Valeria Puccini

Una donna nel mondo maschile del melodramma

Paola Masino autrice di libretti d'opera

> Tutto quello che si dice a proposito dell'arte non ci aiuta affatto a capire le cose dell'arte, operazione tutta istintiva[1].

Paola Masino (Pisa, 20 maggio 1908 - Roma, 27 luglio 1989) è stata una grande autrice del Novecento la cui opera poliedrica, purtroppo, è stata spesso eclissata dall'ombra onnipresente del ben più famoso compagno di una vita, lo scrittore Massimo Bontempelli. Autrice di romanzi, raccolte di racconti, pubblicista, la sua parabola artistica può essere inquadrata temporalmente all'interno del Ventennio fascista, andando dalla pubblicazione delle prime prose (*Decadenza della morte* e *Monte Ignoso*) nel 1931 a *Nascita e morte della massaia*, il suo libro più famoso, scritto tra il 1938 e il 1940 ma che per varie vicissitudini vedrà la luce soltanto nel 1945. Contemporaneamente alla sofferta redazione di quello che sarà il suo ultimo romanzo, Masino si dedica alla composizione di liriche, pubblicando nel 1947 la sua prima e unica raccolta intitolata semplicemente *Poesie*. Da questo momento in poi, per la scrittrice si apre un periodo di apparente inattività artistica, in cui la lunga malattia del compagno e il dover provvedere alla madre ormai anziana (l'amatissimo padre Enrico era morto il 25 ottobre 1943) la costringono a occuparsi delle necessità economiche familiari. Sono lontani i tempi felici in cui lei e Massimo potevano condurre una vita brillante e ricca di stimoli culturali tra Parigi, Milano e Venezia, dedicandosi senza eccessive distrazioni alla comune passione per la scrittura: agli inizi del 1950, ritiratasi a vivere a Roma nella casa di Viale Liegi che era stata dei genitori, Masino si dedicherà essenzialmente a un'intensa attività giornalistica per varie riviste (tra cui «Noi donne» ed «Epoca») e di traduttrice dal francese, mestieri che le consentono di guadagnare quanto basta a mantenere quel che resta della sua famiglia, senza tuttavia rinunciare ad affidare ai tantissimi quaderni di appunti il racconto privatissimo dei suoi fantasmi e delle sue memorie.

Nello stesso anno inizia una collaborazione con la Rai che durerà – tra alti e bas-

[1] M. Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica. 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958, p. 86.

si – fino agli anni Settanta: ne è occasione un programma radiofonico per commemorare Luigi Pirandello, l'amico di sempre, morto il 10 dicembre 1936 e al quale era legatissima; in un'intervista del 1975, rispondendo a una domanda di Franco Mannino, Masino affermerà: «L'amicizia di Pirandello è stato uno dei rari doni che mi ha fatto la vita. Ma parlarne in poche righe d'intervista è impossibile. Non si tratta di episodi, benché potrei raccontarne parecchi. Ma d'incandescenza d'atmosfera e d'impulsi intellettuali»[2].

Nello stesso periodo Masino inizia a comporre anche libretti d'opera, un'attività decisamente insolita per una donna ma da cui ricaverà le sole gratificazioni professionali di questi anni per lei così faticosi, sia dal punto di vista personale che professionale. Nella plurisecolare storia del melodramma, infatti, non vi è traccia di autrici italiane di libretti prima del XIX secolo, in cui compare il nome di Vincenzina Viganò Mombelli che scrive il testo per l'opera *Demetrio e Polibio* di Gioacchino Rossini e non vi saranno poi altre firme femminili, almeno italiane, fino a Paola Masino. In verità, la musica è da sempre una delle componenti fondamentali della sua vita, come apprendiamo da lei stessa:

> Fin da piccine nostro padre ci aveva abituate ad andare all'opera. Poiché eravamo molto poveri andavamo in loggione (andata e ritorno a piedi per risparmiare i quattro per quattro sedici soldi del tram). [...] Un'andata piena di ansie e di corse, di attesa, d'immaginazione, d'informazioni sull'opera che avremmo udita fra poco; un ritorno pieno di canti storpiati delle arie che più ci eran piaciute, un sognare quelle appassionate avventure, un fingersi nelle vesti smaglianti della prima donna o del tenore. Babbo prediligeva Wagner, Debussy, Strauss, Mozart e, in genere, gli operisti stranieri agli italiani[3].

