

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522
ISSN 2610-9514

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di
Arianna Ceschin,
Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan



Edizioni
Ca' Foscari

Venezia Novecento

Italianistica

Serie diretta da
Tiziano Zanato

11



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova, Italia)

Giuseppe Frasso (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia)

Pasquale Guaragnella (Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)

Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara, Italia)

Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia)

Carla Riccardi (Università degli Studi di Pavia, Italia)

Lorenzo Tomasin (Università di Losanna, Svizzera)

Comitato di redazione

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daria Perocco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9522

ISSN 2610-9514

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/italianistica/>



Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino
e Milena Milani

a cura di

Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2020

Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani
Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan (a cura di)

© 2020 Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan per il testo
© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/> | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2020
ISBN 978-88-6969-422-6 [ebook]
ISBN 978-88-6969-423-3 [print]

Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani / Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan (a cura di). — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 222 p.; 23 cm. — (Italianistica; 11). — ISBN 978-88-6969-423-3.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-423-3/>
DOI <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-422-6>

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Sommario

Voci di autrici nella Venezia del Novecento

L'esperienza di Paola Masino e Milena Milani

Arianna Ceschin

7

Dalla scrivania tutta per sé al confino della Massaia

La Venezia di Paola Masino

Marinella Mascia Galateria

13

«Venezia appena l'ho vista non mi ha fatto nessuna impressione»: Paola Masino e il complesso rapporto con il capoluogo lagunare

Arianna Ceschin

41

«Il festival rinascerà»

**Paola Masino inviata alla Manifestazione
d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946**

Cecilia Bello Minciacchi

63

«Vorrei diventare una scrittrice importante»

L'esordio romanzesco di Milena Milani

Sabina Ciminari

81

Quando acqua e sole bastano a consolare

**Paesaggi urbani e paesaggi marini nella narrativa
di Milena Milani**

Irena Proscenc

107

Seduzioni e scenari veneziani

**La percezione del corpo e le categorie del maschile
e del femminile in *La ragazza di nome Giulio***

Angela Fabris

133

Per un ritratto di Milena Milani Quadri-scritti e «soltanto amore» Stefania Portinari	147
<i>La ragazza di fronte.</i> Milena Milani e le Edizioni del Cavallino Monica Giachino	171
<i>Diario veneziano e altri racconti: la rubrica</i> di Milena Milani sul quotidiano <i>La Stampa</i> Con un affondo sul Premio Strega Alessandra Trevisan	185
Libertà definibili: sulle tracce di Paola Masino e Milena Milani a Venezia Alessandra Trevisan	209
PROFILI BIOBIBLIOGRAFICI	
Profili delle Curatrici	217
Profili delle Autrici	219

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Voci di autrici nella Venezia del Novecento

L'esperienza di Paola Masino e Milena Milani

Arianna Ceschin

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Un'occasione di confronto tra studiose appartenenti a diversi atenei. Questo è stato l'intento alla radice del convegno internazionale di studi di *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, tenutosi nelle giornate del 17 e 18 ottobre 2019 all'Università Ca' Foscari Venezia, frutto di un lavoro condiviso tra Ilaria Crotti - docente ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea nel medesimo ateneo -, la dottoressa di ricerca Alessandra Trevisan e la scrivente.

Un'occasione, inoltre, per ripercorrere le tappe che hanno condotto Masino e Milani, autrici accomunate da una notorietà e da un interesse della critica nei loro confronti a fasi alterne, nello scenario artistico-culturale del capoluogo lagunare.

Complesso e quasi tormentato il legame di Paola Masino con Venezia, città dell'esilio vissuto dalla fine degli anni Trenta all'inizio degli anni Cinquanta al fianco del compagno Massimo Bontempelli. Un'insofferenza, invece, non riscontrabile nel vissuto di Milena Milani, che sullo sfondo del panorama veneziano degli anni Quaranta incontrerà il suo grande amore, Carlo Cardazzo.

