

Riferimenti musicali nella vita e nell'opera di Paola Masino. Una lettura di *Nascita e morte della massaia* di Daniela Gangale

Leggendo i testi narrativi e i documenti legati alla biografia di Paola Masino non è raro imbattersi in elementi che riguardino la musica: impressioni di concerti e di spettacoli d'opera, ricordi d'infanzia, riferimenti a brani musicali della tradizione classica o a nuovi compositori e interpreti ascoltati, descrizioni di strumenti musicali o di apparecchi di riproduzione del suono, considerati come elementi normali e scontati, irrinunciabili¹. Queste testimonianze, da una parte, confermano la dimestichezza di Masino con la musica, che, presente nella sua vita già dai primissimi anni all'interno del nucleo familiare, ha acquistato maggior rilievo grazie all'incontro con Massimo Bontempelli, compagno e maestro per tutta la vita; dall'altra, inseriscono Masino all'interno di un ampio contesto di autori del primo Novecento che utilizzano la musica come ingrediente narrativo: partendo da D'Annunzio per arrivare appunto a Bontempelli, fino a Savinio e a Pirandello².

Per questi autori la musica non è solo un elemento decorativo o incidentale, ma viene consapevolmente inserita all'interno della macchina narrativa come potente grimaldello emotivo: laddove la parola non arriva perché troppo razionale e analitica, la musica, di volta in volta evocata o suonata sulla scena, raggiunge lo scopo comunicativo, trasportando immediatamente il lettore/spettatore in una zona di esperienza sintetica, estremamente emozionante. La musica,

1. Le carte e i diari di Paola Masino sono conservati presso l'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma. Una scelta di brani tratti dalle lettere e dai diari è stata pubblicata in P. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, a cura di M. V. Vittori, Rusconi, Milano 1995, mentre i taccuini sono stati accuratamente studiati da B. Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

2. L'interesse di D'Annunzio per la musica è stato ampiamente studiato; ricordiamo gli ormai classici volumi di A. Guarneri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, il Mulino, Bologna 1990 e R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988. Un'interessante disamina di luoghi musicali nell'opera pirandelliana è condotta in B. Alfonzetti, *Favola e musica nel teatro di Pirandello*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. Tatti, Bulzoni, Roma 2005, pp. 223-44. Uno studio attento sulla produzione musicale di Savinio è quello di M. Porzio, *Savinio musicista*, Marsilio, Venezia 1988, mentre risultano illuminanti relativamente ai suoi interessi musicali gli interventi critici raccolti in A. Savinio, *Scatola sonora*, Ricordi, Milano 1955. Sugli interessi musicali di Bontempelli cfr. in particolare la raccolta di scritti *Passione incompiuta*, Mondadori, Milano 1958; vi sono contenuti anche testi e notazioni di carattere biografico.

quindi, aggiunge un immediato e sostanziale *quid* emotivo, nel momento in cui è correttamente decodificata dal lettore. I riferimenti musicali, infatti, attingono ad un patrimonio di conoscenze musicali condiviso dalla classe media e medio-alta italiana fino alla metà del Novecento e che ora in parte è stato dimenticato.

Nella scrittura di Masino la musica si propone come una sensibilità, un modo di vedere il mondo e le relazioni; è sostanzialmente la capacità di cogliere e di riconoscere attraverso il ritmo, compiuto o mancato, ciò che non è armonico e dunque negativo, ciò che è “a tempo” e ciò che non lo è. È altresì la capacità di descrivere ambienti e personaggi attraverso la loro valenza fonica, inserendo notazioni sonore spesso simboliche che, al pari di quelle visuali, restituiscono un’atmosfera, una sensazione, un’emozione. Queste capacità discendono naturalmente da una confidenza con la musica che viene dall’infanzia: è il padre Enrico, personaggio poliedrico e curioso di tutte le arti, autore egli stesso di drammi teatrali e romanzi, a condurre la figlia ancora bambina all’opera e ai primi concerti, invitandola qualche anno più tardi ad imparare a suonare.

In un brano dei diari degli anni Sessanta, Masino racconta le esperienze musicali infantili e parla dei gusti musicali del padre, che nei primi anni del Novecento ama Wagner, Debussy, Richard Strauss e preferisce «in genere, gli operisti stranieri agli italiani»³. Masino ricorda poi come la prima opera ascoltata nel 1911, a soli tre anni, sia stata *Pelléas et Mélisande* di Debussy, di cui le rimane «come una visione d’una nebbia colore di viola»⁴, e prosegue narrando il gustoso aneddoto dell’incontro con Puccini, avvenuto nel 1921 durante una rappresentazione dei *Ballets Russes* di Diaghilev al Costanzi. Al di là della veridicità di questi elementi biografici, di cui l’autrice stessa ci narra col beneficio del dubbio e con un gusto spiccatamente letterario, è interessante, dal nostro punto di vista, in che modo una Masino ormai adulta guardi all’indietro e ricostruisca la sua formazione musicale. Le coordinate che ci fornisce in filigrana sono quelle di un gusto attento alle novità, aperto al cosmopolitismo (Debussy, Stravinskij, i balletti di Diaghilev), orientato di certo verso orizzonti differenti rispetto a quelli della cultura musicale media, tarata, nel primo quarto del Novecento, sul Verdi della trilogia popolare e su Puccini come massimi paradigmi. Nelle parole di Masino, il padre Enrico salva dell’opera verdiana *Falstaff* e *Otello* (forse perché tratti da testi shakespeariani, azzarda la figlia); nemmeno Puccini incontra del resto i suoi favori, al punto da esporre la bandiera alla finestra in occasione della sua morte, nel 1924. Si tratta di parole e gesti provocatori che collocano Enrico Masino in linea con le idee di Ildebrando Pizzetti⁵ e di Bruno Barilli⁶.

3. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 16.

4. *Ibid.*

5. Proprio in quegli anni Ildebrando Pizzetti aveva dedicato tre lunghi articoli sulla “Voce” (III, 5, 2 febbraio 1911, pp. 497-9; III, 6, 9 febbraio 1911, pp. 502-3; III, 7, 16 febbraio 1911, pp. 508-9) ad una disamina puntuale e inclemente di tutta l’opera pucciniana, relegando definitivamente il compositore a cantore delle piccole cose borghesi, tanto aborrite dalle avanguardie culturali.

6. Barilli scriverà sulla “Ronda” parole nette proprio in questa direzione riguardo alle opere verdiane: B. Barilli, *Delirama*, in “La Ronda”, IV, 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 481-90.

Il Teatro alla Scala di Milano, la Fenice di Venezia, il Maggio musicale fiorentino, le Settimane musicali senesi, il Teatro Costanzi di Roma sono i luoghi e le occasioni musicali che emergono dalle lettere e dai diari di Paola Masino, che, spostandosi per l'Italia e per l'Europa, continua a coltivare i suoi interessi musicali. L'incontro con Massimo Bontempelli, avvenuto nel 1927, accentua e vivifica la passione per la musica, che diventa così terreno comune di scambio e di esperienza. Bontempelli è un autodidatta in campo musicale: ha imparato a suonare il pianoforte da ragazzino di nascosto dai genitori e continua a coltivare la sua passione scrivendo musiche di scena per le sue *pièces* teatrali e composizioni da camera, più volte eseguite in concerto⁷. Con il compagno, Masino frequenta teatri e sale da concerto, ma anche musicisti e compositori: la coppia ha per amici direttori d'orchestra come Victor de Sabata e compositori come Gian Francesco Malipiero, spesso loro ospite nella casa sul Canal Grande durante gli anni del confino a Venezia. Malipiero, che nella città veneta insegna al conservatorio, corregge a volte le musiche dello scrittore, apprezzate per altro da Petrassi e da Sonzogno⁸. Anche, e forse ancor di più, il nipote di Gian Francesco, Riccardo Malipiero, ha un rapporto continuo e artisticamente proficuo con Bontempelli, musicando nel 1940 *Minnie la candida*, pièce teatrale del 1927.

Non si può escludere che conversazioni sul ruolo della musica nella letteratura siano avvenute anche con Pirandello, che la coppia Bontempelli-Masino frequenta abitualmente e al quale è molto vicina fino alla sua scomparsa. Sul terreno musicale Bontempelli e Pirandello hanno d'altronde concretamente collaborato nel 1924, quando Bontempelli componeva le musiche per la pantomima di Pirandello *La salamandra*; senza dubbio la musica era stata oggetto di particolare attenzione nel 1925, ai tempi del Teatro d'Arte, tentativo di rinnovamento del teatro italiano.

Anche Masino, a partire dagli anni Cinquanta, dà vita a concrete collaborazioni con musicisti: nel 1955 si occupa della riduzione a libretto di un testo di Bontempelli, *Viaggio d'Europa*, musicato da Vittorio Rieti, mentre scriverà da sola, o in collaborazione con altri autori, i libretti di alcune delle più fortunate opere di Franco Mannino, tra cui *Vivi*⁹.

7. Per la storia del rapporto con la musica cfr. M. Bontempelli, *Della musica e dello scrivere musica*, in Id., *Passione incompiuta*, cit. contenente appunto gli scritti di argomento musicale. La selezione, la disposizione e la titolazione dei pezzi è stata curata, oltre che dalla casa editrice, da Masino, come risulta dagli appunti sulle carte dattiloscritte di Bontempelli nel fondo omonimo, conservato presso il Getty Research Institute di Santa Monica, in California.

8. Cfr. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, cit., pp. 74-5, 93-4.

9. La produzione librettistica di Masino comprende: *Viaggio d'Europa*, testo di Masino dal racconto omonimo di Bontempelli, musica di Vittorio Rieti, inedito (prima esecuzione Auditorium RAI, Roma, 9 aprile 1955); *Vivi*, testo di Masino e Bindo Missiroli, musica di Franco Mannino, De Santis, Roma 1957 (prima esecuzione Teatro San Carlo, Napoli, 28 marzo 1957); *Luisella*, testo di Masino dal racconto di Thomas Mann, musica di Franco Mannino, Ricordi, Milano 1964 (prima esecuzione Teatro Massimo, Palermo, 28 febbraio 1969); *La madrina*, testo di Masino dal racconto di Oscar Venceslav de Lubicz Millos, musica di Cesare Brero, inedito (prima esecuzione Auditorium RAI, Roma, 19 luglio 1973); *Il ritratto di Dorian Gray*, testo di Masino e Beppe De Tommasi dal romanzo di Oscar Wilde, musica di Franco Mannino, Curci, Milano 1974 (prima esecuzione Teatro Massimo Bellini, Catania, 12 gennaio 1982).

La musica, dunque, intensamente vissuta e non solo studiata sui libri o nello sterile esercizio allo strumento, comune a tante donne della sua generazione, pervade la formazione e l'approccio al reale di Masino passando, come è prevedibile, anche nella sua scrittura.