In casa Masino alla letteratura, al teatro e alla musica non si rinunciava mai, anche in tempi di ristrettezze economiche: tra i ricordi più preziosi della scrittrice vi sono le passeggiate archeologiche per le campagne romane insieme al padre e alla sorella e le serate al Teatro Costanzi, il tempio dell'opera e del balletto nella capitale, la cui cupola affrescata la piccola Paola conosce a memoria e dove incontrerà Giacomo Puccini, che lei detesta perché il padre lo detesta[4]. Sempre il padre la spingerà a studiare il pianoforte, come d'altronde era usuale in quell'epoca per tante ragazze di buona famiglia e, a soli tre anni, la porterà a vedere la prima opera, il *Pelléas et Mélisande* di Debussy. La musica e il teatro sono dunque per lei strettamente legati ai ricordi di un'infanzia felice e poi mitizzata, ma diventeranno ben presto

[2] F. Mannino, *Una conversazione con Paola Masino. Dio, il Diavolo e la vita d'oggi*, in «Il Dramma», LI, 1975, n. 10, p. 20.
[3] P. Masino, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Milano, Rusconi, 1995, p. 16.
[4] «Quando Puccini morì mio padre mise la bandiera alla finestra», ivi, p. 17.

anche passioni condivise con l'amore della sua vita, quel Massimo Bontempelli già separato e tanto più grande di lei per il quale Masino, non ancora maggiorenne, oserà sfidare il perbenismo imperante di quegli anni, abbandonando tutto per vivere con lui a Parigi e restandogli accanto fino alla morte, avvenuta il 21 luglio 1960. Un'unione scandalosa ma vissuta pienamente e con ferma convinzione, che tuttavia segnerà il destino della scrittrice, inquadrata sin dalle prime prove nella corrente novecentista che a lui faceva capo e giudicata quasi sempre non tanto per il suo indubbio valore di autrice irriducibile ad ogni inquadramento in questa o in quella corrente letteraria, ma come una novella Eva tratta dalla costola di Adamo[5]. Come scriverà poi l'amico Franco Mannino, «Secondo me, l'avere a compagno Bontempelli è stato una palla al piede per la sua vita artistica»[6].

Un rapporto così totalizzante e duraturo si spiega anche grazie alle profonde corrispondenze intellettuali tra i due scrittori, che si stimano reciprocamente e le cui frequenti collaborazioni artistiche traspaiono chiaramente dalle lettere e dai diari di Masino. Peraltro, anche Bontempelli è un compositore, pur se autodidatta: sin dal 1919, al rientro dalla guerra, aveva iniziato a cimentarsi in questo campo musicando il racconto *La Salamandra* dell'amico Luigi Pirandello e poi componendo le musiche di scena per la sua pièce teatrale *Siepe a nordovest*, oltre a varie composizioni da camera o per orchestra. Nel 1958, quando il compagno è ormai gravemente malato, Masino raccoglie i suoi scritti a carattere musicale in un volume intitolato *Passione incompiuta*, la cui quarta di copertina recita:

> Appassionato di musica fin dall'infanzia, compositore più o meno clandestino (ma alcuni suoi pezzi furono stampati ed eseguiti più volte, anche presso istituzioni illustri), Bontempelli è tra i pochissimi letterati italiani che considerano la musica parte integrante dell'esperienza culturale, al pari delle altre arti[7].

Come la compagna, anch'egli non apprezza Giacomo Puccini, pur riconoscendone la grandezza come compositore («Con dolore debbo dire che io sono, sì, perfettamente convinto di certi meriti musicali di Puccini ma che il risultato di tali qualità non riesce a piacermi»[8]); e, come il padre di lei, ama molto Wagner («Noi possiamo senza alcuna difficoltà dimenticarlo uomo, e pensarlo come una delle grandi energie naturali fuori d'ogni tempo e d'ogni contingenza, come Dante, Michelangelo e Beethoven»[9], scriverà di lui) ma apprezza anche Giuseppe Verdi (non molto amato da Enrico Masino), la cui opera per lui «è una delle più energiche

[5] La citazione, notissima, è di Luigi Baldacci da *Gadda e la Masino, due classici del disordine*, in «Epoca», 05 aprile 1970.
[6] F. Mannino, *Una conversazione con Paola Masino*, cit., p. 18.
[7] M. Bontempelli, *Passione incompiuta*, cit.
[8] Ivi, p. 233.
[9] Ivi, p. 50.

creazioni di arte genuina, altissima; ma anche [...] esempio di arte profondamente rivoluzionaria»[10].

Paola e Massimo sono habitué di teatri e festival musicali in tutta Italia e tra le loro frequentazioni vi sono musicisti e direttori d'orchestra famosi come Victor De Sabata, assiduo della loro casa nel periodo veneziano; Gian Francesco Malipiero, che aveva collaborato con Pirandello nel 1932 per la messa in musica del suo testo *La favola del figlio cambiato*; Mario Labroca, anch'egli amico e collaboratore del grande drammaturgo agrigentino; e Goffredo Petrassi, che in un'intervista ricorderà le notti passate a giocare a poker a Venezia in casa della coppia[11]. L'idea di dedicarsi alla scrittura librettistica, dunque, non è così estemporanea come potrebbe apparire a un osservatore distratto né costituisce per lei soltanto un'altra fonte di reddito, per quanto importante[12], ma affonda le sue radici nell'educazione colta e raffinata che Masino aveva ricevuto grazie ai suoi genitori, per poi trovare pieno sviluppo nella vita intensa e ricca di stimoli culturali che la scrittrice conduce insieme al compagno, almeno fino a quando la lunga malattia di Massimo non la costringerà a dedicarsi a tempo pieno alla sua assistenza, abbandonando a poco a poco anche l'attività pubblicistica. Inoltre, come afferma il musicologo Fabrizio Della Seta, «il librettista appartiene invariabilmente alla categoria storica del letterato; scrivere libretti è sempre stata un'attività concomitante allo scrivere poesie, drammi, romanzi, storia o giornalismo»[13].

