

Scrittrici e intellettuali del Novecento
Approfondimenti

3

Paola Masino

a cura di Beatrice Manetti

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Il volume è realizzato con il contributo del Dipartimento di Scienze documentarie, linguistico-filologiche e geografiche della Sapienza-Università di Roma e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino

Si ringraziano Alvisè Memmo, Franco Antamoro de Céspedes, Ginevra Bompiani e Stefano Loria per la disponibilità e la collaborazione

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

© Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori,
Milano 2016

Paola Masino

Sommario

- 9 **Introduzione**
di Beatrice Manetti

La scrittrice

- 17 **Strategie narrative di Paola Masino: un approccio stilistico e uno strumento di sfida**
di Louise Rozier
- 31 **Una romanziera insofferente: la forma breve**
di Monica Cristina Storini
- 49 **Senza nome e cognome. Storia di *Poesie***
di Margherita Ghilardi
- 75 **L'italiano «nuovo» di Paola Masino**
di Valeria Della Valle
- 89 **Fortuna e sfortuna di una «scrittrice singolare»**
di Beatrice Manetti

Oltreconfine

- 109 **Parigi 1929-1931 e oltre**
di Beatrice Sica
- 135 **La ricezione nei paesi di lingua tedesca**
di Antonella Gargano
- 147 **Una (ri)scoperta transatlantica: la critica e le traduzioni nel Nord America**
di Marella Feltrin-Morris

L'intellettuale e il suo tempo

- 163 **Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza**
di Lucia Re

177 **La discesa nell'oscurità per costruire una «nuova cultura».**
Esperienze giornalistiche nella Roma del dopoguerra
(1943-1945)

di Laura Di Nicola

197 **La musica come nuovo orizzonte per la scrittura:**
i libretti degli anni cinquanta

di Daniela Gangale

215 **Una rete di relazioni intellettuali**

di Myriam Trevisan

237 **Il carteggio con Alba de Céspedes.**
Frammenti di una autobiografia intellettuale

di Marina Zancan

Apparati

267 **Un dibattito del dopoguerra: quattro lettere di Paola Masino**
e Massimo Bontempelli

a cura di Beatrice Manetti

287 **Bibliografia**

a cura di Beatrice Manetti

321 **Note biografiche**

327 **Indice dei nomi**

Una romanziera insofferente: la forma breve

di Monica Cristina Storini

Qualche nota teorica preliminare

Afferma Beatrice Manetti nelle pagine del catalogo *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, aprendo la scheda relativa alla raccolta di racconti *Colloquio di notte*:

Recensendo il volume *Poesie*, uno dei critici più attenti dell'opera di Paola Masino, Arnaldo Bocelli, notava a proposito della scrittrice che «il suo agitarsi quasi drammatico dentro la sintassi narrativa ha sempre mostrato, da “Montignoso” alla “Massaia” una insofferenza, quanto mai autentica, per l'ordine compositivo tradizionale dei romanzieri». L'osservazione, ovvia se applicata esclusivamente alla Masino lirica, diventa illuminante se letta in senso generale. Che Paola Masino sia stata essenzialmente una scrittrice di racconti? *Nascita e morte della massaia*, in effetti, è un ben strano coacervo di generi narrativi, e *Periferia* sembra strutturato come un «romanzo di romanzi» nel quale ogni singolo capitolo riproduce la curva drammatica dell'intera vicenda.¹

Da siffatta intuizione critica – e dall'uso estensivo che ne propone Beatrice Manetti – derivano sia il titolo del nostro contributo, sia gran parte delle riflessioni che seguiranno. Notiamo, innanzitutto, che l'osservazione pone a tema una questione centrale non solo all'interno della scrittura delle donne, ma più in generale della letteratura italiana, almeno dei primi quarant'anni del Novecento, questione che si interroga sul rapporto fra due forme di narrazione, romanzo e racconto, che sono quasi sempre, nella produzione dei diversi autori e delle diverse autrici, strettamente collegate fra loro. Il dibattito critico ha cercato in vari modi di definire similitudini e

1. Beatrice Manetti, *Colloquio di notte*, in *Paola Masino*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, p. 86. Della stessa autrice si veda l'imprescindibile *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

differenze, di trovare confini e discrimini fra le due misure narrative, prospettando talvolta l'ipotesi che i racconti abbiano rivestito, per i diversi soggetti che li hanno prodotti, il ruolo di laboratorio di sperimentazione e di serbatoio d'emergenza per figurazioni, argomenti, forme e strutture che poi avrebbero trovato più ampio svolgimento nel romanzo o, comunque, in generi diversi, come nel caso tipico per antonomasia rappresentato dalla produzione di Pirandello.

Oppure si è preferito vedere nella scrittura dei racconti un primo incerto e meno definito avvicinamento alla narrazione, presto abbandonato per l'approdo al romanzo, avvertito come scelta più autorevole e prestigiosa, tendenza di cui è esempio proprio la spinta che Massimo Bontempelli, come ci dice sempre Beatrice Manetti,² cercava di imprimere all'ispirazione di Paola Masino, considerando i racconti soltanto dei divertimenti, dei giochi, e ritenendo, nel contempo, il romanzo l'unica forma seria, la più consona alla scrittura narrativa vera e propria.

Che il tema sia destinato a divenire fondamentale nel dibattito critico – manifesto e non – sulla letteratura italiana del Novecento *ineunte* lo dimostra proprio il fatto che il primo nodo a esplodere, con l'attivazione del mercato editoriale e della conseguente necessità di messa a punto dei diversi meccanismi di presentazione dei testi, sia proprio quello dell'inquadramento certo e univoco di un determinato prodotto all'interno di una precisa e definita categoria di genere letterario, inquadramento che non solo rende, come è ovvio, più facilmente identificabile il prodotto stesso, ma tranquillizza anche l'orizzonte d'attesa del pubblico, titillandolo sul piano del piacere del riconoscimento e della familiarità.