Furono senz'altro figure emancipate e anticonformiste per l'epoca in cui vissero e operarono, distanti dall'ideale di femminile propugnato in quegli anni, prima dalla propaganda fascista e poi dal sentire



Figura 1 Primo piano di Paola Masino

della società. Letterate e giornaliste al fianco di uomini di spessore e con una famiglia alle spalle, come l'intellettuale Massimo Bontempelli per Masino e il gallerista Carlo Cardazzo per Milani, i quali non ostacolarono in nessuno modo e in nessuna occasione la vena creativa delle rispettive compagne ma, al contrario, seppero dare un sincero sostegno. E la loro dolorosa perdita, avvenuta a pochi anni di distanza l'uno dall'altro (Bontempelli nel 1960, mentre Cardazzo nel 1963), diverrà un altro aspetto che andrà ad accomunarle.

Una Venezia, quindi, esplorata tramite le voci e le esperienze di due donne capaci di raffigurare, con stili differenti e opere per alcuni aspetti convergenti, il proprio tempo, offrendo una lettura alternativa alla realtà comunemente ritratta.

L'insofferenza nutrita da Paola Masino emerge tra gli scritti giornalistici riproposti da Cecilia Bello, apparsi nell'estate del 1946 sulla *Gazzetta d'Italia*, dove l'autrice in veste di critico cinematografico e inviata al tradizionale festival veneziano dimostra la propria «distanza sentimentale nei confronti della città». Contraria a ogni forma di patetismo sullo schermo e alla costante ricerca di un lirismo autentico, ella non apprezzerà i film acclamati dal pubblico e proposti all'interno di «un quadro di generale decadenza», ma sfrutterà i propri scritti per condurre una riflessione più ampia sul «rapporto tra fedeltà realistica e libertà immaginativa».

Dopo il periodo vissuto nell'intima pensione Calcina, tra le mura di Palazzo Contarini delle Figure, i cui interni sono stati descritti

ti da Marinella Mascia Galateria, Masino proseguirà gli anni dell'esilio all'insegna di continue e sempre più frequenti ansie quotidiane per la gestione della casa, tentando di portare a termine il romanzo più noto: *Nascita e morte della massaia* (1945), inizialmente pensato come *Vita di massaia* e frutto di un progetto antecedente alla parentesi veneziana. Sono trascorsi alcuni anni dalla stesura di *Periferia* e *Monte Ignoso*, le opere degli anni Trenta, e Masino desidererà tornare sulla scena narrativa con un nuovo volume, ancora una volta dissacrante nei confronti dei dettami letterari tradizionali e distante da quel ritratto di casalinga modello tanto diffuso in quegli anni.

Una scrittura, però, come sottolineato più volte da Galateria, interrotta dalle continue visite alla coppia, dalla difficile gestione del personale di casa - esperienza da cui sgorgano immagini poi «traslate nel romanzo» - e dall'incapacità sempre più profonda di identificarsi con la città che li ospita. Sono parole sempre più tese e opache quelle scelte da Masino nei rendiconti della sua esperienza da esule fatti ai genitori nelle frequenti missive, dove l'autrice lamenta una difficoltà nell'attingere alla fonte dell'ispirazione. Dichiarazioni, però, che cozzano con la nutrita produzione giornalistica sviluppata proprio in quegli anni: secondo quanto rilevato da chi scrive, l'autrice collaborò con testate locali ed extraregionali, affrontando le tematiche più disparate, dalla moda fino a questioni di attualità, componendo inoltre alcune liriche.

Anni veneziani che fanno parte del vissuto di Milena Milani, che con Masino condivide conoscenze e amicizie con profili intellettuali quali Anna Maria Ortese, Maria e Goffredo Bellonci, Enrico Falqui o nomi di spicco del panorama artistico coevo, si pensi ad esempio alla figura di Filippo De Pisis. Quest'ultimo ritrarrà Paola Masino e lo stesso farà con Milani, immortalandola in quella che diverrà poi la copertina della prima raccolta di versi *Ignoti furono i cieli*, edita nel 1944 per le Edizioni del Cavallino.

