Candelaria*, *Recuerdos de Juventud* e *La señorita de Marsán*, tutti pubblicati nel 1924.

²⁰ Per ulteriori notizie su queste due imprese giornalistiche, cfr. Bustamante Terroba [1991:235-257].

²¹ Caballé [1987:21 n. 9], elencando gli articoli di Masip per *Estampa*, indica come unico anno di collaborazione il 1930, ma Rivas [2001:199-201] parla di un periodo che va, appunto, dal '28 al '34 e González de Garay [1996] in uno studio dedicato rende dettagliatamente conto di tutte le collaborazioni di Masip con questo settimanale.

²² Valle fu intervistato due volte da Masip per *Estampa*: "Obregón, el presidente de Mejico, asesinado, visto por Valle-Inclán" (*Estampa* n° 30, 24 luglio 1928) e "El hogar de Valle-Inclán" (*Estampa* n° 48, 27 novembre 1928); questa seconda intervista in particolare ebbe grande risonanza all'epoca (cfr. Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-textos, 1994, pp. 387-391). Unamuno recensì favorevolmente in *Abora* (23 marzo 1935) "El problema de la juventud", articolo di Masip precedentemente apparso nella stessa rivista (cfr. Miguel de Unamuno, "Otra vez con la juventud", in *Obras Completas*, edición de Manuel García Blanco, Madrid, Aguado, 1958, vol. X, pp. 1028-1031).

A *latere* del giornalismo, Masip si dedica, senza troppa prolificità, alla scrittura drammatica²³: in questi anni sono messe in scena tre sue *pièces*, che gli procurano una certa notorietà se non altro presso il pubblico e i critici teatrali²⁴: si tratta di *Dúo* (1928) *La frontera* (1932) e *El báculo y el paraguas* (1936)²⁵. Durante il conflitto civile Masip lascia la capitale per Valencia, seguendo il governo repubblicano, e quindi passa a Barcellona, dove ormai all'apice della carriera è editore tecnico di *La Vanguardia* per tutto il '37. L'anno seguente è a Parigi, come addetto stampa dell'ambasciata spagnola.

Nella primavera del 1939, inutile dirlo, si rende inevitabile la decisione di partire. Inizialmente esiliato in Francia, Masip prende contatti con l'ambasciatore messicano Narciso Bassols; il governo di Lázaro Cardenas, da sempre solidale alla Repubblica, patrocina il trasferimento di dodici intellettuali, fra i quali appunto Masip e José Bergamín, con l'incarico di preparare laggiù il successivo ingresso di altri repubblicani espulsi o fuggiti²⁶. Contributo letterario ma allo stesso tempo concreto dello scrittore a questo compito sono le sue *Cartas a un emigrado español*, che Masip compone già durante la traversata atlantica a bordo del *Veendam*: gli otto scritti, formalmente concepiti come altrettante lettere a un "desconocido amigo y compatriota", vademecum per ogni spagnolo strappato alla propria terra, costituiscono in realtà un diario intimo delle angosce personali, ma anche dei propositi nonostante tutto venati di ottimismo, dell'esiliato Masip. Il distacco è forzato ma assumerlo attivamente e propositivamente è altrettanto necessario:

Hemos venido a America – el alma polivalente de España lo permite y lo impone – para ser americanos, es decir mexicanos en México, chilenos en Chile, colombianos en Colombia, venezolanos en Venezuela, cubanos en Cuba, y

²³ Su Masip drammaturgo si vedano le sintetiche osservazioni di Doménech [1977:228-229] e soprattutto Aznar Soler [2001] e Irún Vozmediano [2001].

²⁴ Da notare specialmente le valutazioni, indulgenti prima, decisamente entusiaste poi, di Díez-Canedo; cfr. i suoi articoli su *Sol* del 1 maggio 1929 e del 31 dicembre 1932, riprodotti in: Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral*, México, Joaquín Mortiz, 1968, tomo IV, pp. 163-164 e pp. 91-93.

²⁵ Le date si riferiscono alle prime rappresentazioni madrilene, rispettivamente alla Sala Rex, al Teatro Cervantes e al Teatro della Zarzuela. *Dúo* fu portata in scena dalla compagnia di Rivas Cherif (cfr. Aznar Soler [2001:260]). Per i dettagli di pubblicazione cfr. la bibliografia.

²⁶ La notizia, successivamente ricordata in molti dei cenni biografici su Masip, venne fornita di prima mano da Antonio Sacristán, uno degli intellettuali del gruppo, a León-Portilla, che la riporta nel suo saggio [1978:374].

rogamos que nos lo dejen ser porque esta es nuestra mejor manera de ser españoles y a mi juicio la única decente²⁷.

Scrivo giustamente León-Portilla che "las *Cartas* de Masip, escritas no sin cierta tristeza, terminan orientando a los que llegaban hacia su destino, plenamente mexicano"²⁸. In effetti l'allontanamento di Masip dall'orbita culturale peninsulare è in parte dovuto a una traiettoria che egli stesso percorre volontariamente, come fra l'altro dimostra la sua progressiva disaffezione verso la stampa della Spagna del *destierro*: se durante i primi anni '40 il suo nome appare in numerose riviste dell'esilio, da *Romance* a *Litoral*, da *España peregrina* a *Las Españas*²⁹, a un decennio dallo sbarco³⁰ sudamericano il suo impegno giornalistico, iniziato e proseguito con risultati tanto rilevanti, può dirsi definitivamente concluso.

Ai primissimi tempi dell'esilio data l'inizio del rapporto fra Paulino Masip e il cinema messicano, destinato come abbiamo visto a crescere e consolidarsi in modo quasi totalizzante. Per i complessi dettagli di un'attività che portò alla produzione di almeno una quarantina di pellicole (adattamenti, collaborazioni o sceneggiature originali: ma il catalogo resta aperto) rimandiamo senz'altro allo studio di Juan Rodríguez³¹; tuttavia importa rammentare qui che fra melodrammi, *género ranchero*, commedie borghesi e grossolane trasposizioni di classici letterari il panorama cinematografico della Hollywood ispanoamericana degli anni '40 non offriva, in linea di massima, un felice connubio di quantità e qualità: non c'è da stupirsi pertanto del fatto che "apenas se aparta Masip de esa senda trillada por las exigencias de la industria y del público, algo comprensible si tenemos en cuenta su profesionalización (...)"³². Dei film sceneggiati da Masip, allo studioso non specializzato in cinematografia importerà forse ricordare una manciata di titoli, fra cui *La Barraca* (1944), tratto più che decorosamente dal roman-

²⁷ Paulino Masip, *Cartas a un emigrado español*, México, Junta de Cultura Española, 1939, p. 68.

²⁸ León-Portilla [1978:100].

²⁹ Per un elenco delle collaborazioni di Masip con le prime tre riviste citate, cfr. Aznar Soler [2001:263 n. 23, 24, 25]; per la quarta, cfr. Caballé [1987:53].

³⁰ L'espressione non è del tutto corretta, dato che effettivamente Masip sbarcò a New York e raggiunse México D. F. in pullman, come ricorda la figlia Dolores, allora quattordicenne (cfr. González de Garay [1992:10]).

³¹ Rodríguez [2001].

³² Rodríguez [2001:235-236].

zo di Blasco Ibáñez³³, e *El barbero prodigioso* (1941), versione in celluloido della farsa *El hombre que hizo un milagro*³⁴, la prima delle tre opere teatrali scritte da Masip in Messico (la seconda sarà *El emplazado*, pubblicato senza data ma con tutta probabilità risalente al 1949³⁵; si ha notizia di una terza *pieza* messicana, *El escándalo*, adattata da Alarcón, ma mai pubblicata e il cui manoscritto è andato perduto).

Appartiene all'esilio messicano quasi tutta la narrativa di Masip³⁶, a cominciare da *El diario de Hamlet García*, pubblicato come dicevamo nel '44 ma datato 1941 e, verosimilmente, concepito ancora in Spagna³⁷: Juan Rodríguez, sottolineando proprio la rinuncia dello scrittore a mantenere vivi i suoi legami con la madrepatria nella vita come nell'opera, nota che questo romanzo

constituirá la única referencia a lo sucedido en la contienda civil de toda la narrativa de Masip. En lo sucesivo su obra – aun cuando, como *La aventura de Marta Abril*, esté situada en los años de la República – se aleja de toda nostalgia, (...) y es perceptible en su narrativa una fuerte tendencia a adoptar como referente la nueva realidad mexicana³⁸.

La fama che circonda il *Diario* e la relativa abbondanza di ricognizioni critiche esistenti su di esso non ci esimono dal renderne qui sinteticamente conto, pur rimandando alla bibliografia per il dovuto approfondimento, indispensabile premessa ad ogni approccio allo studio dell'autore.

Antirealistico pur nel suo indubbio valore testimoniale, tutto letterario nella forma quanto nei contenuti, quello di Hamlet García, "metafisico

³³ Il critico cinematografico Román Gubern (cfr. Caballé [1987:39 n. 38]) attesta il grande successo di questo film, che si aggiudicò dieci dei diciotto premi *Ariel* (una sorta di *Oscar* messicano) per il 1944.

³⁴ Pubblicato nel 1944.

³⁵ Cfr. González de Garay [2002:37].

³⁶ In Spagna Masip aveva già scritto prosa narrativa, tutta pubblicata in *Estampa*: tre dei dieci racconti che costituiranno la raccolta *Historias de Amor* (cfr. *infra*) e il romanzo d'amore a puntate *Angélica o un corazón de mujer* (cfr. Rivas [2001: 197 e segg.]).

³⁷ Il primo capitolo del *Diario* apparve già nell'ultimo numero di *Romance*, il XXIV, nel maggio del '41. Secondo Corbalán [1987:9] "Es todo lo contrario de una obra improvisada, y hay que suponer que llevaba ya trazado su esquema cuando arribó a América y que, en seguida, emprendió su escritura". Cousté [1989:322] si spinge ancora oltre, ipotizzando "que haya estado gestándose en el interior acaso desde el mismo tiempo histórico en el que transcurre".