Considerato il romanzo più importante di Masino, *Nascita e morte della massaia* è un testo controverso e sicuramente di difficile ricezione nel periodo in cui fu scritto e successivamente pubblicato¹⁰. L'autrice stessa afferma, in una lettera alla madre del 18 aprile 1946: «È un libro maledetto di cui tutti fanno tanti elogi, ma di cui nessuno si sente il coraggio di parlare, perché, dicono, è molto difficile parlarne»¹¹. Un testo, insomma, che sconcerta i lettori e l'autrice stessa e che pone involontariamente un limite alla futura creatività: «Avrei dovuto morire allora perché non avevo più niente da dire»¹², scriverà più tardi con amaro realismo. Nella *Massaia*, Masino esprime un mondo complesso, ricco di spunti e di simbologie, esplorabile a molteplici livelli. Il rifiuto del ruolo di donna tradizionale è quello più evidente e ha radici nella biografia stessa dell'autrice, nelle sue scelte di vita: la convivenza, giovanissima, con un uomo sposato; il nomadismo e la conseguente impossibilità di costruire una casa vista come nido, da accudire e amministrare; la mancata esperienza della maternità. A questo, però, si intrecciano altri temi e motivi tipici della sua opera come quello dell'origine, della follia, dell'amore e del materno¹³, in un complesso gioco di rimandi e suggestioni.

Nell'intreccio del romanzo la musica svolge un ruolo importante. Masino inserisce, in maniera funzionale al contenuto della narrazione, riferimenti ad alcune opere o brani musicali: si tratta di momenti all'interno di feste e cene, spettacoli a cui la Massaia assiste, o ancora partiture e libretti che la protagonista sfoglia nel chiuso della stanza della musica allestita dal marito nella grande casa dove vivono. Il loro contenuto non è mai casuale o secondario ma riecheggia, amplificandoli, i sentimenti che la Massaia di volta in volta prova, permettendo alla scrittrice di raggiungere, con il linguaggio non verbale della musica, una comunicazione emotiva più intensa ed efficace.

Il ballo inscenato al capitolo III, ad esempio, segna l'ingresso in società della fanciulla, non ancora divenuta Massaia, sebbene destinata a rimanere inquietamente senza nome per tutta la narrazione. Dopo l'infanzia trascorsa nel baule-utero pieno di ragnatele, di croste, di muffa e dei personaggi di fantasia dei suoi

10. Il romanzo, scritto tra il 1938 e il 1939, ha incontrato l'ostacolo della censura fascista che, giudicandolo «disfattista e cinico» (P. Masino, *Nascita e morte della massaia*, ISBN Edizioni, Milano 2009, pp. 267-8: 267), costrinse l'autrice a eliminare dalla narrazione alcuni episodi e qualsiasi riferimento che potesse far identificare l'Italia come il paese della vicenda. Il testo con le modifiche venne mandato in stampa ma un bombardamento distrusse l'intera tiratura; tra il 1941 e il 1942 fu pubblicato a puntate sul settimanale «Tempo». Riportato alla prima edizione, fu ripreso e pubblicato nel 1945, come Masino stessa racconta nella breve postfazione.

11. Cit. in M. Zancan, *Il destino di essere donna*, postfazione a Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., pp. 269-82: 274.

12. Ivi, p. 270.

13. Per un'analisi attenta del romanzo e delle sue tematiche cfr. appunto Zancan, *Il destino di essere donna*, cit., pp. 269-82.

libri, per la protagonista arriva infatti il momento della nascita, del confronto con la realtà degli uomini. Curiosi di lei e della sua diversità, gli invitati al ballo accorrono prontamente all'invito della madre, che finalmente può mostrare la figlia. La fase esistenziale appena conclusa appare così bizzarra ed estranea al mondo degli invitati da meritare una grottesca visita al baule ormai abbandonato e proprio qui, mentre le sorelle la scherniscono, la protagonista avverte il primo strappo: gli invitati non vanno a tempo con le loro grossolane risate. Masino gestisce la scena con un taglio da numero d'opera: tra coro femminile e coro maschile, nettamente divisi, agiscono la madre, ridanciana e mondana, e la figlia, ormai ammutolita.

“Ah ah ah!” rideva il coro degli spettatori.

“Non ridono a tempo” pensava la fanciulla, che era rimasta impietrata con tremule muppe sulle mani. Non sapeva, per una volta tanto, pensare che questo:

“Non ridono a tempo”. Vedeva distinto il pentagramma con sopra disposte le note e suddivise le parti dei soprani, dei tenori, dei baritoni, dei bassi. I grandi cori dei grandi melodrammi dove dopo il primo ah dei soprani entrano i tenori e al secondo ah dei tenori attaccano i baritoni e finalmente si odono i bassi quando già i soprani lanciano la quarta nota.

“Che cosa c’è? Che cosa c’è?”. Entrava un nuovo complesso di voci, più stridule, più chioce. Erano i padri e le madri che, stendardo in testa, venivano a vedere le rovine di quella razza infantile suprema e tragica da loro ritenuta barbarie. “Cari amici” si udiva la voce vanitosa della madre “qui, vedono, s’intestava a vivere la mia bimba sciocchina, finché non si è decisa a mutar pelle”.

“Che pena per un cuore di madre, che pena” si straziò acutissimo il coro delle donne sulla destra.

“Gloria alla figlia nuova, fenice nata da turpi ceneri, onore e balsamo dei genitori!” rombò il coro degli uomini sulla sinistra. Poi tutti all'unisono:

“Sì gloria, gloria ognor!”.

La fanciulla pensava: “A chi fare attaccare ora l’*a solo*?” perché sentiva che tutta stava per sfasciarsi se lei con il suo pensiero non fosse ancora venuta in aiuto di quella massa¹⁴.

Nessuno dei presenti capisce che la vita di prima, rappresentata dal baule, è in realtà l’essenza più vera della protagonista, quel suo *ubi consistam* che, per poter crescere veramente libera, la ragazza non dovrebbe tradire, e che invece è messo ormai in serio pericolo. Gli unici a comprenderlo sono il Giovane Bruno, che con amara ironia propone di mettere una lapide davanti al baule, e il padre, che bruscamente caccia gli invitati dalla sala e consola la figlia attonita, mentre la madre per spezzare la tensione rilancia, urlando, un brindisi.