Rapidamente dimenticata da pubblico e critica già a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, Paola Masino è attualmente oggetto di studi attenti e importanti relativi non soltanto alle sue opere a stampa ma al suo vastissimo Archivio, da lei meticolosamente ordinato e custodito e, dopo la sua morte, affidato dal nipote all'Università di Roma "La Sapienza"[14]. L'archivio contiene anche i dattiloscritti, con molte annotazioni autografe, di tutti i libretti da lei composti a partire dal primo, *Viaggio d'Europa*, che Masino scrive nel 1953 ispirandosi al racconto omonimo di Massimo Bontempelli (peraltro sviluppato a partire da una sua idea) su musiche del compositore Vittorio Rieti. La proposta le viene dall'amico e musicista Mario Labroca, all'epoca dirigente Rai, che aveva intenzione di presentare l'opera al Pre-

[10] Ivi, p. 78.

[11] G. Petrassi, *Scritti e interviste*, a cura di R. Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2007, p. 116.

[12] Ad esempio, per *Viaggio d'Europa* Masino guadagnerà 200.000 lire, una cifra notevole per l'epoca, alle quali vanno aggiunti i diritti d'autore versati dalla Siae: D. Gangale, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli Anni Cinquanta*, in *Paola Masino*, a cura di B. Manetti, Milano, Mondadori, 2016, p. 201.

[13] F. Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987, p. 234.

[14] Le carte di Paola Masino sono conservate dal 1997 all'interno dell'Archivio del Novecento presso l'Università di Roma "La Sapienza". Colgo l'occasione per ringraziare la prof.ssa Cecilia Bello, attuale responsabile dell'Archivio Paola Masino, che mi ha consentito di consultare le carte della scrittrice fornendomi, altresì, la sua preziosa e cortesissima assistenza.

mio Italia, essendo il tema quanto mai attuale in quegli anni di fondazione politica della Comunità Economica Europea. Il testo di Bontempelli, incluso insieme ad altri due racconti nel volume *Giro del sole* pubblicato nel 1941, era stato molto apprezzato dai critici e in particolare da Giuseppe De Robertis, che ne aveva sottolineato proprio la prosa elegante e musicale[15]. Tuttavia, rispetto al racconto originale Masino opera una vera e propria riscrittura, in parte dovuta alle esigenze generali dell'architettura del melodramma, organismo complesso e unitario in cui i testi non hanno in sé credibilità drammatica senza l'intervento fondamentale della partitura musicale, in parte al fatto che si tratta di un radiodramma, un'opera cioè in cui l'immaginazione degli ascoltatori può essere stimolata soltanto dalle voci dei cantanti e dalla musica, senza neppure l'ausilio della scenografia e dei costumi; in parte, infine, per esigenze musicali, come le farà notare Vittorio Rieti durante la composizione, invitandola a tagliare drasticamente alcune parti[16]. Il racconto di Bontempelli ne risulta, pertanto, notevolmente ridimensionato con l'eliminazione di gran parte delle scene descrittive e la semplificazione della trama e dei rapporti tra i personaggi, alternando parti cantate come arie, duetti e cori a parti recitate. Lo spiegherà lei stessa mirabilmente in una lettera del 1971, confessando quanto la concentrazione della scrittura librettistica sia congeniale alla sua vena creativa:

> Quello che più mi attira in questo momento sono i libretti d'opera e gli sceneggiati per la radio e la televisione. Forse mi sono anch'io contagiata dalla civiltà delle immagini, ma la sinteticità di questi mezzi (soprattutto dei libretti in cui occorre fare esplodere amori ed ecatombi, inferno e paradiso in due parole) mi affascina in modo particolare[17].

D'altronde, già in un trattato del XVII secolo intitolato *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*[18], l'anonimo autore afferma chiaramente che nel teatro in musica l'estro poetico deve di necessità essere sottomesso alla volontà e alle esigenze del compositore. Nell'Ottocento, se-

[15] G. De Robertis, *Il Giro del sole di Bontempelli*, in «Letteratura», V, luglio-settembre 1941, n. 3, pp. 104-106.

[16] F.C. Ricci, *Vittorio Rieti*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 449: «Forse non ti sei resa conto che tutta quella faccenda, messa in musica, durerebbe un paio d'ore. Insomma, t'ho scritto due giorni fa e non mi starò a ripetere. Tuttavia, aggiungerò questo: prepara un bel paio di forbici per il mese di luglio!».

[17] P. Masino, Lettera a Luisa Trevenzoli del 30 ottobre 1971, Archivio Paola Masino (Roma), Serie "Scritti", Sottoserie "Appunti", Fascicolo "Biografia Paola".