³⁸ Rodríguez [2002:243].

ambulante" (o più prosaicamente insegnante a domicilio di filosofia), è un diario ellittico e deliberatamente costruito secondo una parabola senza punto d'arrivo; la sua redazione, dopo aver coperto discontinuamente il periodo fra il 1 gennaio del '35 e il 30 ottobre del '36, si interrompe bruscamente e del suo autore ferito nei bombardamenti non resta che una laconica notizia fornita dall'immaginario editore: "*Tardó mucho tiempo en sanar. Pero no murió. Por ahí anda...*"³⁹.

Hamlet García (il cui nome improbabile, fusione di aulico e quotidiano⁴⁰, già da solo basta a collocare tutto il romanzo in una prospettiva non solo, ma anche, simbolica) è un intellettuale completamente impermeabile per ferrea vocazione alla realtà concreta che lo circonda: non tanto però come il saggio nella torre d'avorio, quanto piuttosto come un particolarissimo "hombre - Vía Láctea", una costellazione "desparramada sin objeto, ni contorno en la noche de la vida contemporánea"⁴¹, nebulosa che scivola trasparente sugli eventi senza esserne modificata nella sua intima costituzione gassosa, priva di contorni e di limiti finiti. Di fatto egli, come ricorda Muñoz Molina⁴², appartiene di diritto alla famiglia dei tanti uomini senza sostanza e "senza qualità" che affollano la letteratura europea delle prime decadi del novecento; è, a tutti gli effetti, un "héroe fragmentario"⁴³. Il professor García, che impariamo a conoscere nella prima parte del romanzo, "Definiciones", è sfiorato solo superficialmente, e soprattutto solo a livello intellettuale, dal grossolano tradimento consumato dalla moglie Ofelia col commesso del

³⁹ Paulino Masip, *El diario de Hamlet García*, Madrid, Visor Libros, 2001 (1ª ed. 1994), p. 279. D'ora in avanti citato come *Diario*.

⁴⁰ Naharro-Calderón [1993:227] parla giustamente di "dicotomía patronímica"; Muro [2001:304] dal canto suo osserva che "El nombre del protagonista (adelantado al título en un acto ostensivo) es altamente significativo y anticipador de complejidad. Por clara intertextualidad remite con el nombre al prototipo literario de la duda y la crisis; con el apellido (decididamente común, en español) se hace colisionar lo literario con lo 'real', lo elevado con lo ras a suelo".

⁴¹ *Diario*, p. 19.

⁴² Cfr. Muñoz Molina [2001:10].

⁴³ La definizione, non serve sottolinearlo, è stata coniata per i protagonisti di tutta una serie di romanzi fondanti della letteratura novecentesca, da quelli della Woolf a quelli di Joyce fino ovviamente a Kafka, senza tralasciare l'indimenticabile professor Kien di *Auto da fé* di Canetti; quanto García Peinado [1998:131] dice di loro ben si applica anche al nostro Hamlet García: «el universo novelesco en el que se mueven es concebido como un juego de relaciones entre conciencias fragmentadas e inseguras de sí mismas, tanto como del propio mundo en el que viven. Son seres opacos para sí mismos, borrosos o casi invisibles para el lector, son héroes 'sin atributos' como ya definía la novela de Robert Musil, e incluso héroes sin nombre, como ocurre en *El proceso* de Kafka».

negozio di *ultramarinos*, gli aspetti della vita materiale gli sono indifferenti o addirittura ignoti, se è vero che la mera preparazione di un caffè supera tutte le sue possibilità; la militanza politica, ma anche il semplice interessamento alle vicende del paese sono quanto di più lontano dalla sua indole atarassica, la cui maggior aspirazione è quella di essere lasciato in pace, a tu per tu con la propria intelligenza speculativa o con le lezioni di filosofia impartite in privato agli studenti. In un'esistenza basata su tali presupposti, l'atrocità della guerra civile è vissuta e raccontata da Hamlet, nella seconda parte del *Diario* intitolata appunto "La guerra", con un misto di pertinace indifferenza e di involontaria, quasi osteggiata presa di coscienza: la catastrofe a quanto sembra non produce in lui nessun cambiamento sostanziale ma, questo sì, lo obbliga al contatto con una realtà fino ad ora costantemente esclusa dai suoi orizzonti logici e spirituali. I drammi di una Madrid assediata e ferita si disegnano con forza e tragica concretezza sul passivo schermo mentale del filosofo e, nonostante la resistenza che egli oppone, lo penetrano più di quanto sia disposto ad ammettere. Rimasto solo in città dopo che moglie e figli si sono trasferiti ad Ávila per una villeggiatura apparentemente definitiva – dato che essi scompaiono dalla narrazione senza praticamente lasciare traccia – Hamlet percorre nella fantasmagorica notte del 18 luglio le strade della capitale in cerca della cameriera Cloti, la cui improvvisa sparizione lo turba più che altro per i suoi risvolti di economia domestica. Nel suo allucinato peregrinare il filosofo tocca per la prima volta con mano la sofferenza e la carica vitale di quel mondo che lui ha finora considerato senza senso di superiorità, ma "con frialdad objetiva y distante, como una vez que me asomé a un microscopio"⁴⁴. Gli eventi e i personaggi – di carne e sangue, tutt'altro che metafisici – si susseguono nei mesi seguenti in un mulinello che spazza la coscienza di Hamlet senza tuttavia incidere a fondo e la sua vita continua, pur nella forzata emergenza che necessariamente coinvolge tutti, in una lotta per mantenere la maggior distanza possibile dagli avvenimenti che precipitano. Dalla sua stanza Hamlet contempla la notte su Madrid con un'*estranèità* che ricorda a tratti quella del Meursault camusiano affacciato al suo balcone di Algeri: "Desde mi balcón sigo las escenas como en una pantalla de cinematógrafo mudo.

⁴⁴ *Diario*, p. 175. La frase, che Hamlet pronuncia a proposito del garzone con cui Ofelia lo ha tradito, si adatta perfettamente a descrivere in maniera generale il rapporto fra il protagonista e la realtà circostante, e continua così: "Sí, debe de ser algo parecido, porque no siento más necesidad de comunicarme con él que sentí de hablar con aquellas rayitas que pululaban en una gota de agua".

En los vanos que dejan los tranvías, el silencio de la calle es muy grande. Es un silencio de nevada. Sí, parece como si hubiera caído sobre Madrid la capa de una extraña clase de nieve roja que amortigua ruidos de voces y pisadas”⁴⁵.

Solo nella terza e ultima parte del *Diario*, “La discípula”, affiorano segni premonitori di un vero coinvolgimento emotivo del protagonista con il mondo esterno, incarnato ora nella sua giovane alunna Eloisa. La ragazza, abbandonata a sé stessa dal padre costretto alla fuga per le sue idee reazionarie, trasloca a casa del maestro, occupando il vuoto in cui egli si è caparbiamente isolato. Come per il pirandelliano Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila*, anche per Hamlet García è la sconvolgente scoperta di un dettaglio anatomico mai notato prima (in questo caso le labbra carnose, considerate indice di un temperamento sensuale che lui stesso non si capacita di possedere) a innescare il dubbio, a illuminare di una luce differente le cose e a scatenare la riflessione sul proprio modo di rapportarsi con la realtà. Le ultime pagine del *Diario* di Hamlet rivelano, è vero, il fallimento, “la ineficacia y la falta de sentido de sus defensas en el reino de la sinrazón”, come scrive Gullón⁴⁶, ma allo stesso tempo testimoniano finalmente l’amara presa di posizione del protagonista. Se egli non si è mai pronunciato apertamente per l’uno o l’altro bando (per quanto l’antipatia per gli insorti e per l’ambiente militare sia sempre trapelata), lo fa ora, in maniera netta, nei confronti di una tragedia assurda scaturita dalla comune responsabilità degli uomini:

Estoy pariendo. Todos estamos pariendo. La guerra es el parto gigantesco de un útero múltiple y monstruoso (...). El 18 de julio a España se le rompió la bolsa de las aguas. Sí, esto fue, esto es lo que sucedió. Y comenzó el parto con sus estertores y su marcha bestial hacia atrás, y sus alucinaciones y sus dolores y su quedarnos ateridos de estupor y sus cruentos azares y nuestros mugidos...⁴⁷

Un anno prima dell’uscita del *Diario*, nel ’43, la Editorial Stylo pubblicava la raccolta *Historias de Amor*. Dietro a un titolo apparentemente generico si cela in realtà una descrizione quanto mai precisa e lineare del contenuto di questo libro di racconti, che sono esattamente ciò che dichiarano

⁴⁵ *Diario*, p. 155.

⁴⁶ Gullón [1983:229].

⁴⁷ *Diario*, pp. 278-279.

di essere⁴⁸. Sono dieci *historias*, storie, narrazioni brevi, ma anche *Historias*, testi storici o meglio parastoriografici, dato che rappresentano altrettante relazioni di fatti realmente accaduti a personaggi celebri del passato; sono *de Amor* perché esclusivamente di questo trattano: di avventure amoroze concrete in alcuni casi, di percorsi esistenzial-sentimentali in altri. La relazione segreta fra Napoleone e la contessa Walewska, i presunti amori fra il conte di Villamediana e Isabella di Borbone, i tragici matrimoni di Lucrezia Borgia, il suicidio di Larra, le mille donne di Goethe, la passione di María Luísa per il *guardia de Corps* Godoy... seguendo un tracciato non lineare (almeno non dal punto di vista cronologico) e accordando una marcata predilezione alle storie nazionali spagnola e francese, *Historias de Amor* conduce il lettore attraverso dieci stampe raffinate, spesso permeate da un trattenuto erotismo e dalla contemplazione della trasgressione, mantenendosi perfettamente in equilibrio fra *historia* e *ficción*. Infatti Masip

ha investigado siempre los periodos y los personajes que novela, ha procurado no alejarse nunca de las coordenadas de lo verdadero, aunque de ellas extraiga numerosas posibilidades ficticias, y ha usado siempre discretamente (...) del don de la interpretación y de la extrapolación, al producirse el salto de lo público y conocido a lo íntimo y desconocido⁴⁹.