Proprio il successivo brindisi è l’occasione per un altro riferimento musicale. Per festeggiare le ritrovate sembianze umane della protagonista, i presenti intonano il trito coro del primo atto della *Traviata*, *Libiam nei lieti calici*. Cosa c’entri il debutto in società di una giovane donna con l’inno alla vita godereccia e spensierata di Violetta, una prostituta d’alto bordo che, innamoratasi ricambiata di un giovane nobile e fuggita con lui, lo lascerà per poi morire di tisi, non

14. Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., pp. 35-6.

è dato sapere. E infatti il brano è talmente fuori luogo che uno degli astanti si ribella, proponendo di cambiar musica. Purtroppo *La Violetta la va, la va*, intonato dall'uomo con la penna sul cappello, è ancora meno indicato: si tratta di un canto degli alpini legato alla Prima guerra mondiale, il cui testo parla di una fanciulla, omonima della protagonista della *Traviata*, che sogna il fidanzato probabilmente morto al fronte. Il coro non accoglie la proposta e dopo la prima strofa si disperde «chi di qua chi di là, a sbaciucchiarsi negli angoli, o a ballare con il grammofono in sordina»¹⁵.

Attraverso questi grotteschi riferimenti musicali, Masino connota immediatamente la società che circonda la futura Massaia: una società latrice di una cultura grossolana, fatta di luoghi comuni, che serba nel proprio immaginario una donna sconfitta e rassegnata, donna-oggetto tragicamente mercificata o vedova di guerra, sempre e comunque afflitta da un amore impossibile e doloroso.

Al capitolo IV, quando il matrimonio con il vecchio zio procurato dalla madre è avvenuto, la fanciulla, ormai diventata Massaia, cerca se stessa, bisognosa di una nuova identità compatibile con la sua mutata condizione. La musica è qui il linguaggio segreto, viscerale, che le permette di entrare in relazione con la natura e di seguirne con amorevolezza il lento evolversi. Senza più il baule dell'infanzia a proteggerla, costretta durante il giorno a svolgere il ruolo di padrona di casa tra servitori e impegni sociali, la Massaia sperimenta una segreta vita notturna che la pone in contatto con gli oggetti della casa visti come esseri animati, proiezione della propria sofferenza e della propria identità lacerata. Il sorgere del desiderio di maternità, suggeritole per altro dall'educazione ricevuta e dalla società, si orienta quindi in modo inaspettato: non verso un figlio reale ma verso gli oggetti e soprattutto verso le piante, esseri viventi con i quali comunicare attraverso il canto. La Massaia ascolta il canto delle piante, lo riconosce e se ne nutre, godendo delle immagini che evoca come in una sorta di allucinazione benefica.

Aveva una stanza ove al centro un folto di azalee facevano un lume rosato e pieno di odore. La donna vi entrava spesso nel mezzo e abbracciandole cercava di trasformarsi in loro. [...] Finché una notte con uno scricchiolio delle ossa, le braccia le si alzarono con le mani spalancate tra i rami a far da fronde, le ginocchia sbatterono forte una con l'altra e si piegarono. Il tronco le si contorse quasi un nodo nelle midolla ve l'obbligasse. Intanto un sugo resinoso le scendeva per i capelli sugli occhi dentro le orecchie. [...] Tutta l'aveva impastata, e avendole nascosto lo sguardo, il tatto, l'odorato e l'uditivo, lasciò ch'ella entrasse in rapporto con i fiori.

“I fiori” raccontò qualche anno dopo la donna a una sua straordinaria amica “cantano di continuo”. Non seppe ripetere le parole di quel canto ma disse che erano molto semplici, le aveva capite subito appena cominciò a sentirle, vi tornavano insistenti le lettere “s” e “l” del nostro alfabeto; non creavano come le nostre prospettive, le une vicine alle altre senza rapporti suscitavano un pensiero dove le immagini vivevano tutte in un medesimo punto. A ripensarle era presa dal panico: non quella notte.

15. Ivi, p. 38.

Quella notte, persuasa della sua nuova natura, aveva saputo cantare con loro senza bisogno di labbra o fiato, e al mattino, quando gli scandalizzati camerieri dopo averla alquanto scossa riuscirono a sveglierla, ella si aprì e disciolse con dentro il cuore un chiarore, nelle dita una missione, una grazia nel respiro [...].

Quando una pianticella era in agonia le si sedeva accanto e con la melodia dei fiori che allora spontaneamente tornava a esprimersi da lei, ne accompagnava i ripiegamenti, il rattrappirsi, lo staccarsi¹⁶.

Le competenze musicali di Masino, affiancate e intrecciate a quelle letterarie, si rendono evidenti sempre nel capitolo IV attraverso alcune citazioni colte, rivelatrici di una profonda conoscenza sia della musica sia della letteratura. Qui la musica svolge il ruolo, forse più scontato, di rifugio dal mondo e dallo sguardo della società, rappresentata in particolare dalla servitù; è quello che i più vedono come un passatempo accettabile, all'interno dei canoni dell'educazione di una donna della buona società, e dunque si offre come nascondiglio ideale per espandere in segreto la propria identità negata, al pari della lettura e della scrittura. Nella seconda metà del capitolo IV, timorosa di farsi vedere senza occupazione dalla cameriera, la Massaia decide di «studiare un poco di musica»¹⁷. Nonostante le proteste di casualità nella scelta del brano che la Massaia si mette a leggere, rannicchiata in una poltrona che le ricorda un po' l'antico baule dell'infanzia, sappiamo bene che Masino ci lancia ancora una volta un messaggio niente affatto casuale.