Traduttrice come Paola Masino, Milani si dedicherà alla scrittura narrativa e alla produzione di articoli per periodici e riviste: è il caso della rubrica dal titolo emblematico *Diario veneziano*, ovvero una di serie testi redatti tra il 1950 e il 1964 per *La Stampa*, come si legge nel saggio di Alessandra Trevisan. In tutto 135 pezzi, dei quali soltanto 24 dedicati all'atmosfera lagunare, dove si distinguono inflessioni dialettali e riferimenti geografici riconoscibili dal largo pubblico. Qui traspare una venezianità differente da quella esposta da Masino nelle lettere ai suoi cari e tra le pagine di critica cinematografica: sebbene Milani non neghi le difficoltà pratiche patite durante il periodo bellico, i toni sono lontani dall'insofferenza mai celata dall'altra autrice presa in esame. Ciò che appare certo, tuttavia, è la centralità della città lagunare nella vicenda personale e professionale delle protagoniste del convegno, ovvero l'influenza che ebbe, in un modo e nell'altro, la città sulla loro scrittura.

Se Masino non rimembrerà nei propri scritti l'esperienza poetico-giornalistica avvenuta a Venezia, se non attraverso riferimenti sfuocati nella *Massaia*, al contrario Monica Giachino osserva quanto Milani dagli anni Quaranta in poi andrà ad avviare «un rapporto con la città mai più interrotto». Del resto, il capoluogo lagunare è un polo di attrazione di spicco per artisti e scrittori: lì Milena dipingerà, esporrà alle gallerie Cardazzo e lavorerà come traduttrice alle Edizioni del Cavallino, poi gli ambienti veneziani ritorneranno anni dopo, tra le pagine della silloge poetica *La ragazza di fronte* del 1953, composta da versi redatti tra il 1944 e il 1945, secondo la ricostruzione condotta da Giachino e Stefania Portinari. Anche *La ragazza di nome Giulio* del 1964, un volume dal contenuto delicato, nel quale «il soggetto femminile assume comportamenti non in linea con lo spazio sociale che l'attornia», offre l'evocazione dello scenario lagunare sul finale, dove il Lido – sottolinea Angela Fabris – diviene «un territorio inesplorato», in grado di riflettere lo stato d'animo della protagonista, le sue «fosche idee» e i «pazzi presentimenti».

Paesaggi urbani e ambientazioni marine ben riconoscibili nel *corpus* di romanzi e racconti e tali da identificare uno stretto legame tra i personaggi femminili delle opere – e l'autrice, si potrebbe azzardare – e gli scenari descritti: è quanto rileva Irena Proscen, la quale cita opere cronologicamente distanti dall'epoca del soggiorno in laguna, come ad esempio *Sei storie veneziane* del 1985.

«La mia città del cuore», «la mia adorata città» sono le dichiarazioni di attaccamento proferite da Milani, mentre altri toni assumeranno le parole di Masino nei confronti dei medesimi luoghi. Del resto, Venezia è la città dove Milani si è innamorata, il Lido è stato il luogo dove spesso si recava in compagnia di Carlo Cardazzo ed è la città nella quale ha dato libera espressione alla propria creatività, sia artistica che letteraria. Emozioni non condivise da Paola, che lì si trova a causa di un esilio di carattere politico del compagno: Firenze sarebbe stata per lei una città più allettante, più vicina all'adorata Roma, con quella rumorosità urbana che non può competere con l'ondeggiare dei vaporetti e quella vivacità culturale non riconosciuta nel nuovo ambiente di residenza.

Eppure anche Milena Milani si rifugia a Venezia dopo l'8 settembre del 1943, lasciando la capitale e vivendo le difficoltà pratiche a cui il periodo bellico la sottopone, ma ciò non scalfirà il viaggio condotto alla scoperta di nuove opportunità e verso nuove conoscenze, fatte con l'entusiasmo necessario per trovarsi di fronte a novità inaspettate. Uno stato d'animo riversato sui libri, dove non mancano riferimenti a quegli anni trascorsi lontano da Roma.

La ragazza di nome Giulio e *Io donna e gli altri* (1972) sveleranno la Venezia dei ricordi, con i ponti e i canali, le calli e le gondole, mentre i numerosi riferimenti topografici evidenziano ancora una volta un legame personale instaurato con una città molto amata. Venezia

è il «luogo della scrittura», sottolinea Sabina Ciminari, e sede di incontri con altre autrici desiderose come lei di emergere, si pensi ad Anna Maria Ortese, da Milani considerata «una figura carismatica» che, però, non arriverà mai a considerare una vera e propria maestra, nonostante le riconosca il merito di averle indicato ciò che «non avev[a] ancora totalmente compreso».