Difficilmente si potrebbe aggiungere qualche osservazione degna di interesse al completissimo studio di Manuel de las Rivas⁵⁰, al quale rimanendo per un accurato commento della raccolta e della sua genesi.

Nel 1949, dopo diversi anni in cui l'impegno cinematografico ha assorbito quasi del tutto le energie creative di Masip, vede la luce una seconda raccolta narrativa, *De quince llevo una*. Privi di intenti innovatori, lontani da qualsiasi velleità sperimentalistica, questi racconti presentano sostanzialmente un'impostazione molto classica e, va riconosciuto, in linea con tanta

⁴⁸ Ricordo in proposito la distinzione operata da Genette [1989:79 e segg.] fra titoli *tematicí*, ossia orientati alla designazione del contenuto o oggetto centrale dell'opera, e *rematicí*, ovvero titoli che rinviano all'indicazione del genere o della forma dell'opera stessa: «L'opposizione fra i due *tipi* tematico e rematico non determina (...) un'opposizione parallela tra due *funzioni* (...). I due procedimenti svolgono piuttosto diversamente e alternativamente (a parte i casi di ambiguità e sincretismo) la stessa funzione, quella cioè di descrivere il testo attraverso una delle sue caratteristiche, tematica (questo libro parla di ...) o rematica (questo libro è ...). Chiamerò dunque questa funzione comune la funzione *descrittiva* del titolo» [1989:88].

⁴⁹ Rivas [2001:207].

⁵⁰ Rivas [2001].

prosa di consumo del periodo prebellico; perfino il loro numero complessivo, la cifra tonda dieci, sembra rispondere a criteri di estrema tradizionalità. È anche vero che l'appello così diretto all'intelligenza del lettore, che fa del *Diario* una vetta inarrivata nella produzione di Masip, è in queste narrazioni se non assente appena accennato; globalmente tuttavia esse formano un insieme solido e sicuramente godibile, a patto di tenere in conto che

las historias de Masip están narradas desde mentalidades pequeño-burguesas y para la pequeña burguesía española de la primera mitad del siglo XX”,

senza maggiori pretese che

“desenmascarar la ideología y las emociones de sus personajes a través de sus propias palabras⁵¹.

Sottolinea particolarmente Caballé, a proposito degli anni messicani di Masip, che “las huellas entonces son mucho más vagas y, en definitiva, es poco lo que sabemos del escritor”. Sappiamo tuttavia che nel 1950 la moglie e la figlia maggiore di Masip, Dolores, rimpatriarono, mentre “Paulino no quiso venir nunca a España mientras Franco estuviera en el poder, a pesar de que le hicieron diversos ofrecimientos para trabajar como periodista”⁵². Concepì, è vero, l'idea di raggiungere la frontiera franco-spagnola per ricongiungersi almeno un'ultima volta con la madre, lasciata in Spagna nel '39, ma il progetto non andò in porto e i due non si rivedero mai più: la donna morì nel 1955.

Al 1953 risale la pubblicazione del romanzo *La aventura de Marta Abril*, al quale dedichiamo più avanti una sezione di commento.

L'ultimo libro pubblicato di Paulino Masip è una nuova raccolta narrativa, questa volta non più di racconti ma di quattro *novelas breves*: si tratta di *La trampa* (1954) che contiene, oltre al testo omonimo, *Un ladrón*, *El gafe o la necesidad de un responsable* e *El hombre que perdió los bolsillos*. Sono queste, secondo García Posada,

cuatro magníficas *nouvelles*. (...) Los diálogos cortantes, incisivos, la agilidad narrativa, la limpieza de la prosa y la siempre potente observación de la realidad –dato esencial– hacen de estas piezas una delicia. No son sólo un divertimento: sobreamundan de sustancia humana, existencial⁵³.

⁵¹ González de Garay [1992:42].

⁵² Caballé [1987:18].

⁵³ García-Posada [2003].

Nonostante l'altissimo potenziale letterario di *La trampa*, tuttavia, il nome della casa editrice che la pubblicò (Ardevol) coincide col secondo cognome del padre di Masip, il che fa congetturare a González de Garay che "la edición corrió por cuenta del autor"⁵⁴. Effettivamente sembrano ormai lontani i tempi in cui Masip poteva contare su un certo apprezzamento da parte degli editori e del vasto pubblico, mentre anche il mondo del cinema, per il quale tuttavia egli continua a lavorare alacremente, sembra in un certo modo avergli voltato le spalle. Così almeno consta dall'amara nota che Max Aub riporta nei suoi *Diarios* il 22 settembre 1963, giorno del funerale di Masip:

Murió de pena, olvidándose – queriendo olvidarse, del mundo; viéndose olvidado. El vacío en el que cayeron sus libros (yo lo saqué a flote, porque se lo merecía), el olvido en que le tuvieron los productores cinematográficos le amargaron el final de su vida, antes de hundirse en el desconocimiento⁵⁵.

Ed è sempre Aub a informarci, con commozione, del progressivo deterioramento delle condizioni fisiche ma soprattutto mentali dell'amico, che già nel 1960 apparivano francamente drammatiche:

Se da cuenta, le asoman las lágrimas a cada momento cuando se acuerda de algún hecho preciso (...). Falta de riego cerebral. Ojalá piense como está; es decir, ojalá no coordine dándose cuenta de su aspecto lamentable. (...) ¿Dónde su buen juicio? No recuerda, pero si le cuentan lo sucedido, vuélvenle las imágenes y le asoman las lágrimas⁵⁶.

Gli anni seguenti naturalmente rappresentarono per Paulino Masip l'atto conclusivo di un crepuscolo in caduta libera. Ormai incapace di intendere e di volere, ottenebrato da una grave forma di demenza senile, fu trasportato di forza all'ospedale psichiatrico di Cholula il 16 luglio del '63, dove trascorse gli ultimi giorni di vita sotto lo sguardo vigile di infermiere e ausiliari⁵⁷. Morì nel mese di settembre, all'età di 64 anni.

Nelle pagine che seguono vorrei proporre una lettura d'insieme di *La Aventura de Marta Abril*, una delle poche opere dello scrittore che ancora non hanno goduto di quel processo rivalutativo giustamente meritato da buona parte della sua produzione.

⁵⁴ González de Garay [2002:9].

⁵⁵ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, Barcelona, Alba Editorial, 1998, pp. 343-344.

⁵⁶ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, op. cit. pp. 311-312.

⁵⁷ Cfr. Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, op. cit. p. 342.

Il giudizio che Sanz Villanueva espresse oltre venticinque anni fa sul secondo e ultimo romanzo di Paulino Masip è, nella sua complessiva severità, allo stesso tempo categorico e possibilista. Dopo aver tessuto calorose lodi del *Diario*, il critico aggiungeva con malcelato disappunto che

No otro tanto puedo decir de *La aventura de Marta Abril* (1953), novela en la que la agilidad y precisión narrativa contrasta con un argumento en apariencia deleznable (...). La novela puede ser tanto un hábil parodia de cierta literatura del corazón como un corriente folletín subliterario. (...) La primera impresión de lectura es la de un desconcertante cambio de tono literario en un escritor en el que sería de esperar otro tipo de literatura⁵⁸.

Più morbida, ma in definitiva sempre poco lusinghiera, la breve analisi di Anna Caballé, che si conclude rotondamente così: "su lectura decepciona a quien espera hallar cierta continuidad con respecto a su novela anterior. Tal vez pueda reprochársele a Masip *una falta de rigor crítico en la composición de algunas de sus obras*"⁵⁹. E perfino González de Garay, entusiasta sostenitrice di tutto quanto è uscito dalla penna di Masip, sembra fornire in fondo una versione edulcorata dei medesimi concetti:

podría reeditarse sin disdoro aunque sólo fuera por lo divertido que resulta la parodia-homenaje de las novelas folletinescas y de cierto aspectos de la novela erótica, por el buen diseño de su paradójica y atractiva protagonista, y por la fervorosamente irónica y minuciosa delatación que se trasluce en las descripciones referidas al 'arte de vivir' (...) ⁶⁰.

Bisogna ammettere che, a partire dalla presentazione pubblicata nei risvolti di copertina dall'editore dell'unica edizione messicana, il romanzo si presenta a prima vista come un prodotto, se non del tutto scadente, per lo meno molto ordinario: una storia di intrighi sentimentali tinti di mistero, che promettono al lettore qualche ora di svago e nulla più. Sin dalle pagine iniziali però è difficile non rendersi conto che ci troviamo di fronte a qualcosa di diverso e di migliore. Il fatto che davvero la lettura del romanzo sia piacevole e non richieda particolare impegno intellettuale, *se non* quello indispensabile per apprezzare le numerosissime trovate linguistiche, le allu-

⁵⁸ Sanz Villanueva [1977:167].

⁵⁹ Caballé [1987:46], corsivo mio.