Non è dunque necessario soltanto dare per intese, esplicitamente o implicitamente, le caratteristiche reciproche di romanzo e racconto, ma anche contemplare la possibilità di generi letterari di confine – romanzo breve o racconto lungo – che, proprio in quanto tali, mettono in crisi l'identità delle singole forme, impongono domande radicali e fondanti, richiedono risposte certe e inequivocabili: quanti ettogrammi di pagine sono necessarie per fare un romanzo o un racconto? Questa è la domanda impertinente, e di certo volutamente ironica, che si pone una grande scrittrice del secolo scorso, Elsa Morante, unica donna chiamata a dar conto dello stato di salute del romanzo a metà Novecento tra gli autori interpellati dall'autorevole rivista «Nuovi Argomenti», allora diretta da Carocci

2. Si veda il suo saggio in questo volume.

e Moravia.³ Per rispondere ai nove quesiti proposti dall'inchiesta, l'autrice – sola fra le voci raccolte – ritiene preliminare porsi un primo interrogativo sulla differenza fra romanzo e racconto, cioè fra quelli che le appaiono al momento come i due generi più autorevoli della narrativa italiana, ben sapendo che la letteratura nostrana ha scoperto tardi il romanzo, essendo state forme narrative originarie piuttosto quelle brevi del fiore, del conto, della novella e così via. Quindi quanti ettogrammi di pagine? Naturalmente – lo dice la stessa Morante – non è qui la questione: il *peso* è, semmai, una conseguenza della *natura* del testo, della *completezza*, dell'*esaustività* e dell'*estensività* con cui rappresenta il suo *mondo*, reale e immaginario, attraverso la lingua e lo stile dell'autore, a tal punto che la scrittrice può considerare romanzo anche una raccolta di racconti.⁴ E dunque?

Recentemente la questione è stata ripresa da Laura Di Nicola, in un bellissimo saggio intitolato *Fra racconto e romanzo*, contenuto nel suo volume *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*.⁵ L'autrice parte da una iniziale e semplice constatazione, e cioè che racconto e romanzo appartengono entrambi al «supergenere» della narrativa. Inoltre tutti e due hanno di base un *canone mobile*, ossia non esiste una definizione univoca del loro *statuto* di generi letterari.

In effetti all'interno dei due *tipi* sono finite cose molto differenti tra loro. Basti pensare, ad esempio, come nel progredire dei secoli, sotto la dicitura *racconto* siano stati compresi dal mito all'apologo, dall'agiografia alla fiaba, alla favola e si potrebbe continuare a lungo. Discorso analogo si può fare per il romanzo, che nel corso della sua storia ha contenuto di tutto: frammenti di documenti, brani storici, discorsi, elenchi, testamenti, cronache, biografie, novelle, pezzi teatrali e finanche grafici e disegni.

Altro punto focale messo in luce da Laura Di Nicola è la constatazione che nella definizione delle caratteristiche di questi due generi e del loro reciproco rapporto sono entrati in gioco, nel Novecento, non solo autore e lettore, ma anche l'editore. Si tratta di un ingresso in campo talvolta decisamente prepotente, come dimostra, ad esempio, la forzatura da parte di Mondadori a pubblicare

3. 9 domande sul romanzo, in «Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959, pp. 1-72.

4. Il contributo è stato ora ripubblicato, con il titolo *Sul romanzo*, in Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 41-73.

5. Laura Di Nicola, *Fra racconto e romanzo*, in *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 21-32.

Prima e dopo di Alba de Céspedes separatamente dai racconti che formano la raccolta *Invito a pranzo*,⁶ mentre l'autrice, al contrario, avrebbe voluto che chiudesse simbolicamente la silloge, a indicare in quel *prima* e in quel *dopo*, contenuti nel titolo, l'affermarsi e il venir meno del patrimonio di conoscenze, del pensiero, del modo di rapportarsi all'esistente di un'intera generazione, congiuntamente a una proposta culturale per gli anni a venire. Vera e propria forzatura, dunque, che si esplicita editorialmente nella necessità di pubblicare il testo in volume autonomo oppure no; e terminologicamente nella convinzione con cui la scrittrice continuava a definirlo *racconto lungo*, in contrapposizione all'ostinazione con cui l'editore persisteva nel chiamarlo *romanzo breve*.

Dall'impossibilità di sciogliere il nodo «generico»⁷ discendono altre due tendenze della narrativa del Novecento: l'una che muove dal continuo al discreto ed è quella dei «racconti di romanzi», cioè di testi originariamente lunghi che vengono scissi, per ragioni diverse, in narrazioni più brevi;⁸ l'altra, reciproca, in cui il racconto si amplia fino a far propria l'estensione romanzesca, dando vita ai «romanzi di racconti».

In tale quadro, tuttavia, la scrittura delle donne fa storia a sé:

Sull'innesto della narrativa breve nel romanzo agisce una spinta contrastiva rispetto a quelle già enunciate [...] che non risponde a nessuna delle tipologie poiché con originalità apre le porte alla narrativa per frammenti: la diversità con cui entra la misura breve del narrare nelle scritture delle donne. L'ottica della oggettività femminile si dispone a interrogare le forme del narrare con le strutture dell'interiorità, in una sperimentazione narrativa – talvolta originale e trasgressiva per la libertà intellettuale che la muove – che, intrecciando le scritture del privato (diari, lettere, appunti) con le scritture pubbliche (racconti, romanzi) raffigura il valore della scrittura come luogo d'identità e di coscienza di sé e insieme racconta la frantumazione dell'identità e l'erosione delle forme per rappresentarla.⁹

6. Su questo cfr., oltre alle osservazioni di Laura Di Nicola, anche Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 199-225.

7. Utilizzo l'aggettivo nell'accezione di «pertinente al genere letterario».

8. Il meccanismo secondo il quale da un'entità più ampia vengono costituite entità più piccole è peraltro fortemente presente nella tradizione narrativa italiana sin dalle origini, come dimostrano quelle novelle che rielaborano episodi o vicende collaterali di poemi o romanzi.

9. Laura Di Nicola, *Fra racconto e romanzo*, cit., p. 31.

L'eccezione sollevata dalla scrittura delle donne consiste, essenzialmente, in un'infrazione che vanifica, almeno parzialmente, ogni tentativo di definire univocamente ciò che è romanzo, ciò che è racconto e ciò che si trova al limite tra i due. Essa inserisce, infatti, nel canonico ciò che canonico non è, innanzi tutto contaminando generi letterari, diciamo così, «istituzionali», con quelli che si definiscono «non istituzionali», perché poco hanno a che vedere con la letteratura vera e propria: il diario, il frammento, l'epistola sono infatti forme tutte legate all'ambito del privato, che nel pubblico non dovrebbero aver luogo e che invece nella scrittura – e nella cultura, nei saperi e nei movimenti – delle donne hanno avuto e hanno un grande rilievo.