[18] s.a., *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983. L'opera fu composta intorno al 1630 probabilmente da Pierfrancesco Rinuccini (1592-1657), figlio del famoso poeta e librettista Ottavio.

colo che vede il momento di massimo splendore del melodramma, al librettista verrà riconosciuto un ruolo culturale e sociale (e, naturalmente, economico) nettamente inferiore a quello del compositore, alla cui sola figura è attribuita tutta la paternità artistica del prodotto finale. Tuttavia, date queste premesse, è pur vero, come afferma Giulio Ferroni, che i libretti «agiscono come strumento essenziale di mediazione tra il più ampio orizzonte culturale e la sua drammatizzazione musicale. [...] Tutto ciò fa sì che la "modestia" di molti libretti sia solo relativa: e che molti di essi rivelino una eccezionale perizia costruttiva e una dignità drammatica»[19]. È dunque fondamentale indagare la scrittura librettistica dal punto di vista della forma letteraria anche al di là della cornice musicale in cui essa è inserita, ancor di più se gli autori di questi testi sono scrittori di spessore come Paola Masino, che inevitabilmente trasfondono nell'opera il proprio bagaglio artistico e culturale e la loro capacità di dialogare con la tradizione letteraria. Come ha scritto Emanuele D'Angelo, «A fare la differenza sono lo stile del librettista, il suo spazio letterario, la sua abilità poetica e teatrale, la sua capacità di mediare tra codici ed esigenze modellando testi 'finiti', nel loro specifico genere, già prima della musica per cui sono stati pensati»[20].

Alcuni fascicoli del preziosissimo archivio della scrittrice raccolgono le carte relative ai suoi rapporti con gli editori, i contratti, la corrispondenza con i compositori (Franco Mannino e Vittorio Rieti), addirittura le ricevute Siae dei diritti d'autore[21]:

> La sottoserie *Libretti d'opera e canzoni* è divisa in otto fascicoli, nei quali sono stati inventariati i manoscritti e dattiloscritti di ciascun libretto realizzato da Paola Masino, sulla base dell'organizzazione dei materiali già effettuata dall'autrice. I sette fascicoli che ne sono risultati, ciascuno dei quali dedicato ad una singola opera, sono stati quindi ordinati cronologicamente, cominciando dai libretti editi (da 64. *Viaggio d'Europa* a 68. *Il ritratto di Dorian Gray*) per proseguire con gli inediti e terminare infine con le canzonette. In 71. *Varia* sono invece confluiti le locandine, i manifesti e i programmi di sala delle rappresentazioni di alcune opere, elencati anch'essi in ordine cronologico[22].

Vi è poi un faldone intitolato *Musica*, contenente tutti gli articoli relativi alle opere per le quali Masino aveva composto i libretti, ordinati cronologicamente. Si tratta, quindi, di materiale fondamentale per la comprensione e la ricostruzione del

[19] G. Ferroni, *Prefazione* a *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di I. Bonomi, E. Buroni e E. Sala, Milano, Ledizioni, 2019, p. 8.
[20] E. D'Angelo, *Dalla parte dei librettisti*, in *La librettologia*, cit., pp. 166-167.
[21] F. Bernardini Napoletano, *L'Archivio di Paola Masino. Inventario*, in «Quaderni della rassegna degli Archivi di Stato», 105, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2004, p. 62.
[22] Ivi, p. 118.

suo *modus operandi*: dopo la scelta del soggetto, la scrittrice elaborava la sceneggiatura e la versificazione, nei casi migliori in accordo con il compositore; è questa, tuttavia, la fase in cui più spesso e più facilmente potevano sorgere occasioni di contrasto, nelle quali di solito era costretta ad adeguarsi alla volontà altrui. D'altronde, nella secolare storia del melodramma sono pochi i casi di felici sodalizi artistici tra musicisti e librettisti: come ebbe a scrivere Verdi ad Antonio Ghislanzoni, uno dei migliori librettisti con cui lavorò, «Purtroppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica»[23].

Ma se per l'Ottocento Emanuele D'Angelo parla di «operisti 'tiranni'»[24], come ci ricorda Silvia Tatti le troppo facili schematizzazioni non sono mai del tutto opportune[25]. Nel Novecento, secolo in cui i rapporti tra librettista e compositore cambiano radicalmente rispetto al passato e il melodramma conosce nuove e audaci sperimentazioni musicali e linguistiche, abbiamo musicisti che scrivono da sé i propri libretti come – per fare soltanto un esempio – Luigi Dallapiccola, mentre altri cercano la collaborazione di scrittori o giornalisti affermati (è il caso di Paola Masino), con risultati non sempre positivi e dinamiche ancora conflittuali, a dimostrazione della «vitalità della "questione autoriale" nei testi per musica»[26]. Basterà qui ricordare la tormentata collaborazione tra Italo Calvino e Luciano Berio per la scrittura del testo di *Un re in ascolto*[27], che Tommaso Pomilio descrive come «un corpo a corpo titanico, agonico e scintillante di effetti speciali, fra due entità autoriali, due stregoni dei linguaggi»[28].