⁶⁰ González de Garay [1992:34].

sioni letterarie e culturali, la *verve* raffinata che affiora in ogni momento della narrazione, non deve rappresentare di per sé stesso un elemento decisivo a sfavore della diagnosi complessiva. Estrapolando dal citato commento di Sanz Villanueva alcune parole chiave otteniamo in effetti un'idea abbastanza precisa dei rapporti che legano *L'Aventura* all'immane pietra di paragone, il *Diario*: lo stile di scrittura di Masip si conserva inalterato nella sua "agilidad y precisión narrativa", ma la scelta di un "argumento en apariencia deleznable" (specie se arbitrariamente comparato alla complessità e alla profondità pressoché inesauribili offerte da un tema come la Guerra Civile) porta inevitabilmente a un "cambio de tono literario", che di per sé non implica necessariamente uno scadimento, ma di certo situa il romanzo su un piano del tutto differente e richiede pertanto diversi strumenti di valutazione. Ciò premesso, e tornando a ribadire che mai uno studio del *Aventura*, per approfondito che sia, condurrà a una sua totale riabilitazione al cospetto di una creazione magistrale come il *Diario*, non sembra particolarmente produttivo istituire ulteriori raffronti fra due opere tanto distanti, prima ancora che nei risultati, nelle intenzioni. Il *Diario* era un romanzo tremendamente serio costantemente percorso da guizzi di acuta e dolente ironia; la *Aventura* è innanzitutto un *divertissement* brillante e ricco di spirito, in cui emergono in prima istanza le capacità istrioniche di un narratore di grande talento e la sua volontà di sorridere e far sorridere. Non si dimentichi, fra l'altro, che quando Masip mise mano al nuovo libro la sua carriera artistica aveva già da tempo subito un mutamento di rotta sostanziale, che lo aveva avvicinato, specie attraverso l'intensa esperienza cinematografica, ad un pubblico vasto e non troppo esigente, il quale verosimilmente divenne il suo principale (non unico) referente anche relativamente alla produzione letteraria. Del resto non è neanche corretto parlare di "mutamento di rotta", e l'averlo fatto conferma che anche noi siamo caduti in quell'errore *Diario-centrico* che tentiamo di confutare: Masip di fatto non restò mai lontano da quel genere di pubblico e dal quel tipo di scrittura di evasione; non nelle sue collaborazioni con i giornali spagnoli (specialmente *Estampa*, di vocazione apertamente leggera), non nelle sue opere teatrali, tutte di stampo comico, e neppure nelle sue precedenti opere narrative, come si è visto a proposito di *Historias de Amor e De quince llevo una*.

Non è semplice stabilire in termini assoluti a quale genere appartenga *L'Aventura*: se certamente il tema amoroso occupa uno spazio centrale e costituisce virtualmente l'asse portante della trama, il romanzo non si esaurisce esclusivamente in esso, o meglio non lo fa nei modi e nello stile tipici di quella che, nella concezione comune, viene considerata letteratura rosa

di basso livello: invano cercheremmo fra le pagine della storia di Marta Abril un intreccio all'insegna dei più abusati *cliché*, con personaggi privi di risvolti psicologici elaborati, situazioni prevedibili o basilari colpi di scena, e invano cercheremmo una scrittura sciatta e priva di qualità letterarie; ma soprattutto, non troveremmo mai e poi mai la volontà di toccare nella maniera più diretta possibile le corde di un facile sentimentalismo, effetto che anzi appare del tutto avulso dalle intenzioni dell'autore.

Anche l'ipotesi più generosa di Sanz Villanueva – che cioè la *Aventura* rappresenti l'abile parodia di un sottogenere di scarsa qualità – non rende completamente giustizia alla reale essenza del romanzo, che presenta indubbiamente spunti parodici, a volte esplicitamente marcati come vedremo, ma non può essere drasticamente ridotto ad un semplice scherzo, una specie di esperimento o passatempo. In ogni caso, sull'indiscutibile e stretto rapporto che lega l'*Aventura* al genere del *folletín* – che da parte sua Masip aveva già praticato in piena regola e senza pregiudizi di sorta⁶¹ – ritorneremo più avanti. Prima di procedere con qualche spunto di analisi infatti è opportuno riassumere brevemente, ma non troppo per non sacrificare molti dettagli gustosi, la trama di questa *Aventura*.

Marta Abril, trentenne emancipata sessualmente e culturalmente (è diplomata in farmacia) e, se non proprio di facili costumi, certamente molto lontana dal paradigma classico della *mujer honrada*, viene contattata da un'antica fiamma, l'uomo d'affari Enrique Iturralde, per un lungo viaggio in Europa: il suo ruolo sarà, in società, quello di moglie perfetta, dato che l'attentato imprenditore ha bisogno di una presenza femminile da esibire al proprio fianco per meglio concludere le sue importanti trattative. Dopo qualche debole titubanza Marta accetta e i due, che nell'intimità condividono solo una profonda amicizia basata sulla stima reciproca, si comportano in pubblico, fra hotel, ristoranti e incontri mondani, come un'affiatata coppia di coniugi, che per la differenza d'età risulta agli estranei ancora più solida e ammirevole. La finzione riesce perfettamente, tanto che ad Atene Rafael Varea, chitarrista spagnolo in tournée, si innamora perdutamente di Marta proprio per le sue supposte virtù di onorata matrona, di donna fedele, integerrima e irraggiungibile. Marta dal canto suo, per la prima volta nonostante la grande esperienza in fatto di uomini, capisce veramente cosa sia l'amore e ricambia ardentemente la passione di Varea; ma la situazione in cui si viene a trovare l'insolito triangolo si rivela ben presto paradossale. La

⁶¹ *Supra*, nota 32.

donna, cedendo alle lusinghe dell'uomo che ama, non solo rovinerebbe l'immagine del proprio "marito" ufficiale, ma soprattutto, svelando la verità, perderebbe d'un tratto tutto ciò che la rende tanto speciale agli occhi del suo pretendente. Fra rimpianti e struggimenti interiori, che tuttavia lasciano al lettore un'impressione molto più amena che commossa, Marta sceglie di recitare fino in fondo la propria parte, e la storia si conclude per il momento con il ritorno in Spagna della fasulla coppia di sposi: termina qui la prima parte del romanzo.

La vicenda tuttavia ha segnato a fondo l'animo della protagonista, che decide di cambiare radicalmente vita; tagliati i ponti con le amicizie e gli ambienti del passato, Marta sparisce per qualche tempo e finalmente torna a farsi viva per chiedere un prestito a Iturralde: per diventare davvero una donna onorata deve innanzitutto guadagnarsi la propria indipendenza e con un'importante somma di denaro potrà rilevare una farmacia, mettendo così un po' di ordine nella propria esistenza. Nel frattempo però Don Enrique, per districarsi dalla scomoda situazione matrimoniale da lui stesso escogitata ed evitare che l'inganno venga a galla, ha pensato bene di comunicare a tutti i suoi conoscenti la morte dell'adorata moglie. La scena in cui Marta viene a sapere della propria dipartita, attraverso la candida confessione di Iturralde, è fra le più spassose del romanzo. Se la protagonista voleva rifarsi una vita da zero non si può dire che adesso le manchi l'occasione.

La terza parte dell'*Aventura* vede l'intraprendente Iturralde nuovamente in viaggio, a Parigi, dove guarda caso si trova anche Rafael Varea per un'altra stagione di concerti. Inutile dire che l'imprenditore non sa resistere alla tentazione di incontrare il chitarrista e approfittarne per divertirsi a sue spese; in una cena dopo-spettacolo Varea, disperato per la morte di Marta, rivela incipienti segni di follia amorosa e la situazione rischia di sfuggire al controllo di Iturralde, che tuttavia, accumulando menzogne su menzogne, riesce a mantenere in piedi la farsa ai danni dello sfortunato amante. Tornato a Madrid riferisce puntualmente tutto alla sempre più infuriata Marta, la quale di passaggio apprende che del proprio corpo, cremato e disperso nell'oceano, non restano più nemmeno le spoglie: un piccolo accorgimento per impedire a Varea di offrire un tributo personale alla tomba della donna amata.

La certezza di essere ancora nei pensieri del suo unico vero amore tuttavia rinvigorisce nell'eroina la mai sopita passione per lui, e la porta alla decisione di tentare il tutto per tutto; sistemate le questioni pratiche della farmacia, che resta affidata *ad interim* al suo assistente Norberto Cousas, Marta sale sul primo treno per Parigi. Durante il viaggio, un pericoloso

incontro col diplomatico Monasterio, che aveva conosciuto e segretamente amato Marta ad Atene, rischia di mandare tutto all'aria, ma è lo stesso Monasterio a risolvere il problema, aggiungendo un nuovo elemento all'ingarbugliata pantomima: la donna che pranza nel vagone ristorante non può essere altri che la gemella della defunta Marta Abril. Naturalmente Marta si aggrappa a questa ennesima messinscena per uscire indenne dal *fiero tranche* che la intrappola, e resta così ufficialmente ribattezzata con la sua nuova identità: Guadalupe Abril. Arrivo a Parigi, fine della terza parte.

Nella capitale francese, dopo qualche ricerca, Marta rintraccia l'albergo di Varea e vi si installa in incognito, preparando con ogni dettaglio la propria riapparizione: non si tratta di rivelare tutta verità al chitarrista, né tanto meno di portare avanti la finzione della "gemella" ("todo menos que Rafael me engañe conmigo misma")⁶², ma piuttosto di organizzare una nuova simulazione. Se Varea, ancora assillato dal ricordo di Marta, aveva a suo tempo confidato a Iturralde che tutte le sere il fantasma di lei gli appariva durante lo spettacolo, al prossimo concerto Marta sarà in platea, travestita da spettrale vedova nera con tanto di silenziose suole in sughero, per rafforzare l'illusione di un'apparizione fantasmatica. La scena, va da sé, si risolve fra l'ilarità degli altri spettatori e la costernazione incredula di Rafael, ma non aggiunge nulla di concreto allo sviluppo della situazione: è necessario escogitare un nuovo piano per arrivare, sia detto con chiarezza, a "una noche de amor con todas las de la ley"⁶³. Lo strampalato stratagemma del fantasma può ancora tornare utile, certo con qualche variante. Questa volta Marta, novella *dama duende* e complice una servetta dell'hotel, si introdurrà nottetempo in camera del suo adorato, avviluppata in garze e veli bianchi, e gli si concederà voluttuosamente come in sogno. Secondo e ultimo fiasco: Varea si sveglia di soprassalto e fugge in preda al panico per i corridoi dell'albergo. A sua volta il candido spettro, ridotto dallo choc a uno stato di semi-incoscienza, si rifugia in camera sua e all'alba riparte per la Spagna. Durante il viaggio di ritorno, superato un lungo momento di inerzia e totale apatia, Marta sembra risvegliarsi alla vita, tornare in sé: realizza repentinamente che il vero fantasma, in tutta la vicenda, è stato proprio Varea, un simulacro da lei stessa inventato per giustificare il proprio bisogno di cambiamento, di redenzione, la sua necessità di diventare una donna diversa. Il

⁶² Paulino Masip, *La aventura de Marta Abril*, México D.F., Editorial Stylo, 1953, p. 237. D'ora in avanti citato come *Aventura*.