Consentendoci una generalizzazione, potremmo dire che, da questo punto di vista, la scrittura delle donne, per sua natura, tenda al discontinuo nel continuo, miri a mitigare l'accusa di autobiografismo e sentimentalismo rifondendo materiali che per antonomasia appartengono, visto che toccano il privato, proprio all'autobiografismo e al sentimentalismo, ma che, una volta trasfigurati dall'immersione in un nuovo *habitat*, si risemantizzano, divenendo parzialmente altro da ciò che erano in origine. In tal modo raggiungono il livello «istituzionale» di un genere canonico specifico, racconto o romanzo che sia. Nel contempo, utilizzando tale *ibrido* per una riformulazione del sé e del mondo – che è naturalmente anche un progetto di ricostruzione del sapere e della cultura – la scrittura delle donne gli affida un compito eticamente fra i più alti: dare voce a una visione dell'esistente «genericamente»¹⁰ connotata.

Con tali chiavi teoriche proponiamo di analizzare parte della scrittura della Masino dedicata alla forma breve.

Ibridi, contaminazioni, filosofia del mondo

Una constatazione appare preliminare allo studio del rapporto della scrittura di Paola Masino con la forma breve del narrare: il suo esordio letterario come scrittrice consiste proprio nella pubblicazione, nel 1931, di una silloge di prose, composte fra il 1928 e il 1929, sotto il titolo di *Decadenza della morte*.¹¹

Nello stesso anno, anzi pochi mesi dopo, esce il romanzo *Monte Ignoso*,¹² seguito, due anni più tardi, da un altro romanzo,

10. Qui l'avverbio fa riferimento, al contrario, all'identità di genere, ossia al *gender*.

11. Paola Masino, *Decadenza della morte*, Roma, Stock, 1931.

12. Ead., *Monte Ignoso*, Milano, Bompiani, 1931.

Periferia,¹³ di cui un brano, quello che poi sarebbe diventato l'incipit nell'edizione in volume, era già apparso nel 1932 sulla rivista «Cronache Latine».¹⁴ Tale meccanismo diverrà automatico con la scrittura del romanzo seguente, *Nascita e morte della massaia*, inizialmente pubblicato a blocchi su «Tempo» di Mondadori, dal 16-23 ottobre 1941 al 22-29 gennaio 1942. Non si tratta chiaramente di una prassi isolata o eccezionale: come si sa, già nel secolo precedente, con lo sviluppo dell'editoria periodica, l'abitudine di pubblicare inizialmente testi di una certa estensione a puntate su di un quotidiano o su di una rivista aveva avuto successo, coinvolgendo opere destinate a divenire classici di grande importanza nella storia della letteratura, testi come *I promessi sposi* di Manzoni o *Il piacere* di d'Annunzio, per addurre solo gli esempi più noti. Ma tale scelta comporta, come è noto, delle conseguenze strutturali e contenutistiche di una certa rilevanza: pubblicare a brani una narrazione, fare di un corpo unitario una serie frammentaria implica la necessità di dotare tali unità ristrette di una propria autosufficienza, costringendo chi scrive a mettere in campo determinate strategie che permettano la scissione del testo, che consentano di affiancare pezzi dotati di una loro autonomia mentre vengono letti, ma che siano anche in grado successivamente di dare vita a un *continuum*. Dunque, quando *Nascita e morte della massaia* viene pubblicato in volume unitario – e per alterne vicende ciò avverrà soltanto nel 1945 –¹⁵ il romanzo *contiene* in sé il *discretum*, l'indiviso che discende dal diviso, l'intero che proviene dall'unione dei frammenti. Forse da ciò deriva quell'impressione di «strano coacervo di generi narrativi» che Beatrice Manetti gli attribuisce, così come per *Periferia* – anch'esso sottoposto, come abbiamo ricordato sopra, a una frammentazione originaria, seppur parziale –,¹⁶ per il quale la saggista usa l'immagine di una struttura «come un romanzo di romanzi nel quale ogni singolo capitolo riproduce la curva drammatica dell'intera vicenda».¹⁷ Ancora una volta notiamo come la qualità delle sedi di pubblicazione – con il nascere e l'affermarsi dell'industria editoriale e delle sue richieste – non rappresenti una scelta indolore, ma un dato che

13. Ead., *Periferia*, Milano, Bompiani, 1933.

14. Esattamente sulle «Cronache Latine» del 2 gennaio 1932.

15. Ead., *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945.

16. Altri frammenti di *Periferia* vengono pubblicati, prima dell'edizione in volume, in «Il mare», aprile 1933 (tre brani dal romanzo, con il titolo *Mesi*); in «L'Impero», 15 aprile 1933 (*Bambini al mare*); in «Pesci rossi», III (1933), n. 3-4, maggio, pp. 4-6 (*L'albero di Natale*, con finalità promozionali) e, infine, in «Gli oratori del giorno», VIII (1934), n. 2, febbraio (*Febbraio*).

17. Per entrambe le citazioni cfr. qui, nota 1.

incide profondamente sulla poetica degli autori e sulle loro strategie compositive: mentre lavora sulla forma lunga, Paola Masino fa anche i conti con il rapporto che essa ha – o deve avere – con la misura breve, quella misura che, ricordiamolo ancora una volta, ha rappresentato la prima espressione letteraria «pubblica» dell'autrice e a cui ha continuato a indulgere anche per ragioni di sopravvivenza economica.

Fra la pubblicazione di *Periferia* e quella di *Nascita e morte della massaia* vede infatti le stampe nel 1941 la raccolta *Racconto grosso e altri*,¹⁸ che, con *Poesie* del 1947,¹⁹ completa i volumi editi in vita dall'autrice, se si escludono i libretti d'opera.