“Andiamo dunque a sonare”. La stanza da musica era vasta, con molte partiture negli scaffali; su un tavolone pacchi ancora sigillati e pacchi sfatti degli invii che alcune case musicali, per ordine del marito, facevano di tutte le novità. La donna si diresse al tavolone, prese un libretto. Mai come oggi si era diretta a caso. Il libretto era di *Mavra*, opera buffa in un atto di Igor Strawinski. La massaia amava molto Igor Strawinski, il testo del libretto è tratto da Puskin, altro amore della massaia. Si accomodò dunque in una poltrona, rannicchiò le gambe in modo da imitare le posizioni della sua infanzia, socchiuse gli occhi, sbadigliò e aprì l'opuscolo. Dopo il frontespizio c'è la riproduzione del bozzetto della scena per la prima esecuzione, poi una pagina con il nome degli interpreti, e finalmente le parole:

Mio diletto, mio caro amico,
Tu mio sole, mio aquilotto.

Con che cautela la massaia è giunta fin qui, con che violenza è scivolata tra le quinte dentro la scena dipinta, con quale titubanza si assume la parte di Parasha, con quanto rossore ha saputo di dover dire per prima quelle parole: “Mio diletto, mio caro amico”; come vorrebbe dirle a qualcuno che non osa ricordare, ma già l'ussaro risponde e purtroppo ella non vede in lui il marito, anzi proprio chi ricordare non osa; l'uomo bruno che il giorno dopo il ballo l'ha baciata¹⁸.

16. Ivi, pp. 56-7.

17. Ivi, p. 68.

18. Ivi, pp. 68-9.

La vicenda di *Mavra*, tratta da un testo di Puškin, *La cassetta di Kolomna*, e musicata da Stravinskij, riecheggia da una parte ciò che la Massaia vive in quel momento, ossia le difficoltà di trovare servitù di cui fidarsi, ma al tempo stesso crea un improvviso corto circuito, svelando alla protagonista ciò che accade nel suo profondo. Identificandosi con Parasha, la giovane che vive con la madre e che riesce ad introdurre in casa l'ussaro Vassili, di cui è innamorata, travestito da cuoca, la Massaia passa immediatamente nel mondo ferito dei suoi sentimenti, per ritrarsene poi subito spaventata.

Ma com'è bello amare, com'è bello dire, con l'ussaro e Parasha: “La mente fugge via perdutoamente”. È bello perché canticchi: “Giù pel viale delle querce domattina”, e neppure un attimo ti ha sfiorato il pensiero che le querce del tuo parco vanno potate, è bello perché. [...] Che cosa accade? Questo è un gemito. Chi geme così? Perché, Parasha, perché, massaia, gemi e pieghi il capo sul petto? Che cosa hai visto? Perché ti curvi e fai vecchia e in una desolazione suprema, a occhi sgranati, come davanti a uno spettro, leggi con voce mutata: “Come è brutto rimanere senza serva?”.

Da ora in poi la massaia lesse rapidissima con una ostinazione cattiva nel volto, senza più languori o pause, senza indulgenza per quell'ussaro tramutato in cuoca, senza pietà di sé né di Parasha¹⁹.

La musica, quindi, offre prima uno spunto di evasione, ma poi amplifica e in qualche modo estremizza le emozioni e le sensazioni della protagonista che, subito dopo aver scagliato lontano da sé il libretto con Stravinskij e Puškin «ridotti per lei due padelle bucate in mano di quella cuoca comica»²⁰, si lancia in una serie di divagazioni colte che, a metà tra il serio e il faceto, rispecchiano le sue ansie di donna di casa. La suggestione della musica è stata troppo forte e, quasi a mettere una distanza fra sé e i propri sentimenti, vagando per la biblioteca ed aprendo libri a caso, la Massaia ritrova se stessa tra le pagine sfogliate, in un perverso gioco di specchi: si sofferma su Margherita nel *Faust* di Goethe, afflitta dalle faccende domestiche; considera un frammento del *Re Lear* di Shakespeare, una citazione leopardiana di Rousseau, *Guerra e Pace* di Tolstoj, il *Don Chisciotte* di Cervantes. Infine, in una sintesi perfetta tra musica e letteratura, comparsa i taccuini di Beethoven, seccato dalla sfacciataggine della cameriera e dall'avvicendarsi delle cuoche, mentre compone la *Missa solemnis*. Queste ultime frasi di Beethoven, con la loro secca domesticità, colpiscono talmente la Massaia da indurla a ricopiarle con l'inchiostro rosso e a metterle nella cornice dove tiene la fotografia della madre, in una sostituzione simbolica suggellata da una frase esplicita: «Ecco il vero nostro volto [...] cibo, lavori forzati, colloquio eterno con l'ignoranza, l'imbroglio e la necessità quotidiana»²¹.

All'inizio del capitolo v la Massaia continua ad evadere attraverso la musica e l'arte, uscendo questa volta dalla casa-prigione. Angosciata dall'imminenza del pranzo che il marito le ha chiesto di organizzare per i notabili della città, e che

19. Ivi, pp. 69-70.

20. Ivi, p. 70.

21. Ivi, p. 72.

consacrerà il suo secondo ingresso in società come moglie e padrona di casa, va all'opera per distrarsi: ancora una volta la citazione musicale è umoristica e surreale.

Allora ha provato a distrarsi, come ordinano i neuropatologi. È andata all'opera. Davano *La serva padrona*; ha cercato di dimenticare il titolo ma dopo qualche tempo si è accorta di non stare a sentire la musica, di stare con il binocolo a studiare ogni piega dell'abito di Serpina e di pensare: "Ha una brava cameriera: è un vestito difficile da stirarsi"²².