⁶³ *Aventura*, p. 254.

rientro a Madrid è calorosamente festeggiato dall'aiuto farmacista Norberto e soprattutto da Iturralde, che chiede la mano di Marta in nome dell'antico affetto che li unisce.

Un "Epílogo", a mo' di quinta parte, rende conto della totale risoluzione del complicato intreccio. Guadalupe, ormai definitivamente gemella della defunta Marta, celebra le proprie nozze con l'uomo che più di tutti ha stimato in vita sua, mentre lo stesso Varea, per sempre liberato dall'ossessione di Marta, si è nel frattempo sposato con Doña Matilde – ricca vedova che da tempo lo corteggiava. Due bimbe (ovviamente chiamate Marta Guadalupe e Guadalupe Marta), coronano il sogno di rinascita della protagonista. Un lieto fine convenzionale e un tanto sdolcinato? Forse sì, ma anche inaspettatamente velato dalla chiosa conclusiva del narratore: "Hasta el año 36 estuve en relación intermitente con ellos (...). Eran perfectamente felices. Cuando empezó la guerra civil se me perdieron. Ellos quizás piensan que el que se ha perdido soy yo"⁶⁴.

La prima impressione che ricaviamo dalla lettura del romanzo collima con quanto sosteneva Max Aub, il quale a proposito di *La aventura de Marta Abril* parlava di un "gusto para escribir *naturalmente* circunstancias y hechos inverosímiles"⁶⁵. Le situazioni più improponibili nella vita reale popolano con naturalezza le pagine del libro, dando con la loro coerenza interna la momentanea illusione che si tratti di avvenimenti in fondo possibili: un'abilità, questa, perfettamente padroneggiata dagli sceneggiatori delle odierne soap-operas televisive (ai tempi di Masip radiofoniche), che propinano allo spettatore le vicende più indifendibili quanto a verosimiglianza, ma perfettamente mascherate sotto le spoglie di normali affari di cuore dei protagonisti, colti nella loro vita di tutti i giorni. E qui torniamo alla fertile vocazione cinematografica di Paulino Masip. Caballé, sempre intorno a *Aventura*, ricorda che "varios críticos han señalado su aspecto aparente de guión cinematográfico, ya que se trata de una comedia ligera, de fácil y rapidísima lectura"⁶⁶. A dire il vero, personalmente, sottolineerei più che

⁶⁴ *Aventura*, p. 318.

⁶⁵ La citazione, indiretta, è tratta da Caballé [1987:46], che tuttavia non menziona la fonte.

⁶⁶ Cfr. Caballé [1987:45], ma di nuovo non cita le fonti. Uno di questi "varios críticos" sarà stato con tutta probabilità Nora [1973:33], il quale tuttavia si esprimeva in maniera più composita: "el estudio psicológico de los tipos (...) el movido y espectacular desarrollo de la trama (...) así como la gracia escurridiza de una prosa vivaz y certera, *sitúan este libro muy por arriba de su primer aspecto aparente de guión cinematográfico*". (Corsivo mio).

altro i numerosi ed espliciti legami con il genere drammatico, che a sua volta non è estraneo alla produzione di Masip: legami che altri critici (in concreto penso a Corbalán⁶⁷) hanno appena suggerito.

Tanto per cominciare è lo stesso autore, per bocca dei personaggi o del narratore, a non lesinare allusioni al carattere di *rappresentazione* che sostanzialmente permea la vicenda in ogni suo momento. Che gli attanti recitino costantemente ruoli e situazioni fittizie è risultato già evidente dal semplice sunto della trama; ma il manifesto rimando al mondo della finzione scenica ricorre con tanta insistenza che sarebbe assurdo non avvertirvi un preciso segnale. Ancora nella prima parte, quando Marta e Iturralde si fingono sposi ad Atene, la “moglie” si complimenta col “marito” che ha simulato una crisi di gelosia di fronte al chitarrista Varea: “Has estado estupendo. Por poco me asustabas a mí también. (...) Indica que eres un gran actor. ¿No te asustas y lloras en el teatro y sabes que todo aquello es mentira?”⁶⁸; poche pagine dopo, il narratore interpreta con piglio da critico letterario la situazione inestricabile in cui si trova la protagonista, enucleando lui stesso le caratteristiche che fanno di questa storia, anche grazie all’ambientazione ellenistica, una *tragedia*: “Sí, lo que pasaba a Marta era un verdadera tragedia griega, puesto que reunía tres de sus características principales: 1ª Intervención del Destino (...). 2ª Intervención del Azar (...). 3ª Callejón sin salida. (...)”⁶⁹. Poche righe oltre, Marta stessa propende, nella propria autoanalisi, per un altro genere drammaturgico: “Porque esto, bien mirado, es de comedia... Y si no doliera tanto sería como para partirse de risa”⁷⁰. La fusione di serio e ridicolo, tanto essenziale nella tradizione drammatica barocca spagnola, nonché ovviamente nel teatro europeo della prima metà del Novecento, che fa dell’elemento tragicomico (e a maggior ragione grottesco) una delle sue cifre fondamentali – si pensi a Valle-Inclán, ai surrealisti, a Brecht... – *non* rappresenta una reale componente del romanzo di Masip: non c’è nulla di veramente tragico, o presentato come tale, nell’*Aventura*. Tuttavia, davvero sembra di dover ravvisare un richiamo programmatico all’orizzonte teatrale proprio nell’allusione continua ad una tragicomicità che effettivamente non esiste nel romanzo se non grazie alla sua ostentazione metaletteraria. Troppe volte il concetto è ribadito nel corso del

⁶⁷ Cfr. Corbalán [1987:12]: “el libro adquiere rasgos escénicos que revelan la mano de un narrador tentado por el autor teatral que lleva dentro”.

⁶⁸ *Aventura*, p. 74.

⁶⁹ *Aventura*, pp. 77-78.

⁷⁰ *Aventura*, p. 83.

romanzo perché possa essere inosservato; durante la scena in cui si decide a chiedere a Iturralde il prestito per la farmacia, ad esempio, Marta “se resistía a hacer comedia lo que para ella era drama”⁷¹; e più avanti di nuovo, quando Iturralde gioca con i sentimenti del chitarrista a Parigi: “esta escena que imaginó cómica y le estaba saliendo trágica sin acabar de serlo por falta de una motivación verdadera. (...) pero bastaba para que la comedia se convirtiera en drama”⁷². Non vorremmo allungare a dismisura la lista delle citazioni di questo tenore, che tuttavia si susseguono abbondanti fino alla fine del libro. Una di esse, lasciando da parte i generi classici della tragedia e della commedia, chiama in causa un’ulteriore tipologia teatrale, questa tipicamente novecentesca, che altrettanto bene si adatta a descrivere lo spirito dell’*Aventura de Marta Abril*: la cameriera dell’hotel parigino si presta senza complimenti ad appoggiare Marta nella sua macchinazione perché “había visto demasiados *vodeviles* en el teatro y en la realidad parisién para no estar curada de espantos”⁷³.

Ma, riferimenti espliciti a parte, l’universo teatrale entra in quello letterario del romanzo attraverso una fitta trama di elementi sia argomentali sia strutturali. Prendiamo i concerti di Rafael Varea, che scandiscono i momenti *clou* della storia e si situano – senza nessuna eccezione – ai suoi punti di snodo cruciali (il primo innamoramento di Marta ad Atene; l’incontro fra Iturralde e Varea a Parigi; il ricongiungimento fallito fra Marta e Varea nell’ultimo capitolo): non solo i recital in quanto tali, ma anche le platee con le loro *butacas*, i *foyer*, i camerini dell’artista, gli applausi scroscianti o i commenti del pubblico, le *carteleras*⁷⁴, insomma tutte le atmosfere di un mondo che Masip conosceva dall’interno, e molto bene, imprimono il loro

⁷¹ *Aventura*, p. 128.

⁷² *Aventura*, p. 181.

⁷³ *Aventura*, p. 280, corsivo mio.

⁷⁴ Iturralde, giunto a Parigi per affari, si procura una copia del *Paris-Midi* e si informa su come trascorrere le serate libere: “Salto a la cartelera... teatros serios... paso, paso... teatros frívolos... pocas novedades, pero hay que verlas... y, de pronto, un grito ahogado frente a un ‘entrefilet’: ‘Sala Gaveau. Hoy recital de guitarra por el famoso artista español Rafael Varea, a las ocho y media...’ ” (*Aventura*, p. 162). Ed ecco che anche il gusto del pubblico medio, che salta a piè pari i ‘teatri seri’ e si concentra su quelli ‘frivoli’, riceve la sua piccola stoccata sarcastica. Un ulteriore riferimento al pubblico teatrale, questa volta equiparato, con raffinata allusione, al *vulgo* alla Lope o alla Calderón, appare in un altro momento del romanzo, quando si narra come Varea, pur avendo appena ricevuto notizia della morte di Marta, deve affrontare ugualmente le platee: “Una vez más se impuso la implacable servidumbre del artista frente al *tirano de las mil cabezas*.” (*Aventura*, p. 242, corsivo mio).

segno distintivo ai punti cardine della narrazione, lasciando al lettore la vivida sensazione di aver assistito, quasi *fisicamente*, ad uno spettacolo.

Pure di matrice genuinamente teatrale sono numerosi spunti tematici che contribuiscono a dar corpo alla trama. Il gioco degli equivoci e dello scambio di persona (Marta – Guadalupe), il motivo del travestimento (Marta – fantasma), il finale così smaccatamente artificiale e perfetto, con tanto di matrimoni multipli (Marta con Iturralde, Varea con Doña Matilde e, non l'avevamo detto, Norberto Cousas con la sua fidanzata cubana, quasi fossero i *graciosos* complementari alle due coppie principali di *galanes* e *damas*) sono tutti ingredienti basilari di ogni *comedia* che si rispetti, mentre il tema della finta morte dell'amato/a, fatta credere con l'inganno all'amante, ricorre come si sa in modo ossessivo nel dramma storico romantico.