In sintesi non possiamo fare a meno di notare che l'andamento della produzione edita in volume di Paola Masino, dal punto di vista del rapporto e dell'alternanza fra forme brevi e lunghe, continue e discrete, è caratterizzato da una linearità sinuosa, ma costante, segno di una riflessione, che quando sarà costretta dalla materialità e dalle necessità della vita a interrompersi, sarà ben lungi dall'essersi completamente risolta. Essa si apre con una silloge di prose, seguita da due romanzi, per il secondo dei quali, tuttavia, l'autrice sperimenta una prima, ancorché parziale, edizione frammentaria, che prelude a un'ulteriore raccolta di prose, definite ora direttamente «racconti», e a un romanzo – edito però questa volta in origine completamente per brani –, per concludersi con un'ulteriore silloge di testi brevi, seppur ora di natura lirica. Non c'è dubbio: Paola Masino ci appare sempre di più come una «romanziera insofferente» e chissà quanto a questa insofferenza l'abbia costretta l'affettuosa insistenza di Massimo Bontempelli.

Se, dunque, la misura più congeniale a Paola Masino sembra essere quella breve, chiediamoci se sia possibile comprendere un po' più a fondo cosa rappresenti per la scrittrice la forma racconto e quale valore a essa affidi.

Come abbiamo visto, l'indicazione «generica» che ci sta a cuore viene adottata esplicitamente soltanto dalla raccolta *Racconto grosso e altri*. A tal proposito ci sembra interessante segnalare una divertente discrasia, che potrebbe non risultare meramente aneddotica, se si potessero usare gli errori tipografici come spie, quantunque involontarie, delle interpretazioni che vengono date in sede editoriale. Noteremmo così che, incisi sulla copertina rigida dell'edizione del 1941 della silloge per i tipi della Bompiani, compaiono i seguenti

18. Ead., *Racconto grosso e altri*, Milano, Bompiani, 1941.

19. Ead., *Poesie*, Milano, Bompiani, 1947.

titolo e sottotitolo: *Racconto grosso ed altri, romanzo*. Tale formulazione scompare, naturalmente, all'interno, e cioè sul frontespizio, unico luogo a detta di filologi, biblioteconomi e archivisti deputato ad attestare la forma originaria del titolo. Pur tuttavia la discrepanza non è stata sanata: o la correzione della dicitura interna è opera della Masino, che se ne è accorta in tempo ed è riuscita a bloccare la perpetuazione dell'errore sul frontespizio; oppure, lungi dal considerarlo un errore in stampa, il permanere all'esterno di entrambe le indicazioni generiche è apparso agli uffici editoriali un vantaggio in termini di presa sul pubblico e di diffusione del testo. Fatto sta che nessuno ha sentito come insanabile, al momento di licenziare la stampa e la confezione finale del volume, la compresenza del termine racconto – che è di Paola Masino e che costituisce anzi una delle rare indicazioni «generiche» endogene dell'autrice – e l'etichetta di romanzo. La coesistenza dei due termini potrebbe tuttavia anche essere letta (in accezione morantiana) come il segnale della percezione – *a parte subiecti*, ovviamente – del fatto che la *raccolta* è un genere che per sua natura si colloca fra il *discretum* e il *continuum*, poiché vive della riunione e del collegamento di brani concepiti separatamente: l'operazione di divisione e quella di riunione sono entrambe necessarie per consentire la nascita di una silloge, quand'anche essa tragga il proprio titolo da quello di un solo racconto eponimo, come accade qui, come sarà per *Colloquio di notte* – raccolta postuma, ma interamente pensata dall'autrice, titolo compreso –²⁰ e com'era stato per *Decadenza della morte*, la cui intitolazione riprende quella dell'ultima prosa.²¹

Notiamo inoltre che anche nel caso della silloge postuma il titolo prescelto rappresenta nuovamente un'indicazione «generica» endogena, poiché il *colloquium* costituiva una tipologia di testo, seppur antica e di parco utilizzo, una forma generalmente contrastiva, in quanto gli interlocutori si facevano per lo più portavoce di posizioni diverse o contrapposte, come più tardi accadrà – grazie anche alla maggiore estensione – nei trattati dialogici.

Dal canto suo, l'esegesi critica interpretativa non è stata avara di definizioni «generiche» esogene, allineando nel corso del tempo

20. Lo dimostrano i materiali d'archivio che ne hanno consentito la pubblicazione: cfr. quanto dice al proposito Marinella Mascia Galateria, *Paola Masino. Il finale ritrovato* di Anniversario, in «Avanguardia», XVII (2013), n. 52, p. 70.

21. Racconto peraltro la cui importanza è sottolineata dalla tempestività di una sua traduzione in lingua straniera, avvenuta un anno prima dell'edizione italiana in volume: si tratta della versione in inglese fatta da Samuel Putnam e pubblicata, col titolo *The Decay of Dying*, sulla rivista «This Quarter», II (1930), n. 4, aprile-giugno, pp. 667-671.

definizioni come racconto-parabola, racconto metafisico, racconto filosofico, racconto fantastico, racconto simbolico, racconto mitico, racconto surreale o, su un piano solo parzialmente diverso, mito e fiaba. L'assunto che sostiene tali definizioni, pur nella diversità delle analisi e dei soggetti che le hanno prodotte, è la convinzione che nei racconti della Masino siano in funzione dei modelli arcaici, delle figurazioni archetipiche, che interferiscono con il piano del fantastico, consentendo una visione «magica» della realtà. Non si tratterà piuttosto di allegoria?

Partiamo per un momento dalle prose di *Decadenza della morte*. Se ci fermiamo a una serie di riflessioni anche solo sugli elementi più esterni che compongono la raccolta, non possiamo fare a meno di constatare che essa vive nella messa in campo di categorie astratte, che si incarnano nella scelta delle denominazioni che designano i diversi attori chiamati a interpretarle. Abbiamo così, da una parte, Amore, Vita, Bellezza, Tempo – nomi-concetto che ripetutamente e lungamente Paola Masino utilizzerà anche nelle lettere a indicare le quattro forme fondamentali dell'esistenza,²² visione su cui si potrebbe riflettere a lungo proprio per l'interpretazione della raccolta –; dall'altra parte, si ricorre alla messa in campo di personaggi fortemente e tradizionalmente simbolici, come Adamo, Eva, Dio, che se ci dicono della grande riflessione dell'autrice sui testi biblici, ci informano contemporaneamente anche di come tali testi rappresentino una chiave interpretativa del mondo che circonda la scrittrice, la quale mostra in tal modo di riservare al racconto una funzione gnoseologica di esegesi e descrizione filosofica dell'esistente. Dice a tal proposito Massimo Bontempelli, nella presentazione che accompagna il volume, che si tratta di

nomi vasti, idee eterne: Amore, Vita, Morte, Follia, il Destino, la Paura, le Nuvole, il Tempo, il Moto, Dio; ed eroi sempre: una continua ossessione verso l'eroico, che fa spasimare tutta questa materia, dove è più compatta e dove è più incandescente, mostrando una tendenza esasperata al sublime, a costo di ogni pericolo.²³