Il convegno, quindi, ha posto in luce numerosi punti di contatto tra le due protagoniste di quest'occasione di studi, ma anche le loro discrepanze.

Paola Masino e Milena Milani furono *in primis* due profili di donne che seppero discostarsi dal modello femminile imposto e tale forma di anticonformismo è riflessa nelle rispettive opere, caratterizzate da uno stile distante dalla tradizione e composte da pagine dense di ritratti di donne incapaci di soddisfare i dettami del sentire sociale.

Entrambe dedicarono la propria esistenza alla scrittura, esplorandone le varie forme, dai passi di narrativa fino al lirismo dei versi, senza dimenticare gli articoli di giornali, le traduzioni. L'arte fece parte della vita di entrambe, divenendo per Milani una forma ulteriore di espressione creativa, animando la quotidianità di Paola grazie alla passione del padre per la pittura e all'amicizia con gli artisti, intenti nel ritrarla in versioni sempre differenti e originali, fino a realizzare per lei delle vere e proprie carte da gioco d'autore.

Vissero in una Venezia attraversata dall'atmosfera cupa del periodo bellico, ne patirono le carenze d'ordine pratico, rimanendo sempre al fianco dei propri compagni. Esplorarono la venezianità in cui si trovavano immerse, approfondendo la mentalità della popolazione, gli ambienti giornalistici ed editoriali più noti, i ritrovi culturali di rilievo, condividendo un nutrito circolo di amicizie intellettuali. Seppero distinguersi per la tenacia di riproporre la propria poetica, la ricerca di una realtà autentica, in linea con il proprio sguardo e il personale sentire, mostrandolo a un pubblico ancora potenzialmente immerso in un pesante torpore di propaganda e conformismo. Assaporarono da angolazioni differenti il capoluogo lagunare, divenendo loro stesse un capitolo della storia della città che attende di essere letto in misura maggiore.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Dalla scrivania tutta per sé al confino della Massaia La Venezia di Paola Masino

Marinella Mascia Galateria

Università di Roma La Sapienza, Italia

Abstract The essay retraces Masino's life and work from 1938 until 1950 – the period of time she lived in Venice – through her private letters and memoirs (*Album di vestiti*). Masino transferred to Venice not of her own will, but to follow her companion, writer Massimo Bontempelli, who was compelled by the Fascist Regime to leave Rome. Therefore Masino's relationship with Venice was conditioned from the political situation she lived in and deeply influenced the book she wrote in Venice from 1938 and 1941: *Nascita e morte della massaia*. Through the publisher's letters and institutional documents the essay illustrates the censorship's interventions on the text of her novel before she was allowed to publish it.

Keywords Masino. Bontempelli. Fascism. Contarini delle Figure Palace. Housewife. Venice.

Non è possibile trovare nella narrativa di Paola Masino – tanto insofferente dell'autobiografismo – un paesaggio, un indirizzo, una descrizione, che ci parlino direttamente della sua lunga stagione veneziana. E nemmeno nelle poesie scritte a Venezia nel dopoguerra, e raccolte, con tutta la sua produzione lirica, nel volume pubblicato da Bompiani nel 1947 (Masino 1947).

Ma attraverso le centinaia di lettere private, di cui molte inedite, alcuni luoghi degli *Appunti*¹ e di *Album di vestiti*,² pubblicato solo recentemente, le fo-

1 Masino, *Appunti*, complessivamente contenuti in 12 Quaderni, con scritti databili tra il 1929 e il 1975.

2 Masino 2015. Il testo del libro, manoscritto nei Quaderni di *Appunti* 6 (152-231) e 7 (1-400), rimasto per quasi sessant'anni inedito, è stato pubblicato integralmente, con introduzione – *Il guar-*



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-6 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-29

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-6/001

to segrete degli interni dell'appartamento di Palazzo Contarini delle Figure, abbiamo scoperto la grande rilevanza di questo nodo biografico nell'opera di Paola Masino e in particolare della casa - in cui abitò a Venezia dal dicembre 1938 al gennaio 1950 - come fulcro di ispirazione per la scrittura di *Nascita e morte della massaia*.

La Venezia di Paola Masino inizia proprio con una lettera datata 20 ottobre 1924. Adolescente, al primo incontro con la città lagunare, fa le sue scelte precise, intransigenti, e scrive le sue impressioni alla mamma, che non c'è ancora mai stata.