[23] G. Verdi, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 641.

[24] E. D'Angelo, *Libretti e librettisti, tra canto e lettura*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/lirica/d_Angelo.html.

[25] «Il tracciato schematico generalmente assunto dalla storia dell'opera con un periodo sei-settecentesco in cui permane l'autonomia del testo, un periodo ottocentesco in cui la musica è dominante e un Novecento post wagneriano in cui le due componenti si ricompongono in una parallela e potenzialmente sinergica dimensione di ricerca non è applicabile a tutti i casi», S. Tatti, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, p. IX.

[26] Ead., p. XVII.

[27] A tal proposito cfr., almeno, S. Tatti, *Il librettista secondo Calvino. Attorno a Un re in ascolto*, in Ead., *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, cit., pp. 207-219; C. Varese, *Calvino librettista e scrittore in versi*, in G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988, pp. 352-533; I. Calvino, *A proposito di «Un re in ascolto» (due lettere inedite di Italo Calvino a Luciano Berio)*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, pp. 135-141; L. Berio, *La musicalità di Calvino*, in G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Genova, Marietti, 1988, pp. 115-116; S. Ritrovato, *«Un re in ascolto». L'ultimo «tragico» Calvino librettista*, in C. Carotenuto e M. Meschini (a cura di), *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 117-129.

[28] T. Pomilio, *Scrittura dell'ascolto: Calvino in Berio*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome 2. De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo*, a cura di G. Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 121.

Masino si impegna in quest'esperienza per lei del tutto nuova con grande entusiasmo, testimoniato da una lettera alla madre del 6 agosto 1953[29], con risultati notevoli che saranno successivamente riconosciuti anche dalla critica competente: «Il libretto del *Viaggio d'Europa*, in un Prologo, quattro Quadri ed un Epilogo, di Paola Masino, è di ottimo taglio e caratterizzato da un linguaggio svelto, moderno ed efficace»[30], scriverà nel 1987 il musicologo Franco Carlo Ricci. Masino e Rieti, che già si conoscevano superficialmente, approfondiscono il loro legame fino a trasformarlo in una vera amicizia proprio grazie a questa intensa collaborazione avvenuta però in forma quasi esclusivamente epistolare, in quanto il compositore all'epoca viveva a New York. Come attestano le numerose lettere (a partire dal mese di settembre 1952), il lavoro di creazione del radiodramma procede sicuro su binari paralleli mentre i due autori si scambiano liberamente opinioni e commenti; Rieti è soddisfatto del lavoro di Masino e glielo scrive: «Carissima Paola, brava e grazie. In sostanza la cosa va, il tono è giusto, le parole ben scelte e il ritmo fluido», ma si sente altrettanto libero di indicarle quali sono, a suo parere, le cose che non vanno e i punti da modificare[31]; altrettanto fa lei, che annota sul dattiloscritto originale suggerimenti o commenti di apprezzamento per il lavoro dell'amico. Dall'esame della loro corrispondenza risulta evidente, pur nel rispetto dell'estro artistico della scrittrice, che in Rieti non viene mai meno, la subordinazione del testo alla musica, cosa – come abbiamo visto – tipica di tutti i libretti, come aveva giustamente evidenziato Mario Lavagetto nel suo testo intitolato, non a caso, *Quei più modesti romanzi*: «Il librettista è vincolato, ha firmato una cambiale in bianco: non può fare quello che vuole, non è libero di inventare se non ciò che la musica richiede»[32]. Dalle loro lettere traspare, purtroppo, anche la triste realtà quotidiana di Paola Masino, che nella seconda metà del 1953 è costretta dall'aggravarsi della malattia del compagno a rallentare notevolmente la revisione del testo. Ad ogni modo, l'opera vedrà finalmente la luce e sarà trasmessa in prima assoluta sul Terzo Canale radiofonico della Rai il 9 aprile del 1955.

L'opera successiva con cui Masino si cimenta è *Vivì*, il cui libretto è una creazione originale dell'autrice: la protagonista, *soubrette* affascinante e acclamata, è in realtà una donna inappagata, che non ha trovato nel successo il senso della propria vita; si innamora perdutamente del giovane aviatore inglese Sinclair, ma i suoi sogni

[29] «Sto lavorando con Rieti alla nostra opera che ci è stata commissionata per l'anno venturo dalla RAI. Sarei proprio contenta che riuscisse bene perché è un lavoro che faccio con piacere»: P. Masino, Lettera alla madre del 06 agosto 1953, Archivio Paola Masino (Roma), Serie "Corrispondenza", Sottoserie "Corrispondenze con i famigliari", Fascicolo "Corrispondenza successiva al 1928".

[30] F.C. Ricci, *Vittorio Rieti*, cit., pp. 192-193.

[31] Ivi, p. 447.