Quella della raccolta è, dunque, una scrittura che possiamo definire sì di «realismo magico», come la critica si è ostinata così spesso a dichiarare, ma che lo diviene soltanto quando si tenti di appiattire

22. Cfr. Paola Masino, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, a cura di Maria Vittoria Vittori, Milano, Rusconi, 1995, *passim*.

23. Massimo Bontempelli, *Presentazione*, in Paola Masino, *Decadenza della morte*, cit., p. X.

l'invenzione sulla pietra di paragone del suo rapporto con la realtà e con il realismo, misconoscendone il valore originario, quello di messa in campo di un sistema mitico e mitologico, di mitopoiesi tesa a rivelare il modo in cui il mondo costruisce la propria filosofia e la propria riflessione sulle categorie fondamentali, per produrre conoscenza e sapere, per formare e trasmettere i propri valori. Non a caso Bontempelli nomina le categorie dell'*eroico* e del *tragico*, accanto alle quali non starebbe male quella, appunto, dell'*epica*.

In effetti, se ci fermiamo nuovamente soltanto alle intitolazioni, questa volta interne al macrotesto, ci accorgiamo che una serie di esse rinvia a quelli che potremmo definire «atti fondativi» di una cultura, come *Conversione*, *Ricostruzione*, *Decadenza*, che dà il titolo alla raccolta di prose, e finanche *Vivisezione*, che, da un punto di vista di metodologia d'analisi, rinvia non a caso all'ambito del sapere e della conoscenza; oppure ci troviamo di fronte a titoli quasi eponimi o chiaramente epici, quali *Morte di Ariele*, *Avventura divina*, *L'uomo stanco*, *Regni vaganti*; o, infine, a indicazioni evenemenziali, storiche, che sembrano presupporre la ricostruzione di un processo, di un divenire e che, non a caso, costituiscono un trittico di microtesti in sequenza: *Storia naturale del Tempo*, *Genesi*, *Invenzione delle nuvole*. Se volessimo fare un passo in avanti rispetto alle proposte di genere letterario, potremmo azzardare l'ipotesi che ci troviamo di fronte a delle prose sì, ma «moralì» e in un senso specifico, quello che attribuiamo all'aggettivo quando l'utilizziamo per le *Operette morali* di Leopardi: scrittura che notomizza il mondo e il suo divenire, l'essere e l'essenza, la sua storia, i suoi errori e quelli della natura. Ma forse l'elemento di maggiore comunanza è quello «sguardo filosofico» con cui esse ricostruiscono, descrivono e giudicano, allegoricamente e per figurazioni, i valori trasmessi e trasmissibili.

Torniamo così al termine cui facevamo riferimento poco prima, quello di *allegoria*. Nella raccolta *Racconto grosso e altri* l'autrice l'utilizza per due volte, intitolando due microtesti in sequenza *Allegoria prima* e *Allegoria seconda*. Essi raccontano le vicende di due passioni intense, in cui gli amanti appaiono l'uno la compenetrazione e il completamento dell'altra. In *Allegoria prima* il barone Albo, di sessant'anni, sposa la quindicenne Melania; mentre nel testo seguente, in prima persona, la voce narrante femminile s'innamora d'un uomo il cui volto somiglia inquietantemente a quello di suo fratello. Il legame fra gli amanti realizza in entrambi i casi un'unione completa, ovvero l'interezza dell'essere:

Lei non aveva altro ricordo fin dalla nascita che di averlo inventato, poi atteso e finalmente trovato. Nella sua vita prenatale e futura non c'era che l'immagine di lui. Nella vita presente, oltre il desiderio di lui non c'era che un bisogno di oscurità.²⁴

Appena ci fummo trovati, sapemmo che ci amavamo e io volli fuggire. M'inseguì; con un braccio mi prese la vita, mi persuase a poggiargli la nuca sul petto: sentii il suo mento tra i miei capelli ed era come se fossi entrata in una casa.²⁵

Le diverse esegesi critiche hanno dato per scontata una lettura dei due testi in chiave autobiografica, vedendovi la proiezione narrativa del rapporto sentimentale fra Paola Masino e Massimo Bontempelli – interpretazione che aleggia peraltro sull'intera produzione dell'autrice –, non ultima in ragione della grande rilevanza che si attribuisce al motivo della lunghezza del tempo necessario alla giovane amante per completare la conoscenza e la comprensione della natura dell'amato, in entrambi i casi decisamente più maturo.

Se però rileggessimo per un attimo i due testi dimenticando l'esistenza del legame affettivo fra Bontempelli e Masino, essi non potrebbero non apparirci anche come il riattraversamento di due miti della tradizione classica: quello del legame fra oscurità e luce (e giorno/notte) e quello del legame fra vita e morte (di cui il primo è a sua volta metafora e allegoria), temi peraltro fondamentali nella scrittura della Masino, come dimostra già *Decadenza della morte*. I protagonisti apparirebbero in questo modo incarnazione mitologica di due forze primigenie e ciò che loro accade rappresenterebbe, in forma simbolica, la relazione stessa del mondo con le due forze, declinerebbe il sofferto legame dell'essere umano con entità che sfuggono alla sua comprensione e il disperato tentativo di sottoporle al proprio controllo. Le analogie, da questo punto di vista, sarebbero, in effetti, molte: come nei racconti mitologici classici – potremmo ricordare la favola di Amore e Psiche, che così lunga tradizione ha avuto nella cultura occidentale – l'uomo e la donna sono impossibilitati a incontrarsi; quando appare l'uno l'altra scompare; oppure, come accade in *Allegoria seconda*, l'arrivo di uno dei due amanti genera la morte di qualcun altro, mentre la presenza dell'amata mantiene in vita ciò che ancora non è caduto sotto lo sguardo del soggetto maschile. E si potrebbe continuare a lungo.