E veniamo all'aspetto strutturale del romanzo. Il fatto che sia diviso in cinque parti (quattro più l'epilogo, che comunque presenta un'estensione di diverse pagine) e che ognuna di esse sia a sua volta segmentata in capitoli numerati (scene? quadri?) farebbe pensare alla tradizionale scansione delle *pièces* della grande stagione romantica⁷⁵; ma avventurare apertamente questa ipotesi potrebbe sembrare una forzatura. Potrebbe, se non fosse che proprio Don Enrique Iturralde, guarda caso giusto a metà della "Tercera Parte", proclama senza indugi: "Me parece que estamos en el tercer acto y pronto tendremos un final con boda y apoteosis"⁷⁶.

L'utilizzo che Masip fa del dialogo e del monologo interiore⁷⁷ conforta ulteriormente, se ancora ce ne fosse bisogno, la tesi che *La aventura de Marta Abril* sia un romanzo fortemente intriso di teatralità, e la prima dimostrazione arriva sin dalla pagina iniziale. Tutta la telefonata fra Marta e Iturralde con la quale si apre la storia, e che il narratore afferma "reproducir al pie de la letra", è di fatto un esteso dialogo scenico, con divisione delle battute, nomi dei personaggi all'inizio di ognuna di esse e didascalie fra parentesi⁷⁸. La stessa tecnica, pur non essendo di per sé non particolarmente

⁷⁵ Con l'importante eccezione di Zorilla, i cui drammi erano ridotti com'è noto a tre atti o *jornadas*.

⁷⁶ *Aventura*, p. 206.

⁷⁷ Il monologo interiore – lo *stream of consciousness* – come ognuno sa rappresenta una delle innovazioni tecniche più tipiche della narrativa novecentesca. Non si tratta pertanto di stabilire qui un legame tra il romanzo di Masip e la sua componente teatrale a partire dall'impiego del monologo, quanto piuttosto di inserire tale fattore in un più vasto insieme di elementi, che, considerati nel loro complesso, si concorrono alla caratterizzazione dell'opera come testo dotato di esplicite reminescenze teatrali. Cfr. anche *infra*, nota 80.

⁷⁸ *Aventura*, pp. 7-14.

originale, ricompare identica più tardi, in una serrata sticomitia fra Marta e Varea che si salutano imbarazzati dopo una giornata trascorsa da soli fra le meraviglie di Atene⁷⁹. Al di là di questi due veri e propri brani di copione, il dialogo diretto libero gioca un ruolo fondamentale in tutto il libro: si sostituisce praticamente alla narrazione nelle numerose scene d'interno (un tavolo di ristorante e l'ufficio di Iturralde sono gli ambienti più comuni) in cui i personaggi discutono e si raccontano le stesse vicende che costituiscono l'intreccio del romanzo, e soverchia in modo assoluto il dialogo indiretto riportato dal narratore. Anche il monologo, soprattutto per quanto riguarda Marta, riceve un suo spazio ben preciso, e in diverse occasioni la sua estensione è notevole: quasi tutte le volte in cui la protagonista esamina i propri sentimenti o fa il punto della situazione, solitamente nell'intimità di una stanza da letto, il suo ragionare è riportato fra virgolette⁸⁰. Nei momenti in cui prende il sopravvento il narratore (che per gran parte del romanzo crederemmo onnisciente ma eterodiegetico, e che invece in alcune occasioni dice "yo" e dichiara di conoscere personalmente i protagonisti), si chiarisce però il punto di vista attraverso cui è messa a fuoco tutta la storia: non certo quello della protagonista, quanto piuttosto quello di chi, essendo al corrente di tutte le vicende, ma estraneo ad esse, le riferisce con sorniona equidistanza e abbondanti considerazioni personali. Il discostamento fra quanto i personaggi pensano e credono di sapere e ciò che effettivamente conosce il lettore costituisce di fatto il principale strumento attraverso cui si esercita l'ironia di questo narratore, che non fa nulla per rimanere nell'ombra e anzi guadagna una concretezza inquietante spingendosi addirittura a suggerire la propria identificazione con lo stesso autore, in quell'ultima riga del romanzo che potremmo leggere come una sorta di autografo di Paulino Masip: colui che "se ha perdido" nella catastrofe della guerra civile.

Il tempi e i luoghi del romanzo⁸¹, sempre secondo istanze genericamente realiste dalle quali Masip, nell'*Aventura* almeno, non dimostra di

⁷⁹ *Aventura*, pp. 78-81.

⁸⁰ Come osserva Aznar Anglés [1996:144] «en un co-texto de narración heterodiegética es dónde más fácilmente puede ser percibido el carácter de cita en estilo directo que posee el monólogo interior, pues la aparición de éste en boca de un narrador en primera persona contrasta con un co-texto dominado por la tercera persona verbal. (...) El narrador cede de manera prácticamente absoluta la palabra al personaje que, a su vez, ve *reproducida* su palabra – interior – en estilo directo, y no ya *referida* en el estilo indirecto, propio y habitual de dichos co-textos». In questa *riproduzione* del discorso alberga quella componente mimetica che rende i lunghi monologhi inseriti nel contesto dell'*Aventura* particolarmente simili ad altrettanti brani recitativi.

⁸¹ Colgo l'occasione per segnalare che non è proposito di queste pagine condurre un esame narratologico del romanzo, che richiederebbe una trattazione più ampia e di

volersi allontanare, sono riferiti con puntualità; non solo infatti, come abbiamo visto, conosciamo nei particolari gli spostamenti dei personaggi, le città e gli ambienti in cui si muovono, suppellettili comprese a volte, ma possiamo anche ricostruire – con un minimo di pedanteria – il lasso cronologico esatto di tutta la storia, a partire dalle notizie in essa disseminate. Il primo accenno al periodo storico appare durante il viaggio di Marta e Iturralde ad Atene: “Eran los comienzos de la República española y las cábalas sobre su incierto porvenir dieron tema de conversación mientras les servían el pescado y escanciaban el Sauternes”⁸². A dire il vero non siamo proprio “agli inizi” della Repubblica, ma ad oltre un anno dalla sua nascita; la data esatta è confermata poche pagine oltre, fra l’altro in modo piuttosto gratuito: “Aunque esté feo recordarlo en un momento tan solemne, muchos habían sido hasta la fecha – 4 de Mayo de 1932 – los brazos masculinos que habían rodeado el talle de Marta”⁸³. Tornati a Madrid, i due finti sposi si perdono di vista per qualche tempo, fino ai primi giorni di ottobre, quando Don Enrique, che nel frattempo si è nuovamente assentato, torna alla capitale⁸⁴ e si incontra con Marta per la questione del prestito. Dopo un’ellissi di un anno, durante il quale Marta ha avviato la sua attività di farmacista, Iturralde è di nuovo in viaggio, a Parigi: la terza parte del romanzo ha inizio “En un claro mediodía de otoño”⁸⁵, quello del 1933, e “por esos días se cumplía el primer aniversario de la compra de la farmacia”⁸⁶ (i cui dettagli sono riferiti però soltanto ora, in flash-back). Gli eventi successivi si sviluppano necessariamente nell’arco di poche settimane: l’incontro parigino fra Iturralde e Varea, il rientro a Madrid dell’imprenditore e la sua nuova chiacchierata con Marta, la decisione di lei di raggiungere al più presto la Francia per incontrare Varea finché si trova ancora in tournée. Tutta la quarta parte, compreso il ritorno di Marta fra le braccia di Iturralde che la chiede in sposa, ha quindi luogo entro la fine del 1933. Le nozze infatti sono fissate, dopo i dovuti preparativi, “para el día siete de enero”⁸⁷. La lettera in cui Varea annuncia a Iturralde il proprio matrimonio è datata a sua volta 3 gennaio

diverso taglio; mi limito pertanto a utilizzare i concetti di spazio e tempo, come del resto quelli di narratore, punto di vista, ecc. nelle loro accezioni più intuitive e di uso comune.

⁸² *Aventura*, p. 54.

⁸³ *Aventura*, p. 75.

⁸⁴ *Aventura*, p. 119.

⁸⁵ *Aventura*, p. 161.

⁸⁶ *Aventura*, p. 163.

⁸⁷ *Aventura*, p. 311.

1934. Marta resta incinta durante la luna di miele, e le gemelle nascono pertanto nell'autunno del '34. Per tutto il 1935 e inizio del '36 il *ménage* familiare degli sposi procede per il meglio, finché, come sappiamo, "Cuando empezó la guerra civil se me perdieron". *La aventura de Marta Abril*, che iniziava con i primi timidi passi dell'avventura repubblicana, si conclude insieme ad essa, non ci è dato di conoscere se in modo altrettanto sconsolante.