[32] M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003, p. 17.

si infrangono miseramente quando lui ritorna in Italia con la donna che ha appena sposato. Sconvolta dal rifiuto dell'uomo, che le si rivolge in maniera sprezzante, Vivì estrae una pistola dalla borsetta e gli spara. Come abbiamo già detto, Masino non amava l'opera di Giacomo Puccini ma è indubbio che la trama di *Vivì* richiami subito alla mente la triste storia di *Madama Butterfly*, anche se le due protagoniste non potrebbero essere più diverse tra loro: donna vanesia e spregiudicata abituata al soddisfacimento di ogni suo capriccio, Vivì non riesce a perdonare l'uomo che l'ha sedotta per poi abbandonarla e lo uccide, tranne poi abbandonarsi alla disperazione; al contrario, la dolce e sottomessa Cio Cio San incarna l'ideale pucciniano della donna forte ma sensibile, votata al sacrificio di sé pur di garantire la felicità dell'uomo che ama e del figlio avuto da lui.

Del libretto di *Vivì* risulta coautore anche Bindo Missiroli, critico musicale e direttore del Teatro Donizetti di Bergamo, con il quale però non si ripeté quell'alchimia artistica che aveva caratterizzato la collaborazione con Rieti, al contrario: i rapporti fra i due, freddi sin dall'inizio, peggiorarono sempre più anche perché Missiroli non apprezzava la scrittura di Masino e non perdeva occasione per criticarla. In una lettera indirizzata a Franco Mannino, autore delle musiche, Missiroli scrive:

> Carissimo Franco, ti allego le correzioni definitive da apportare al libretto "Vivì". Poiché ho il fermo proposito di non chiederti altri cambiamenti, ti prego caldamente di sottoporre alla carissima Paola queste mie soluzioni [...] scongiurandola di rispettarne la sostanza. [...] Il libretto di "Vivì" è già fin troppo fumettistico, vale a dire è un po' più sentimentaloide di quanto non esigano le caratteristiche drammatiche dei personaggi. [...] Le correzioni che io suggerisco riducono questo inconveniente a proporzioni tollerabili, evitando il rischio che la critica sia indotta a pensare che i librettisti abbiano voluto fare dell'autentica poesia (evidentemente di pessimo gusto) [...][33].

Nonostante i ripetuti tentativi di mediazione di Franco Mannino, legato alla scrittrice da rapporti di amicizia, la gestazione dell'opera è lunga e complicata e Masino deve accettare alcuni compromessi, pur difendendo e argomentando le proprie scelte relative soprattutto al carattere della protagonista, che le modifiche chieste da Missiroli rischiano di travisare, trasformandola in qualcosa di diverso da quello che lei aveva immaginato: «Vivì non è né una grande abbandonata né una grande delusa. È una donna sazia di piacere e desiderosa di un sentimento più serio d'amore»[34]. Terminata finalmente la scrittura del libretto e dopo che l'opera è stata rifiutata dal Teatro delle Novità e dalla Fenice, la prima rappresentazione avviene soltanto il 28 marzo 1957 al San Carlo a Napoli ed è un mezzo fiasco: la maggior

[33] D. Gangale, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura*, cit., p. 209.
[34] Ivi, p. 210.

parte dei critici esprime giudizi davvero feroci, con la sola eccezione di Giulio Confalonieri[35] il quale, insospettito dalla pressoché totale unanimità dei pareri contrari, avanza l'ipotesi «che i giudizi su *Vivì* siano un coro di commenti prezzolati» e che l'insuccesso dell'opera sia stato «preparato a tavolino»[36]. In ogni caso, questa clamorosa bocciatura iniziale porterà fortuna allo spettacolo, che sarà successivamente riproposto molte volte nei cartelloni di vari teatri italiani fino al ritorno trionfale al San Carlo il 29 gennaio 1982, quasi a vendicarne quel primo, ormai lontano, insuccesso. In questo *Vivì* condividerà lo stesso destino di *Madama Butterfly*, la cui prima al Teatro alla Scala il 17 febbraio 1904 era stata un vero e proprio disastro, al punto da spingere alcuni critici a sostenere che la stroncatura fosse stata preventivamente orchestrata[37]; ma soltanto tre mesi dopo Puccini aveva riproposto l'opera al Teatro Grande di Brescia e questa volta con un successo straordinario.

Tra il 1955 e il 1956 Masino aveva intrapreso la scrittura di un altro libretto intitolato *La negra di Capri*, tratto da un racconto del compositore sardo Ennio Porrino; l'opera narra l'insolita storia di una ragazza di colore di nome Toja, allevata nella grande villa dei proprietari di una piantagione di cotone a New Orleans, la quale per una serie di vicissitudini finisce con l'esibirsi in un night-club a Capri, dove ucciderà il gangster che l'ha trascinata fin lì e che voleva costringerla a prostituirsi. Il progetto, tuttavia, resterà incompiuto e l'Archivio (Serie *Libretti d'opera e canzoni*, sottoserie 69. *La negra di Capri*) ci ha conservato soltanto gli appunti dell'autrice, lo schema dell'opera, il dattiloscritto del racconto di Porrino e due lettere scambiate tra Masino e il compositore.