24. Paola Masino, *Allegoria prima*, in *Racconto grosso e altri*, cit., p. 253.

25. Ead., *Allegoria seconda*, in *Racconto grosso e altri*, cit., p. 273.

Paola Masino utilizza dunque il termine «generico» endogeno *allegoria* in accezione tecnica precisa e in modo assolutamente tradizionale: si tratta, cioè, della rappresentazione simbolico-metaforica continuata – ovverosia declinata in forma di storia, di vicenda – di uno o più concetti; quando questo concetto è legato all'interpretazione dei valori fondamentali di una cultura, la narrazione diventa *mito*,²⁶ che costituisce, non a caso, secondo l'ormai celebre studio di Jolles, una delle *forme semplici* della narrazione,²⁷ cioè uno degli archetipi originari del racconto.

Potremmo anzi dire che tutta la narrazione breve della Masino fa i conti con le *forme semplici*: basterebbero a dimostrarlo la presenza del miracolo, come in *Latte* o *Figlio* di *Racconto grosso e altri*, oppure quella dell'apologo, per esempio in *Il nobile gallo* e in *Una parola che vola*, entrambi contenuti in *Colloquio di notte*. Ma preferisco soffermarmi su un altro *tipo* narrativo archetipico, quello della fiaba, che spesso si associa, sul piano dei contenuti, alle azioni di soggetti in età infantile, almeno nella fase incipitaria del racconto. Basterebbe ricordare la vicenda di *Commissione urgente* – significativa, come vedremo anche da altri punti di vista –, storia di un piccolo principe, Orazio, che sin dalla più tenera età vive nell'incubo di non poter mai venir a conoscenza di qualcosa di veramente importante, che dovrebbe sapere, che forse ha saputo, ma che non ricorda più. Amici e parenti, che sembrano conoscere il segreto, si sottraggono però costantemente alla rivelazione oppure gli comunicano, al suo posto, qualcosa di assolutamente irrilevante o fuorviante, finché, feritosi nell'estremo tentativo di raggiungere l'amico Polonio – apparentemente disposto a risolvere l'enigma –, il padre non decide di mandarlo via dalla corte, in esilio presso la sua antica balia:

Ed ecco Orazio credette svegliarsi di soprassalto a un rombo di motore. Pensò fosse la macchina che lo aveva portato fin dalla balia e ora ripartiva. Invece era la macchina che tornava a prenderlo, dopo molti anni.

In quegli anni Orazio aveva vissuto inconscio [...]: era pieno di smemoratezza, riposo, forza e prestanza.²⁸

26. Per un altro utilizzo dei termini «generici» all'interno dell'intera produzione masiniana cfr. Louise Rozier, *Il mito e l'allegoria nella narrativa di Paola Masino*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2004.

27. André Jolles, *Forme semplici*, Milano, Mursia, 1980.

28. Paola Masino, *Commissione urgente*, in *Racconto grosso e altri*, cit., p. 225.

Crescendo, Orazio sembra dimenticare i crucci infantili, ma essi affioreranno nuovamente vicino alla morte, anche se il protagonista non saprà mai quale sarebbe stata la commissione urgente che avrebbe dovuto fare o, almeno, di cui avrebbe dovuto avere contezza.

La dimensione fiabesca domina completamente il racconto, in primo luogo perché l'autrice ricorre a una sorta di dilatazione della realtà²⁹ – e conseguentemente del realismo descrittivo – dando centralità assoluta allo sguardo inquisitore del bambino. A ciò Paola Masino connette una tematica altrettanto importante: quella del rapporto dell'infanzia con la vita adulta, fase che coincide con il dimenticare ciò che era essenziale nell'infanzia, cioè con la *smemorazione* della dimensione fantastica propria della puerizia.

Il tema ritorna nella silloge postuma, *Colloquio di notte*, innanzitutto nel racconto *I Pellirosse*.³⁰ La storia narra di un bimbo che si crea un mondo parallelo del tutto irreali, immedesimandosi nella figura di un capo pellerossa: sotto il tavolo vive una sua vita fantastica, immaginando assedi e battaglie, sposandosi con una squaw altrettanto irreali, per impersonare la quale chiede che gli regalino una bambola. Proprio per questo suo desiderio, incompreso, viene preso in giro – e la scrittrice non perde occasione per mettere in luce l'assurdità feroce degli stereotipi, tema su cui torneremo a breve –, finché non decide di diventare un uomo qualunque, cioè un uomo che non ricorda più di essere un capo indiano, ma che accetta di diventare un povero impiegato, che guadagna poco, che tira avanti la sua famiglia con difficoltà. E la penna della Masino è davvero straordinaria e spietata nel notomizzare la condizione della borghesia nel quotidiano e i ruoli che ne derivano, quelli di padre, madre e, naturalmente, di figli: essere padre e madre secondo un canone determinato comporta, reciprocamente, anche l'essere figli in un modo prestabilito e secondo etichette specifiche. La *figlitudine*, per così dire, è, sicuramente, un tema tutto da esplorare nella scrittura della Masino.

Appressandosi alla morte, lo squallido impiegato borghese finisce con il ritrovarsi nella stessa condizione del principe Orazio: ora ricorda i giochi e le sensazioni di quand'era fanciullo e in una fantasmagorica passerella gli si parano di fronte tutti i personaggi a cui

29. Di cui è segno anche la rapida allusione al *topos* del tempo fallace – molti anni vissuti in pochi giorni o istanti – contenuta nella citazione e che sarà figura dominante, per esempio, in *Anicia* (in Ead., *Colloquio di notte*, cit., pp. 47-55).

30. Ead., *I Pellirosse*, in *Colloquio di notte*, cit., pp. 117-123.

la sua fantasia aveva dato vita. E la sua squaw di allora – la bambola che aveva distrutto per diventare adulto – lo rassicura insieme agli altri che d'ora in avanti potrà vivere per sempre nell'universo irreale costruito durante la puerizia. La morte – o meglio, la conclusione della parabola della vita «normale» – rende legittima *ad aeternum* la dimensione infantile e la sua verità, o meglio l'interpretazione e la resa attraverso figure, simboli, metafore del mondo, forma *differente*, eslege del sapere rispetto a ciò che la cultura ha normato. Si tratta del contrasto insanabile fra due filosofie della conoscenza, che possono convivere solo in quella sorta di *terra di nessuno* che è la letteratura.