Per quanto cerchi di rimuoverlo, il titolo dell'opera è lì a ricordarle la sua condizione. Se nel suo caso non si può parlare di serva che diventa padrona, come la furba Serpina che riesce con l'inganno a sposare il padrone Umberto per migliorare la sua condizione sociale, si può però dire che la Massaia è una padrona che si sente serva: serva delle convenzioni sociali che la costringono ad una vita inautentica, lontana dalla sua vera natura. Non è un caso che ben presto si disstragga: se Serpina, infatti, sarà contenta e fiera della sua posizione di padrona, faticosamente raggiunta al termine dell'opera, la Massaia non riesce a far altro che tornare ai monotematici pensieri casalinghi, valutando le pieghe ben stirate dell'abito di scena.

La cena offerta ai notabili della città è uno dei momenti salienti del capitolo v e dell'intero romanzo. Masino abbandona la prosa e passa alla scrittura teatrale, strumento più agevole a descrivere la scena, davvero polifonica, che si apre davanti al lettore: una scena surreale e al tempo stesso ricca di particolari realistici, secondo lo stile del realismo magico²³. Un biancore accecante avvolge la sala che accoglierà gli invitati: vi sono apparecchiati evanescenti tavolini di cristallo con fiori e candelabri le cui tremule fiamme sono «le sole macchie consistenti e sicure in quell'aria di Empireo»²⁴. La stessa Massaia, dopo aver controllato che tutto sia a posto da un morbido sofà di raso bianco, appare alla folla degli invitati scendendo da un lampadario di cristallo che si apre a fiore tra gli applausi e contemporaneamente si abbassa al livello del pavimento. L'atmosfera è innegabilmente quella della rivista di varietà degli anni Trenta ma l'ambientazione paradisiaca nasconde in realtà potenti e drammatiche contraddizioni che si palesano nel proseguire dell'azione, con sempre maggiore evidenza. In un perfetto gioco delle

22. Ivi, p. 83.

23. Un precedente di questa scena può essere identificato in alcuni testi di Massimo Bontempelli: la scena della rappresentazione teatrale che conclude il romanzo *Eva ultima* (Stock, Roma 1923), testo in cui il passaggio tra prosa e teatro è continuo, sulla falsariga di alcuni lavori futuristi; e la scena del ballo nell'ultimo atto di *Nostra Dea* (Mondadori, Milano 1925), dove la scansione dei momenti drammatici è guidata dalla musica. In entrambi i casi la musica ha un ruolo significativo e ben evidenziato dall'autore, che si è poi preoccupato di comporre anche brani musicali per entrambi i testi: *Balli per il terzo atto di Nostra Dea* (1. *Allegro molto*, 2. *Valzer lento*, 3. *Tempo di Fox-trot*), Renzo Rossi Editore, Roma 1925 e *Scena di Arlecchino*, manoscritto non datato, conservato presso il Fondo Bontempelli del Getty Research Institute di Santa Monica, in California.

24. Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 86.

parti, appaiono personaggi e gruppi di personaggi che restano fissi nella loro qualità primaria: il marito, rigido e compassato nel giudicare cosa sia bene e cosa no nell'organizzazione della festa e nell'aspetto della Massaia; il cuoco, agitato e nervoso nell'imminenza della preparazione dei piatti, che sarà visibile a tutti attraverso una parete di cristallo; i servitori, veri e propri manichini muti nella loro livrea dorata, solerti e rapidi nelle loro funzioni; il giardiniere, figura che abbozza una sorta di contrappunto alla vicenda secondaria del furto di piante rare avvenuto nel corso della mattina; il maggiordomo, serio e formale, maestro di ceremonie cui nulla sfugge; il cardinale, il maresciallo, la dama nazionale e la regina spodestata, protagonisti delle conversazioni *nonsense* che dominano la serata; i cori delle signore di una certa età, dei mariti e delle donne di piacere, veri e propri stereotipi del ben pensare borghese. In questo alternarsi di figure reali, che agiscono però con una prevedibilità grottesca e surreale, la Massaia, in preda a una sorta di allucinazione, vede per tutta la durata dell'azione il Giovane Bruno, che alternativamente la rimprovera per aver abdicato ad essere se stessa e la incoraggia a ribellarsi allo stato delle cose, liberandosi del ruolo a cui la penosa pantomima intorno a lei la costringe.

In tutta la scena gli aspetti sonori rivestono un ruolo importante. Le didascalie, presenti in abbondanza nel testo, danno sempre ragione degli spazi di silenzio, dei rumori e della musica che continua a suonare durante tutta la serata; l'arrivo degli invitati è scandito da squilli di fanfare suonati nel giardino, mentre i rintocchi dell'orologio sono meticolosamente marcati. La parte centrale della scena, dominata dagli interventi dei due cori composti rispettivamente dalle signore di una certa età e dai signori mariti, esponenti della morale corrente, e che darà poi avvio al progressivo precipitare degli eventi e allo sfogo accusatorio della Massaia, inizia con l'improvvisa richiesta di silenzio affidata a un gong, che il maggiordomo sarà incaricato di suonare. Di qui in poi, i ripetuti rintocchi, con la loro sonorità viscerale e spaventosa, scandiscono i momenti del dialogo e l'avvicendamento dei parlanti. Sul finire della scena un'altra didascalia a carattere musicale rende ragione della sostanziale incoerenza e disomogeneità dei molteplici tipi umani, che la festa permette di incontrare.

IL MARESIALLO fa un gesto e l'orchestra dall'alto suona; subito tutti i gruppi d'invitati si muovono e prendono a ballare, ma quale un minuetto, quale una quadriglia, chi un fox, chi un tango o una rumba, altri danze rituali votive guerriere, e tutti in disaccordo con la musica che per suo conto si effonde distratta e aritmica. Il movimento andrà sempre aumentando d'intensità e di rumore, a poco a poco anche il Maresciallo sarà trascinato dalle danzatrici pirriche a balzare in cerchio con loro, il Cardinale a prostrarsi in rito devoto²⁵.