Abbiamo sottolineato con insistenza l'importanza del teatro, nei suoi differenti risvolti, nell'economia complessiva dell'opera: una ricercata contaminazione fra generi che da sola basterebbe a scagionare l'*Aventura* dalle accuse (ammesso e non concesso che sia possibile esaminare e valutare un'opera attraverso "accuse", "smentite" e "giustificazioni" varie) incentrate sulla sua supposta mancanza di spessore. Fra le sue pagine però affiora anche molta letteratura, forse troppa per sostenere che l'*Aventura* sia solo, per dirla senza mezzi termini come ancora recentemente ha fatto Rafel Conte, "una especie de parodia melodramática y sentimental sin mayor interés"⁸⁸. Quanto meno sarebbe opportuno parlare di multiple possibilità di lettura che, senza raggiungere mai livelli di particolare difficoltà o di allusività inattuabile ai più, offrono comunque diversi gradi di fruizione a diverse tipologie di pubblico. Gli abbondantissimi e fulminei – perché dati per scontati – riferimenti letterari e in generale culturali che Masip sparge con totale disinvoltura fra una riga e l'altra, in fondo, non sarebbero suonati troppo familiari al destinatario totalmente disimpegnato che si vorrebbe indicare come il solo, vorace consumatore del libro. Da Flaubert a Freud, da Madame Curie al Cid, da Penelope a Manon Lescaut, dal principio filosofico della ragione sufficiente ai precipitati chimici, da Descartes alla "manera becqueniana", da Pedro Botero ad Amleto, passando per riferimenti diretti e indiretti al *Quijote*, la *Celestina* e la Bibbia⁸⁹, tutta la *Aventura* è costellata da continui, sagaci richiami al patrimonio culturale di un lettore tutt'altro che sprovvisto. D'altro canto, la naturalezza di queste allusioni e la loro pertinenza sempre calzante al contesto fanno sì che esse non vengano percepite come sterili manifestazioni erudite: non c'è bisogno di ripetere del resto che la cultura popolare, e non quella "alta", costituisce in ogni caso

⁸⁸ Conte [2001].

⁸⁹ La citazione testuale di ciascuno di questi esempi, e di molti altri ancora, richiederebbe troppo spazio, ma davvero essi sono ampiamente profusi lungo tutto il romanzo, perfettamente amalgamati con i dialoghi dei personaggi e i commenti del narratore.

l'humus fondamentale del romanzo. Masip, ben cosciente di questa predominante per nulla aulica, gioca a carte scoperte con il proprio referente principale costruendo continui parallelismi fra la *Aventura* e quel genere fogliettinesco che non ci rassegniamo a identificare in maniera tassativa con il romanzo. Abbiamo ricordato che per Sanz Villanueva la *Aventura* può essere letta come una "hábil parodia de cierta literatura del corazón" o, all'opposto, come "un corriente folletín subliterario"; in realtà i due termini non si escludono a vicenda ma convivono, e in questa doppia natura risiede la capacità del romanzo di superare i suoi punti di partenza diventando un prodotto nuovo e differente da entrambi: non propriamente un *corriente folletín*, e speriamo di aver dimostrato perché; non propriamente una parodia ma, se vogliamo, un *folletín sui generis* di alta qualità e ottimo gusto, che si prende metaletterariamente gioco, più che di un genere specifico, di sé stesso. Come in altre occasioni, è lo stesso autore che tramite le parole dei suoi personaggi fornisce le giuste chiavi di lettura e di interpretazione: esaminando a mente fresca la ridicola rete di malintesi in cui si trova impigliata la storia d'amore fra Marta e Varea, Iturralde si esprime in termini inequivocabili:

*a lo que más se parece es a la parodia cómica de un dramón borripilante con un desenlace feliz y divertido '¿Me quieres?' 'Te quiero' '¿Te gusto?' 'Me gustas', se acuestan juntos y sanseacabó. Pero como estoy tratando con dos anormales tengo que andar con tiento para que esto no acabe en tragedia que todo podría ocurrir*⁹⁰.

Questo romanzo, sembra dire Iturralde, *sarebbe* solo la parodia di un "dramón" se non fosse per le caratteristiche atipiche dei suoi personaggi e delle sue situazioni, che lo rendono più originale di una semplice imitazione o caricatura e lo dotano di consistenza e autonomia proprie. L'autoironia e la contemporanea presa di distanza nei confronti del supposto modello rosa – libresco o cinematografico che sia – sono ancora più patenti quando il narratore, descrivendo un'insolita crisi di pianto di Marta, afferma che "nunca la había visto llorar, ni siquiera *en el teatro o en el cine con el drama o la película de peor mala fe sensibilera, inmune a todo contagio sentimentaloides*"⁹¹, e toccano l'apice quando la protagonista, giunta a Parigi per ritro-

⁹⁰ *Aventura*, pp. 192-193, corsivo mio.

⁹¹ *Aventura*, p. 106, corsivo mio.

vare l'amato, benché divorata dalla passione si concede un pasto trimalcionico, dato che

nunca se le pasó por la cabeza que su amor por Varea fuera incompatible con una buena comida (...). Tras esta aclaración, necesaria para disipar *los antirracionales principios que sembró cierta literatura romántica y crecieron hasta convertirse en corpulentos lugares comunes*, añadiré que, la copiosa cena y el cansancio del viaje trabajando de consuno, hicieron que la imagen del guitarrista, evocada con claridad apasionada en el prelude de la digestión, se fuera desvaneciendo gradualmente (...) ⁹².

Prima di concludere, vorrei segnalare alcuni semplici contatti intertestuali fra determinate situazioni dell'*Aventura* e diversi momenti della creazione letteraria di Masip. In alcuni casi i richiami potrebbero anche essere considerati generici e non esplicitamente ricercati (si pensi al tema del viaggio ferroviario, che ricorre in due racconti di *De quince llevo una*), ma in altri è difficile non supporre una precisa volontà di autocitazione. Gli esempi a dire il vero non sono moltissimi, ma vale la pena di segnalarne due particolarmente significativi. Pensiamo intanto al primo amore di Marta, ancora studentessa, che si trasferisce a casa del suo professore di chimica organica e prende progressivamente il posto della moglie di lui quando questa muore: la relazione "discípula-maestro" ricalca esplicitamente, pur a tutt'altro livello, il complesso e platonico rapporto fra Eloísa e Hamlet García o, anche, la passione inizialmente intellettuale fra la giovane Sofía de Grouchy e il marchese de Condorcet, protagonisti dell'ultima delle *Historias de Amor*, *El matrimonio blanco del filósofo Condorcet*. Ritroviamo un secondo rimando molto diretto ad una situazione già vista in Masip durante il viaggio di Marta in treno verso Parigi: dopo aver incontrato il petulante e mellifluo Monasterio, al quale mentendo ha raccontato di dover scendere a San Sebastián, Marta simula un attacco di appendicite in piena regola per abbandonare segretamente il convoglio e rifugiarsi nell'infermeria della stazione d'Orsay, attendendo che tutti gli altri passeggeri si siano allontanati prima di uscire nuovamente allo scoperto: a differenza della Lucía Larrauri di *Erostratismo* ⁹³, però, la nostra eroina si ferma per tempo, e "con el susto de

⁹² *Aventura*, pp. 234-235, corsivo mio.

⁹³ *Erostratismo*, ottavo racconto di *De quince llevo una*, narra in forma di stralci diaristici il dramma adolescenziale di Lucía, che si sente sola e poco considerata dal mondo: ma il mezzo che finalmente adotta per attirare l'attenzione di tutti, cioè simulare

la amenaza quirúrgica, Marta comenzó a cambiar el cuadrante. Nunca mejor dicho que el remedio es peor de la enfermedad”⁹⁴.

Di certo, basandoci solo su questi e pochi altri spunti, non possiamo parlare di una fitta trama di connessioni intertestuali fra l'*Aventura* e gli altri scritti di Masip, ma un fondo comune emerge in quel mondo che qui viene rappresentato e che costituisce a sua volta l'ambientazione di tanti racconti e alcuni pezzi teatrali dell'autore: come sottolinea González de Garay, Masip, dopo il *Diario*, non ha mai voluto immaginarsi una Spagna contemporanea o posteriore alla sciagura del '36, preferendo di gran lunga ritrarre gli anni precedenti, colti spesso nei loro aspetti più vitalistici e allegri, a volte genuinamente frivoli. E a proposito di questa visione borghese, *coqueta* e disimpegnata, parziale nel suo essere sospesa in un tempo irrimediabilmente perduto, cito in conclusione le parole di Alberto Cousté, che collegano nel segno indicando nel garbo delicato di *La aventura de Marta Abril* “una sonrisa y un guiño de complicidad, una poética y una trayectoria literaria de la que siempre estuvo ausente la grandilocuencia; una obra que no desciende nunca al transcendentalismo ni al brote truculento”⁹⁵.

Studi e testi citati

AUB, Max: *Discurso de la novela española contemporánea* (México D.F.: Colegio de México, 1945)

Manual de historia de la Literatura Española (Madrid: Akal, 1974)

Diarios (1939-1972), edición, estudio y notas de Manuel Aznar Soler (Barcelona: Alba Editorial, 1998)

AZNAR ANGLÉS, Eduardo: *El monólogo interior* (Barcelona: EUB, 1996)

AZNAR SOLER, Manuel: “Paulino Masip, dramaturgo exiliado”, in María Teresa González de Garay – Juan Aguilera (eds.), *Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999* (Logroño: Gexel – Universidad de la Rioja, 2001), pp. 259-286

un attacco di appendicite, la porta alla tomba per le complicazioni dell'intervento, come segnala in epilogo un asettico articolo di giornale.

⁹⁴ *Aventura*, p. 229.

⁹⁵ Cousté [1989:323].