Sembrerebbe proprio che l'età dell'infanzia e la forma della fiaba siano gli ingredienti che consentono a Paola Masino di dire alcune cose sugli stereotipi legati all'infanzia stessa, all'essere adulto, al crescere, al morire, alla fantasia e al rapporto con l'immaginario e con l'immaginazione. L'intento mi sembra avvicinabile a quello che un'altra scrittrice si è prefissa con parte almeno delle sue opere, un'autrice che per ragioni editoriali, di lancio, ha avuto rapporti molto stretti con Massimo Bontempelli, e cioè Fausta Cialente. Infatti, il suo primo romanzo – non racconto, nonostante quello che spesso ha detto la critica in proposito (sono più di trecento pagine) – *Natalia*, venne insignito nel 1929 del premio Sapiientia dei Dieci, presieduto da Massimo Bontempelli, premio che le consentì di accedere alla pubblicazione del testo, avvenuta l'anno seguente. Ai fini del discorso che stiamo facendo, basterà ricordare che fra i suoi racconti – composti in un arco cronologico vicino a quello di stesura delle prose della Masino e, cioè, fra gli anni trenta e quaranta – ne compare uno, intitolato *Marianna*, in cui l'autrice si sofferma sull'infanzia di alcuni fanciulli, eroina eponima compresa, e sul loro ingresso nel mondo degli adulti. Dal punto di vista delle definizioni «generiche» endogene la Cialente è molto più generosa di altri autori e di altre autrici, perché definisce la sua narrazione senza mezzi termini e sin dall'incipit come *fiaba*, ma una fiaba «scaduta», poiché, avendo perso ogni testimonianza dei fatti accaduti, ormai non può più ritenersi tale. L'assurdità teorica che un'affermazione di tal genere contiene è del tutto evidente: innanzitutto perché per sua *natura* la fiaba non ha bisogno di testimonianze, anzi non deve proprio averne. Il patto narrativo fra autore e lettore si basa infatti sull'implicita accettazione della sospensione di ogni possibile regola di verità e realtà, al contrario, ad esempio, della cronaca o del documento storico, per i quali la veridicità e l'attendibilità, reali o

presunte, delle fonti sono la *conditio sine qua non* della loro stessa esistenza.

In secondo luogo la qualità «generica» – l'essere fiaba o no – appare a «tempo determinato»: poteva essere valida una volta, ma non esserlo più al presente. La scrittrice afferma cioè che, non potendo più tornare alla condizione infantile né i protagonisti del racconto, né il pubblico che ne legge le vicende, il testo ha perso la sua qualità fondamentale, quella di poter far vivere la fiaba come un atto reale. La crescita ha invertito il rapporto normalità/anormalità, ha distrutto ogni tolleranza per la permanenza in uno stato, prima di accedere all'altro. Ora ciò che era norma è diventato anormalità: persistere, una volta divenuti ormai adulti, nelle azioni, nelle fantasie e nei desideri del bambino è comportamento anormale, poiché la norma pretende di togliere di mezzo ciò che nell'età infantile è normalità e fa diventare normalità qualcosa d'altro.

Tuttavia le affinità tra le due scrittrici – affinità percepite, naturalmente, *a parte subiecti* – non finiscono qui. In *Marianna* i bambini commettono un errore: non riescono a progredire nel tempo; vorrebbero arrestare, cioè, la crescita in una dimensione giocosa, onirico-fantastica che la norma consente di procrastinare solo sino a un certo punto.³¹

E il tempo, connesso alla crescita, mi sembra sia un tema centrale anche in Paola Masino, o per meglio dire, l'impossibilità di recuperare un tempo pregresso che renderebbe l'adulto diverso, e dunque migliore di quello che è, un tempo che non esito a definire *mitico*, poiché poneva l'essere umano – vicino a uno stato quasi ferino – in condizione di percepire le forze naturali che agiscono nel mondo e sentirsi in continuità con esse. Emblematico sotto tale aspetto è proprio *Racconto grosso*, testo che non a caso dà il titolo all'intera raccolta, storia narrata in prima persona da un uomo ormai vecchio, che rievoca il tempo in cui, per ragioni ignote, da bambino era stato costretto a vivere con un falegname e un cavallo ai limiti della foresta.³² Egli si sentiva in continuità con la natura, con il corpo stesso del cavallo, a tal punto da essere come l'animale soltanto uno strumento nelle mani del boscaiolo, finché, in un apocalittico scenario in cui si scatenano le forze della natura, egli percepisce il distacco dal mondo che lo circonda, divenendo adulto: pensandosi cavallo o albero, durante un cambiamento atmosferico

31. Sul racconto della Cialente cfr. Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica*, cit., pp. 74-87.

32. Paola Masino, *Racconto grosso*, in *Racconto grosso e altri*, cit., pp. 295-351.

– simbolo, evidentemente, della fine catastrofica di una stagione, di un tempo –, d'un tratto egli non vede più radici alla fine del proprio corpo, ma piedi; non si percepisce più dotato di criniera ma di capelli e si sente uomo destinato come il boscaiolo a sfruttare e ad asservire al proprio desiderio il cavallo che ha davanti.

Qualcosa di analogo mi sembra accada in *Quarto comandamento*, nella raccolta *Colloquio di notte*, dove la fiaba si unisce al mito. Qui, durante una tempesta devastante che gli uccide tutto il gregge e l'amato cane Argo, il pastore Laio, adottando un padre rifiutato dal proprio rampollo, scopre che «dovere supremo dei figli»³³ è accompagnare il proprio genitore alla morte: questo il destino dell'uomo adulto.