Il grido disperato con cui si conclude il capitolo v («Come mi salvo? Dove mi salvo? Chi mi salva?»²⁶), repentinamente soffocato dinanzi al maggiordomo, segna in qualche modo la resa della Massaia al suo destino. Fino a questo momen-

25. Ivi, p. 105.

26. Ivi, p. 108.

to, infatti, pur accettando la sua parte come sacrificio sostenuto per il bene degli altri – di volta in volta della madre, del marito, della società –, la protagonista aveva tentato di mantenere una propria personalità e di conciliare la vecchia se stessa, bambina cresciuta tra le muffe e lo sporco del baule, e la nuova se stessa, moglie del vecchio zio e padrona irreprensibile della casa. Ma d'ora in poi Masino conduce il suo personaggio attraverso una serie di paesaggi e situazioni, sempre più simbolici e complessi, che danno intera la misura dell'appiattimento della Massaia alla funzione che la imprigiona e ne succhia, avida, la linfa vitale. La donna non recita più semplicemente un ruolo, ma vi entra completamente, pur senza perderne una dolorosa coscienza, e appare progressivamente e inesorabilmente svuotarsi di vita: ancora più atroce è la sua sofferenza proprio perché ne è limpida e impotente spettatrice.

I tentativi di percorrere vie alternative si rivelano fallimenti sempre più costosi e le si ritorcono contro in maniera inaspettata e crudele. La fuga nella capitale, nel capitolo vi, e lo sforzo di trovare una dimensione di autonomia nel lavoro, sia pure all'ombra del marito («Aveva infatti stabilito d'impiegarsi in una azienda del marito, per riposarsi dall'aver comandato fin qui sentendosi a sua volta comandata»²⁷), e nella scrittura (le Memorie prime e seconde²⁸), non riescono a darle una dimensione di equilibrio e felicità. La Massaia è sola: fallisce il tentativo di alleanza con la cameriera Zefirina (ai toni democratici della donna: «La prendo al mio servizio, ma questo non deve voler dire che lei è la serva e io la padrona, deve voler dire prima di tutto che siamo due creature che vivono nella stessa casa dividendosi i lavori»²⁹), la ragazza risponde: «Si deve capire subito che i soldi li ha lei, dunque lei comanda. Quello che è giusto è giusto»³⁰); le è impossibile intendersi con il barone e la baronessa di Lale, ognuno perso nel suo sogno o inferno personale³¹. Nel dipanarsi della vicenda appare sempre più chiaro alla protagonista che è impossibile sottrarsi al proprio destino. A nulla serve l'incontro con la ragazza selvaggia³², ovvero il confronto con la vecchia se stessa, a cui la Massaia arriva dopo un lungo peregrinare, che acquista ormai nettamente il sapore della favola. La creatura, affascinante e ripugnante al tempo stesso, trascorre qualche tempo alla villa prima di fuggirne all'improvviso e la sua spontaneità e rozzezza primordiali diventano per la Massaia uno specchio in cui contemplare, attonita e seccata, quanto una patina sofisticata la ricopra e ormai la soffochi.

Insieme alla ragazza selvaggia la Massaia vive l'ultimo guizzo di libertà e anticonformismo, ancora una volta legato ad una suggestione musicale. Sventato un oleografico tè a sorpresa messo in scena dal marito, che ha ingaggiato delle arpiste disposte intorno ad un laghetto, la Massaia predispone due sagome che presenzieranno al posto suo e della compagna, con la quale fugge, almeno per

27. Ivi, p. III.

28. Ivi, pp. 112-30.

29. Ivi, p. III.

30. Ivi, p. 112.

31. Ivi, pp. 126 ss.

32. Ivi, pp. 146 ss.

qualche ora, in un ultimo scatto di ribellione. Il programma musicale è fin troppo prevedibile, come il buffet pieno di *muffins*, *scones* e pizzette alla napoletana in un sincretismo gastronomico dai tratti umoristici, e la Massaia lo intuisce subito: ci sarà il *Largo* di Haendel, una musica pomposa e retorica, tradizionalmente usata per accompagnare i funerali, che esprime la staticità e l'assenza di vita del *ménage* della Massaia.

In quello stesso momento un camioncino si fermò sulla riva opposta e ne discese il maggiordomo seguito da facchini con pesanti involti sulle spalle e da fanciulle in lunghi veli. Le fanciulle corsero in giro in giro al lago dove sedettero su zolle fiorite già ad arte disposte, poi a un tempo tesero le braccia e i facchini vi deposero, a ognuna, uno di quegli involti pesanti che, aperti, rivelarono essere arpe. Mentre tutto questo accadeva il maggiordomo abbattutissimo aveva raggiunta la padrona e cercava di scusarsi:

“Il Signore voleva fare un’improvvisata alla Signora. Un concerto sul lago mentre le Signore prendono il tè, che subito verrà”. [...]

“Metteteci” ordinò la padrona “una in faccia all’altra, le immagini mia e della signorina e nutritele bene, che non manchino i *muffins*, che gli *scones* non siano troppo imburrati, e siano calde le pizzette alla napoletana. Sorvegliate inoltre che la conversazione scorra piacevole e conveniente. Noi intanto andiamo a sbrigare certo nostro affare”, prese a braccetto la fanciulla. “E mi raccomando di farci applaudire quando le esimie arpiste avranno sonato. Sarebbe magari opportuno chiedere il bis del largo di Haendel. Perché certo avremo il largo di Haendel, vero Araceli? Fatemi vedere il programma”.

Il maggiordomo glielo porse.

“Ecco. Haendel. Vi ci faccio una croce con l’unghia, Araceli. A questo pezzo bis. Intesi?”.

Alzò il mento e volse le spalle, trascinandosi dietro la compagna esterrefatta.