Siamo ormai nella seconda fase della sua esperienza come autrice di libretti, ovvero negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, periodo in cui continua il felice sodalizio artistico col compositore Franco Mannino: per lui Masino scriverà il libretto di *Luisella* e quello di *Dorian Gray*, opere tratte la prima dal racconto omonimo di Thomas Mann del 1900 e la seconda dal notissimo romanzo di Oscar Wilde del 1890.

Sulla genesi di *Luisella* si è soffermata Loreta De Stasio nel suo saggio *Una "quasi sconosciuta" Paola Masino*[38], evidenziando l'autonomia della riscrittura masiniana rispetto al racconto di Mann, che narra le vicende di un uomo d'aspetto goffo e sgraziato, Christian Jacoby, e della sua bellissima moglie Amra; la donna lo umilia e lo tradisce sotto gli occhi di tutti, causandone infine la morte di crepacuore perché

[35] G. Confalonieri, *Quattro o diciotto le chiamate di Vivì?*, in «Epoca», 14 aprile 1957.
[36] D. Gangale, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura*, cit., p. 213.
[37] M. Girardi, *Il fiasco del 17 febbraio 1904: cronaca della serata nei giornali*, www.puccini.it (ultima consultazione: 08 aprile 2023).
[38] L. De Stasio, *Una "quasi sconosciuta" Paola Masino*, in M. Martin Clavijo e M. Bianchi (a cura di), *Desafiando al olvido. Escritoras italianas inéditas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 367-380.

per divertimento lo spinge cinicamente a esibirsi, vestito e truccato da donna (la *Luisella* del titolo), sulle assi di un palcoscenico su cui il disgraziato si accascerà, stroncato dalla vergogna e dal disonore. Ma se Mann descriveva con ferocia sarcastica entrambi i personaggi principali, «troppo stupida per soffrire di rimorsi»[39] lei, essere fiacco e patetico lui, in Masino è invece evidente la compassione per quest'uomo che si autodefinisce «un cuore sepolto nel più sgraziato diavolo del mondo»[40], ciecamente sottomesso alla volontà crudele della bella moglie, il cui sadico gioco dal finale tragico e inaspettato lascia stupefatta per prima lei stessa e poi gli attoniti spettatori: «Sulla folla impietrita cala lento il sipario»[41], chiosa Masino. L'opera andrà in scena al Teatro Massimo di Palermo il 28 febbraio 1969 ma, pur raccogliendo applausi calorosi da parte del pubblico, non riscuoterà grande successo di critica. Il musicologo Gioacchino Lanza Tomasi, considerato uno dei massimi studiosi del teatro d'opera italiano, commentando la prima mondiale la stroncherà scrivendo:

> La sua [di Mannino] versione operistica di *Luischen* [...] si limita, con l'assistenza di Paola Masino, a trasporre la trama della novella nell'universo sonoro del melodramma italiano: da Donizetti alla Giovane Scuola. Ne vien fuori un vero e proprio Kitsch del repertorio operistico, sufficientemente assurdo e spiacevole, posto a corrispettivo di una novella anch'essa volutamente spiacevole nella sua polemica antiborghese[42].

Gli anni Settanta, per Masino, sono caratterizzati ancora da grande attività: oltre al lavoro costante di promozione e cura dell'opera di Bontempelli, è autrice di alcuni programmi radiofonici e scrive un nuovo libretto per *La Madrina* su musica di Cesare Brero[43], trasmessa in prima assoluta alla radio il 19 luglio 1973 dall'Auditorium della Rai di Roma. Anche questo testo, che tuttavia non sarà mai pubblicato, è un adattamento da un'opera già edita ovvero il racconto omonimo del poeta e drammaturgo lituano-francese Oscar Vladislas de Lubicz Milosz[44] (*La Marraine*, non dimentichiamo che in questi stessi anni Masino lavora alacremente come traduttrice dal francese). Il breve racconto di Milosz riprendeva una favola antichissima appartenente al repertorio folklorico europeo e mediterraneo, oggetto di nu-

[39] T. Mann, *Luisella*, in Id., *Padrone e cane e altri racconti*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 161.
[40] P. Masino, *Luisella. Dramma in 4 quadri dall'omonimo racconto di Thomas Mann*, Milano, Ricordi, 1964, p. 12.
[41] Ivi, p. 45.
[42] G. Lanza Tomasi, *La prima mondiale di Luisella*, in «Discoteca Hi-Fi. Rivista di dischi e musica», X, 1969, n. 89, p. 4.
[43] Il compositore Cesare Brero morirà il 18 dicembre dello stesso anno, stroncato da un attacco cardiaco.
[44] O.V. de Lubicz Milosz, *Contes et fabliaux de la vieille Lithuanie*, Paris, Éditions Fourcade, 1930, pp. 47-53.

merose rielaborazioni letterarie sin dal XIV secolo, ovvero la storia di un pover'uomo che grazie all'aiuto della Morte, divenuta madrina di suo figlio, diviene un medico famoso e ricchissimo finché – insuperbito dal successo – non tenta di ingannare la sua benefattrice e ne resta punito. Paola Masino riprende, con qualche variante, la trama del bellissimo e visionario racconto di Milosz, delegando la narrazione dell'antico conflitto tra l'ansia di vita dell'uomo e l'ineluttabilità della morte a tre soli protagonisti e lasciando al coro la funzione di commento morale delle vicende che si dipanano davanti agli occhi dello spettatore.