- BUSTAMANTE TERROBA, Carmen: "La labor periodística de Paulino Masip en la Rioja: *Heraldo de la Rioja* (1924-1925) y *Heraldo Riojano* (1926)", in J.M. Delgado Idarreta – M.P. Martínez Latre (eds.), *Jornadas sobre "Prensa y sociedad". Logroño, 8, 9 y 10 de diciembre de 1990* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1991), pp. 235-257
- CABALLÉ, Anna: *Sobre la vida y la obra de Pulino Masip*, presentación de Santos Sanz Villanueva (Barcelona: Ediciones del Mall, 1987)
- CONTE, Rafael: "Una recuperación excepcional", *ABC / Libros*, 4/9/2001
(ed.): Autori Vari, *Narraciones de la España desterrada* (Barcelona: Edhasa, 1970)
- CORBALÁN, Pablo: "Prologo" a Paulino Masip, *El diario de Hamlet García* (Barcelona: Anthropos, 1987), pp. 7-16
"Introducción" a Paulino Masip, *El diario de Hamlet García* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1989), pp. 5-17
- COUSTÉ, Alberto: "Vita y obra de Paulino Masip", in Paulino Masip, *El diario de Hamlet García* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1989), pp. 317-324
- DÍEZ CANEDO, Enrique: *Artículos de crítica teatral* (México D.F.: Joaquín Mortiz, 1968)
- DOMÉNECH, Ricardo: "Aproximación al teatro del exilio", in José Luís Abellán (coord.), *El exilio español de 1939* (Madrid, Taurus, 1977), vol. IV, pp. 228-229
- GARCÍA PEINADO, Miguel A., *Hacia una teoría general de la novela* (Madrid: Arco / Libros, 1998)
- GARCÍA POSADA, Miguel: "Humor y humanidad", *ABC / Libros*, 16/8/2003
- GENETTE, Gérard, *Soglie* (Torino: Einaudi, 1989)
- GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa: "Introducción" e "Apéndices bibliográficos" a Paulino Masip, *El gafe o la necesidad de un responsable y otras historias* (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1992), pp. 9-46 e 231-264

"Introducción" e "Apéndices bibliográficos" a Paulino Masip, *Seis estampas riojanas* (Logroño: Consejería de Cultura, 1996), pp. 9-54 e 113-128

y Juan Aguilera Sastre (eds.): *El exilio literario de 1939: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2001; Sant Cugat del Vallés (Barcelona): Associació d'Idees – Gexel, 2001) Contiene: Manuel de las Rivas, *Paulino Masip y la novela popular. Historias de Amor*, p. 197; Juan Rodríguez, *Paulino Masip y el cine Mexicano*, p. 227; Manuel Aznar Soler, *Paulino Masip, dramaturgo exiliado*, p. 259; Víctor Irún Vozmediano, *Un acercamiento al teatro de Paulino Masip*, p. 287; Miguel Ángel Muro, *La caracterización de un personaje complejo: el Hamlet García de Paulino Masip*, p. 301; M^a Teresa González de Garay, *El exilio y la desesperanza: dos sonetos de Paulino Masip*, p. 313; Bernardo Sánchez Salas, *Vida en sombras en torno a Hamlet García*, p. 335.

"Paulino Masip: vida y obra", introducción a Paulino Masip, *La trampa y otros relatos* (Sevilla: Renacimiento, 2002), pp. 9-31

GULLÓN, Germán: "El discurso literario: entre el monologo y el dialogo (Cela, Masip, Delibes)", in Emilio Alrcos Llorach (coord.), *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid: Catedra, 1983), vol. II, pp. 223-236

IRÚN VOZMEDIANO, Víctor Manuel: "Un acercamiento al teatro de Paulino Masip", in María Teresa González de Garay – Juan Aguilera (eds.), *Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999* (Logroño: Gexel – Universidad de la Rioja, 2001), pp. 287-300

LEÓN-PORTILLA, Asunción H. De: *España desde México. Vida y testimonio de transterrados* (México D.F.: Unam, 1978)

MARTÍNEZ CACHERO, José María: "Siglo XX", in Jesús Meléndez Peláez (coord.), *Historia de la literatura española* (Madrid: Everest, 1999), vol. III, pp. 441-849

MUÑOZ MOLINA, Antonio: "Nubes atravesadas por aviones: la novela fantasma de Paulino Masip", prologo a Paulino Masip, *El Diario de Hamlet García* (Madrid: Visor, 2001), pp. 7-12

- MURO, Miguel Ángel: "La caracterización de un personaje complejo: el Hamlet García de Paulino Masip", in María Teresa González de Garay – Juan Aguilera (eds.), *Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999* (Logroño: Gexel – Universidad de la Rioja, 2001), pp. 301-312
- NAHARRO CALDERÓN, José María: "La metafísica se hace social: 'un fantasma recorre', *El diario de Hamlet García de Paulino Masip*", *Letras Peninsulares*, 6 (1993), pp. 223-234
- NORA, Eugenio de: *La novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III (Madrid: Gredos, 1973)
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana* (Madrid: Edaf, 2000)
- RIVAS, Manuel De Las: "Paulino Masip y la novela popular: *Historias de Amor*", in María Teresa González de Garay – Juan Aguilera (eds.), *Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999* (Logroño: Gexel – Universidad de la Rioja, 2001), pp. 197-225
- RODRÍGUEZ, Juan: "El árbol genealógico de Hamlet García", en Manuel Aznar (ed.), *El exilio literario español de 1939* (Sant Cugat del Vallés: GEXEL, 1998), vol. II, pp. 177-186
- "Paulino Masip y el cine mexicano", in María Teresa González de Garay – Juan Aguilera (eds.), *Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999* (Logroño: Gexel – Universidad de la Rioja, 2001), pp. 227-258
- "El *Diario de Hamlet García* en la narrativa de Paulino Masip", in Eugenio Pérez Alcalá – Carmelo Medina Casado (eds.), *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional "Sesenta años después" (Andújar, Jaén, 1999)* (Jaén: Universidad, 2002; Barcelona: Gexel, 2002), pp. 241-264

SANZ VILLANUEVA, Santos: "La narrativa del exilio", in José Luís Abellán (coord.), *El exilio español de 1939* (Madrid: Taurus, 1977), vol. IV, pp. 109-182.

"Recuperación de Paulino Masip", *Ínsula*, 471 (1987), p. 14

UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*, prólogo edición y notas de Manuel García Blanco (Madrid: Aguado, 1958-1963), 15 vols.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del: *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán (Valencia: Pre-textos, 1994)

Edizioni delle opere di Paulino Masip

Poesia:

Líricos remansos, edición y prólogo de Luis Ruiz Ulecia (Logroño: 1919)
[edizione ad uso privato, fuori commercio, tiratura di 50 esemplari]

Teatro:

"Dúo. Comedia en una escena", *Estampa*, Colección "La Farsa", n. 102 (31-08-1929), pp. 57-64 [publicata in coppia con: Manuel Linares Rivas, *El abolengo. Comedias en dos actos*, pp. 1-56]

"La frontera. Comedia en tres actos y en prosa", *Estampa*, Colección "La Farsa", n. 280 (21-01-1933)

"El báculo y el paraguas. Comedia en un prólogo y tres actos", *Estampa*, Colección "La Farsa", n. 443 (14-03-1936)

El hombre que hizo un milagro. Farsa en cuatro actos, el segundo dividido en tres cuadros (México D.F.: Editorial Atlante, 1944)

El emplazado. Farsa en tres actos divididos, cada uno, en dos cuadros (México D.F.: Sociedad general de autores, s.d. [1949])

El escándalo – non pubblicata; manoscritto perduto [adattamento teatrale da P. A. de Alarcón]

Prosa:

Cartas a un español emigrado (México D.F.: Publicaciones de la Junta de Cultura Española, 1939)

prólogo de Alejandro Toledo, "semblanza biográfica" de Alberto Cousté (México, San Miguel de Allende: Cuadernos del Nigromante, 1989)

prólogo y notas de María Teresa Gonzáles de Garay (México, San Miguel de Allende: Ediciones del Centro Cultural El Nigromante – INBA, 1999)

Historias de Amor (México D.F.: Empresas Editoriales – Editorial Stylo, 1943)

Contiene: *El suicidio de Larra; Luís XIV y la condesa virtuosa; La princesa de Eboli y Felipe II; Los tres maridos de Lucrecia Borgia; La reina María Luisa y el guardia de corps; Teresa Cabarrus y Tallien el convencional; Isabel de Borbón y el Conde de Villamediana; Napoleón y la Condesa Walewska; Las mujeres de Goethe; El matrimonio blanco del filósofo Condorcet.*

El diario de Hamlet García (México D.F.: Imprenta de Manuel León Sánchez, 1944)

edición y prólogo de Pablo Corbalán (Barcelona: Anthropos, 1987)

introducción de Pablo Corbalán, "Semblanza biográfica" de Alberto Cousté (Barcelona: Círculo de Lectores, 1989)

Le journal d'Hamlet García, traduction de François Gaudry (Paris: Éditions Phébus, 1991)

El diario de Hamlet García, introducción de Antonio Muñoz Molina (Madrid: Visor Libros – Consejería de educación de la Comunidad de Madrid, 2001 [1ª ed. 1994])

De quince llevo una (México D.F.: Editorial Séneca – Editorial Stylo, 1949)

Contiene: *De quince llevo una; Prudencio sube al cielo; Memorias de un "Globe-trotter"; Dos hombres de honor; El apólogo de los ajos; Nochebuena en el tren; La muerte en el Paraíso; Erostratismo; El alfar; Chiquillos ante el mar.*

La aventura de Marta Abril (México D.F.: Editorial Stylo, 1953)

La trampa (México D.F.: Editorial Ardevol, 1954) Contiene: *La trampa; Un ladrón; El gafe o la necesidad de un responsable; El hombre que perdió los bolsillos.*

y otros relatos, edición de María Teresa González de Garay (Sevilla: Renacimiento, 2002) Contiene: *La trampa; Un ladrón; El gafe o la necesidad de un responsable; El hombre que perdió los bolsillos.*

El gafe o la necesidad de un responsable y otras historias, selección, introducción y apéndices bibliográficos de María Teresa González de Garay (Logroño: Gobierno de la Rioja – Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1992) Contiene: *Dos hombres de Honor; Erostratismo; El alfar; Chiquillos ante el mar; El ladrón; El gafe o la necesidad de un responsable.*

Prudencio sube al cielo, edición de María Teresa González de Garay (Logroño: AMG editor, 1994)

Seis estampas riojanas, introducción y apéndices bibliográficos de María Teresa González de Garay (Logroño: Gobierno de la Rioja – Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1996)

Traduzioni:

NODIER, Charles: *Recuerdos de juventud*, traducción de Paulino Masip (Madrid: Espasa-Calpe, 1924)

La señorita de Marsán, traducción de Paulino Masip (Madrid: Espasa-Calpe, 1924)

La novena de la Candelaria, traducción de Paulino Masip (Madrid: Espasa-Calpe, 1924)

WEILL, Georges: *El diario. Historia y función de la prensa periódica*, traducción de Paulino Masip (México D. F.: F.C.E., 1941)