Si potrebbe allora azzardare un'ipotesi: come per quella della Cialente, forse anche per la scrittura della Masino va compreso il senso di quel realismo magico che la critica ha voluto leggerci a ogni costo.³⁴ L'accettazione silenziosa di tale chiave di lettura da parte delle stesse autrici – che, a quanto ci è dato sapere, non hanno mai sollevato in tal senso alcuna protesta – può forse essere spiegata con il fatto che l'orizzonte d'attesa creato nel pubblico da tale etichetta ha loro consentito di avvalersi di un comodo contenitore dentro cui mettere in crisi il – e interrogarsi sul – rapporto fra regola e scarto, fra ruolo e convenzione sociale, fra stereotipo e soggettività, cercando di comprendere in che modo e dove avvenga il passaggio alla norma, la sua accettazione, a volte per condannarla, a volte per indagare le modalità con cui tale passaggio si realizzi all'interno dell'identità che a esso viene costretta. È naturale che le *forme* che meglio si prestano, da un punto di vista narrativo, a tutto ciò siano quelle della fiaba, del mito e dell'allegoria, declinate nel senso di figurazioni in grado di mettere in crisi l'oggettività decodificatoria del mondo che ci circonda.

Resta aperta una domanda conclusiva: che rapporto ha la scrittura breve della Masino con la tradizione? Si tratta ovviamente di un lavoro complesso, che soltanto arbitrariamente può essere circoscritto a una sola tipologia all'interno della produzione di una scrittrice o di uno scrittore. Tuttavia se volessimo soffermarci ancora una volta almeno sui dati più esterni, basterebbe nuovamente costituire una lista dei nomi di alcuni dei personaggi dei racconti di Paola Masino. Abbiamo già ricordato gli shakespeareiani Orazio e

33. Ead., *Quarto comandamento*, in *Colloquio di notte*, cit., p. 69.

34. Cfr. a questo proposito anche Rita Guerricchio, *Il realismo magico di Paola Masino*, in *Finzioni e confessioni. Passaggi letterari nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 55-66.

Polonio di *Commissione urgente* e i classici Laio e Argo di *Quarto comandamento*. Ma sicuramente il testo più esplicito, da questo punto di vista, rimane *Famiglia* di *Racconto grosso e altri*.³⁵ Presso la scala H di un caseggiato abitano solo due famiglie: una di povera gente, che ha accettato quella dimora per lo scarso fitto preteso – che diverrà successivamente nullo –, e uno strano gruppo familiare, alloggiato al piano superiore, che tutti ritengono composto di fantasmi. Certamente la similarità della situazione iniziale fa venire in mente la novella pirandelliana *La casa del Granella*, ma le analogie scompaiono quando si guarda alla natura di questi spiriti: qualsiasi lettore è in grado di riconoscere nella sorella della madre, cioè nella zia, la Lisabetta da Messina di Boccaccio, perché la donna spende il suo tempo curando un vaso di basilico, dentro cui si dice sia sepolta la testa dell'amato. Uno dei due figli si chiama Alonso, che è il nome *al secolo* di Don Chisciotte. E infatti la prima frase che pronuncia il ragazzo è: «Donde está mi caballo?». ³⁶ Poi compare Carlotta, il cui nome è un esplicito riferimento ai *Dolori del giovane Werther*, come si evince anche da una delle frasi che ella pronuncia e nella quale cita direttamente il personaggio di Goethe.³⁷

Dal punto di vista onomastico ci sembra dunque lecito affermare che questi fantasmi altro non siano che figure di una specifica tradizione narrativa occidentale. Tuttavia tale genealogia viene esiliata in un *al di sopra* irreal e incorporeo che interferisce solo nel senso di proiettare paura e sconcerto negli esseri sottostanti, con una sola eccezione: la sorella del protagonista – il bambino della famiglia sottostante – che non solo riesce a irrompere nella casa della novella Lisabetta da Messina, ma che già fantastica di un lucroso e più terra terra commercio di basilico su larga scala. Ed ecco che anche la tradizione letteraria più paludata è chiamata a fare i conti con la nascente società industriale.

Certamente Masino non ricorre a una chiave ironica facilmente decodificabile. Tuttavia qui l'autrice afferma qualcosa di specifico su tale tradizione: ne attesta l'esistenza, la rappresenta come un corpo di fantasmi, per qualcuno, ma nel contempo come qualcosa di reale per altri, perché per Masino ciò che è fantastico ha un ruolo importante, è un'entità con cui bisogna misurarsi poiché svolge

35. Paola Masino, *Famiglia*, in *Racconto grosso e altri*, cit., pp. 147-188.

36. *Ivi*, p. 155.

37. «“Allora” singhiozzò di rabbia Carlotta “per la bella invenzione di tuo marito dovrò sempre avere sulla coscienza la triste fine di quel giovane Werther che se non avesse potuto uccidersi non sarebbe neppure mai nato?”» (*ivi*, p. 179).

un'interferenza specifica, talvolta essenziale, con la nostra vita. La modalità con cui lo dobbiamo fare però è ancora tutta da scoprire; ancora dobbiamo imparare a farne tesoro.

In un certo senso la percezione che si ha quando si leggono i racconti di Paola Masino è quella di trovarsi di fronte a una sorta di *esoterismo letterario*, ovverosia al tentativo di delineare un insieme di valori simbolici diversi da quelli tradizionalmente trasmessi all'interno della cultura occidentale, in grado di costituire una differente chiave di interpretazione dell'essenza più intima del mondo e della vita. Il racconto eponimo della silloge postuma è, in questo senso, il più eloquente.³⁸

Forse non è un caso che tale qualità della scrittura di Paola Masino abbia spinto l'autrice verso un'altra donna, culturalmente e politicamente impegnata nella letteratura, e che il testo per lei concepito fosse destinato a chiudere la raccolta *Colloquio di notte*. Mi riferisco al racconto *Anniversario*, del quale ora Marinella Mascia Galateria ci ha restituito la conclusione, omessa per errore nell'edizione del 1994,³⁹ e che è stato originariamente pubblicato su «Mercurio», rivista diretta da Alba de Céspedes: ci sembra davvero suggestivo che la vicenda del viaggio di due figlie, indietro nel tempo, nella storia, nelle proprie radici e verso la madre sia stata pensata proprio per una scrittrice che disperatamente quello stesso percorso cercava di narrare nelle pagine mai concluse di *Con grande amore*.

38. Mi riferisco, naturalmente, a *Colloquio di notte*, in *Colloquio di notte*, cit., pp. 85-94.

39. Marinella Mascia Galateria, *Paola Masino. Il finale ritrovato di Anniversario*, cit., pp. 69-94.