In questo periodo la vita sociale della scrittrice (che lei definisce «il nulla in cui mi dibatto»[45]) è apparentemente ancora piena: frequenta convegni, mostre, concerti, circoli culturali, incontra molti amici con i quali va al cinema o a teatro e il 04 novembre 1971 scrive sul diario: «L'idea di uscire di casa per andare a teatro è comunque, per me, una consolazione, un ritornare sui lidi della fantasia da cui credevo di poter partire per avventurose imprese e grandi scoperte»[46]. Da maggio dello stesso anno aveva iniziato nuovamente a collaborare con Franco Mannino e con Beppe De Tomasi (che era stato il regista di *Vivì*) per il libretto del *Ritratto di Dorian Gray*, adattamento teatrale della famosissima opera di Oscar Wilde, metafora del lato oscuro dell'uomo e della sua eterna lotta contro il male. La riduzione a libretto è abbastanza fedele al romanzo, con alcune modifiche (ad esempio, la morte di Sybil, la giovane attrice innamorata di Dorian Gray, che non si suicida nel suo camerino ma si getta sotto una carrozza) dovute essenzialmente a esigenze legate alla trasposizione scenica. Il libretto sarà pubblicato dalle Edizioni Curci nel 1974, ma la prima rappresentazione avverrà soltanto il 12 gennaio 1982 al Teatro Massimo Bellini di Catania riscuotendo grande successo di pubblico, come appare evidente dalle positive recensioni apparse sui giornali. Tuttavia, in occasione delle successive rappresentazioni a Palermo il critico Piero Violante stroncherà l'opera in maniera molto recisa con queste parole: «una scempiaggine come questo libretto raramente si era incontrata. Questo *Dorian Gray* è una sorta di cinicotto di provincia dal sorriso perfido e che passa su tutti i cadaveri»[47]. I commenti sulla scrittura librettistica, al contrario, saranno buoni. Recensendo la prima rappresentazione, la redazione del giornale «La Sicilia» parlerà di «scarna essenzialità» e di una «prosa asciutta e priva di orpelli»[48] che conduce dritta al cuore della scabrosa

[45] B. Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni di appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 170.

[46] Ivi, p. 164.

[47] Piero Violante era all'epoca l'autore della rubrica "Parola di critico" inserita all'interno del programma televisivo Rai "Borderò. Quindicinale di cultura e spettacolo"; la puntata contenente la stroncatura de *Il Ritratto di Dorian Gray* andò in onda il 10.03.1983.

[48] «[...] il libretto di Paola Masino e di Beppe De Tomasi, nella sua scarna essenzialità, in quella sua prosa asciutta e priva di orpelli ci conduce in quel mondo di visioni dolorose»: recensione della prima dell'opera su «La Sicilia», 14 gennaio 1982.

vicenda, mentre su «Espresso sera» del 14 gennaio 1982 Paolo Abramo scriverà: «[...] il libretto di Paola Masino e Beppe De Tomasi si distingue per stringatezza e sobrietà di linguaggio. Sintetizza i momenti più salienti e caratterizzanti del personaggio e dell'ambiente, che furono quelli del Wilde». Infine Andrea Rossi, commentando per la pagina degli spettacoli di «Napoli Oggi» «l'incalzante successione di suoni, immagini e atmosfere», parlerà di «un dramma musicale di incredibile concisione e densità»[49]. Qualche anno dopo, il grande musicologo Massimo Mila consacrerà il definitivo successo dell'opera di Mannino, definendola «un capolavoro di affilato e visionario realismo»[50].

Dorian Gray sarà, tuttavia, l'ultimo libretto composto da Paola Masino. Ormai stanca e sola, disillusa dalla vita e sempre più rinchiusa nel suo mondo, scriverà nel diario:

> Sono, disperatamente, diventata una donna normale. Non c'è niente di più squallido ed inutile a viversi. [...] Per seguire nella via dell'alienazione [...] Massimo e durarci dieci anni, mi sono, senza accorgermene – e se me ne fossi accorta l'avrei fatto ugualmente – alienata anch'io. E non solo da me stessa, ma da tutto ciò che non era Massimo; così, quando lui se ne è andato, io mi sono trovata disoccupata nel mondo[51].

[49] A. Rossi, «Napoli Oggi», 21-27 gennaio 1982.
[50] M. Mila, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 45.
[51] P. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 186.