“Perché non siamo rimaste?” le domandò questa appena furono nel bosco e si udirono i primi suoni delle arpe. “Era così bello. Pareva di essere le parole di una romanza e di stare uscendo dalla bocca di un tenore in mezzo a un palcoscenico con le quinte azzurre”.

“Non hai ribrezzo ad immaginare simili cose?” e si portò il fazzolettino alle labbra³³.

Il concerto a sorpresa organizzato dal marito per farle piacere viene letto dalla Massaia come un tentativo di “normalizzazione” finanche di quello spazio musicale a cui la protagonista si è rivolta fino ad ora come momento di autenticità. La scelta delle arpe, che nella tradizione del melodramma accompagnano sempre il sentimentale, amoroso o spirituale, e hanno l’effetto di far slittare la scena dal piano di realtà a quello del sogno, e quella delle musiche, il retorico *Largo* haendeliano, creano una scena “graziosa”³⁴ che può ingannare la sprovveduta fanciulla ma non la Massaia.

33. Ivi, pp. 174-5.

34. Cfr. sul tema del grazioso F. Balilla Pratella, *Contro il grazioso in musica*, in “Lacerba”, 1, 10, 15 maggio 1914, pp. 103-6.

Gli ultimi due capitoli sono un inesorabile e prevedibile declino, che porta la Massaia verso la morte. Più la Massaia obbedisce ai doveri imposti dal suo ruolo, diventando addirittura un esempio per le altre, più lo iato tra ciò che è e ciò che avrebbe potuto e dovuto essere si dilata fino a trasformarsi in un baratro da cui non sarà possibile riemergere se non con la morte. In questa desolazione non c'è più spazio per la musica. Spariscono del tutto le citazioni musicali e anche le caratterizzazioni sonore, fino a questo punto abbondanti, si fanno rare. La disperazione della protagonista sprofonda in un silenzio assordante, da cui emergono suoni al limite dell'umano, sgradevoli e terrificanti, di volta in volta reali o amplificati nella sua mente.

I doveri che l'hanno ormai imprigionata si palesano sotto forma di odiose voci immaginarie, che le bisbigliano continuamente ciò che deve e non deve fare:

[...] la Massaia si accorse che quel comunicare e ricevere pensieri logori le giovava; aiutava il suo animo sbattuto a dirigersi nei giorni futuri prestandole quei fili di voce, quelle parvenze di necessità che le rivelavano il cammino degli uomini sulla crosta terrestre. Erano gesti consumati, voci fioche, ma ella le aveva tuttavia udite passare sul suo capo quando era nel baule, e, più tardi, quando aveva accettato di uscirne per venire al ballo se le era trovate ai lati, intuose vicine, e quando aveva sposato, e al primo maritale ricevimento, da allora sempre l'accompagnavano finché oggi sono riuscite a farsi adoperare e credere necessarie³⁵.

Accanto ad esse Masino registra altri rumori sgraziati, questa volta reali: i bulloni del vecchio baule dell'infanzia ritrovato che «stridendo scalfivano il pavimento»³⁶, mentre la Massaia lo trascina verso la tromba delle scale per buttarlo giù, in un gesto fortemente simbolico:

Finalmente riuscirono ad alzarlo e tenerlo un attimo in bilico sulla ringhiera, e subito con un urlo di tutti loro che stavano per esserne trascinati, precipitò. Vi fu un rimbalzo che ancora echeggiava quando dal basso salì una vocina fessa: «È arrivato». La Massaia si asciugò il sudore sugli occhi e si sporse a guardare. Sembrava intatto. Al rimbalzo seguì il fracasso di tutte le porte che si aprivano per le scale, della gente che correva impazzata gridando: «Bombardano!» dei bambini che con urla di gioia, chi con le forbici, chi con un trivello o con il coltellaccio di cucina, o con le tenaglie, i fiammiferi, una sporta, si precipitavano a mettere a ferro e a fuoco quell'abitazione nefasta³⁷.

Oppure è l'orrendo consumarsi del moscerino impigliato nella tela del ragno, visto, o meglio, soltanto sentito dalla Massaia un attimo prima di iniziare l'agonia che la porterà alla morte:

35. Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., pp. 192-3.

36. Ivi, p. 249.

37. Ivi, p. 250.

Ma di nuovo le giunse agli orecchi quel rombo, già più vicino, anzi non ristava dal crescere e avanzare rapidissimo. Era un suono più che sottile, forse immaginato, una punta di sussurro, una vibrazione che le arriva traverso l'aria a lenti giri di spirali, a pause, a corse. Alla donna appare come il fragore d'un aeroplano che passi sulla casa, entri per le finestre nella soffitta, con un urlo sempre più serrato e un vento nero altissimo, pieno di affanni dissimili, lo faccia precipitare, ali impigliate, nella ragnatela. Vi fu subito il tramestio di una lotta, sbattere delle grandi ali metalliche, un ansare come di pompe che aspirino l'aria, tonfi fondi, stridori acuti, e poi solo, appagato, sordo, pesante, quell'aspirare quel risucchio d'aria in un gorgo. Era troppo buio perché la Massaia vedesse quanto era accaduto, ma il suo stesso raccapriccio e la sua stessa invidia le facevano chiaro che un moscerino era corso dritto dall'altra stanza nella tela e ora il ragno finiva di spremerlo e di saziarsene³⁸.

È un'ultima, desolante suggestione sonora a chiudere il romanzo: alla morte della protagonista, «sua madre, benché la Massaia non glielo avesse ordinato, urlava come quand'ella era nata»³⁹. Morte e nascita si ricompongono in un grido straziante, che è dolore e rabbia ma forse anche liberazione e rinascita.

38. Ivi, p. 260.

39. Ivi, p. 262.