«Venezia è meravigliosa», ma non quella da cartolina illustrata, non quella del Ponte dei Sospiri o di San Marco, che non le piace affatto e che le è pure «terribilmente antipatica». È invece la Venezia «interna, quella strana e non vista» a piacerle immensamente, a farle pensare cose al di là dell'immaginazione. La incantano

I campielli chiusi, raccolti, con la cisterna in marmo color avorio, col coperchio di rame, con intorno le case nere per la vecchiaia sopra il bianco dei marmi, la vite americana intrecciata tra le finestre a sesto acuto ricadente dai balconi, nell'acqua verde della laguna [...] le gondole nere, le donne dai grandi scialli, il dialetto allegro dei marinai.

E i sestieri silenziosi, dove «ogni passo è un nome, una meraviglia, un ricordo».³

Anni più tardi, nel '37 e poi nel '38, tornata a Venezia, adulta e scrittrice, si lascia di nuovo ammaliare dall'immagine appartata della città, dal suo ritmo indolente, dal silenzio, che dà agio e tempo al pensiero, all'osservazione, alla scrittura:

Sono tanto tanto felice di essere qui, finalmente non ospite di nessuno, libera di tutte le mie ore.⁴

Il qui è una stanza tutta sua, con un tempo tutto per sé, nella vecchia pensione Calcina, una casa rossa sulle rive delle Zattere.

E le ore libere si situano in quel periodo, tra la fine di marzo e l'inizio di maggio del 1938, da passare a Venezia. Una pausa tra la Milano delle case editrici e delle riviste, dei frenetici impegni di lavoro, sociali, culturali e mondani, e la Firenze del «Maggio», che subito

daroba delle memorie - e a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma: Elliot, 2015. Gli *Appunti*, come le lettere successivamente citate nel saggio, sono conservati nel Fondo Masino, Archivio del Novecento, Sapienza, Università di Roma.

³ Masino, lettera alla madre, Venezia, 20 ottobre 1924. Il testo della lettera è parzialmente pubblicato in Bernardini Napoletano 2010.

⁴ Masino, lettera ai genitori, Venezia, 29 marzo 1938, in Masino 1995, 70.



Figura 1 Venezia, 1925 Paola Masino è al centro, in primo piano, con la sorella Valeria e i genitori. Archivio del Novecento, Sapienza, Università di Roma

dopo la attende: la nuova opera di Malipiero,⁵ gli spettacoli, gli incontri, con gli immancabili abiti da sera, che crea appositamente, ispirandosi alle opere rappresentate (Masino 2015, 84).

Ore eccezionali dunque e tutte sue invece qui a Venezia, in una dimensione del tempo che fin dall'arrivo Paola Masino sente diverso, «pacificato da ogni tumulto e fretta». Fuori il ritmo della città languire è infatti languido e dolce:

Andandosene in gondola per queste vie d'acqua, s'ammucchiano sulle rive le ore e i giorni, il tempo ha un corpo molto più vasto e indifferente, la vita non è perentoria.⁶

E il panorama dalle finestre è certo dei più belli: la Giudecca, la Chiesa del Redentore, un lembo di giardino, il ponte sul rio. Dentro, sotto la finestra d'angolo tra Rio della Calcina e la Giudecca, in quella stanza ordinata, dove i tulipani e i fiori di pesco⁷ annunciano la pri-

5 Gian Francesco Malipiero, *Antonio e Cleopatra*, rappresentata al Maggio Musicale 1938.

6 Masino, lettera ai genitori, Venezia, 29 marzo 1938, in Masino 1995, 70.

7 Fiori inviati a Paola Masino, in occasione del suo arrivo a Venezia, da Maria Damerini, consorte di Gino Damerini, che la accompagnerà anche, la sera del 29 aprile, «a vedere, al Teatro Goldoni, *Conchiglia* di Pugliese, dato dalla Borboni». Masino, lettera ai genitori, Venezia, 29 aprile notte 1938.



Figura 2 Paola Masino alla scrivania

mavera, una scrivania a mezza luna Louis Philippe sembra attendere, per essere scritto, il progetto del suo libro:

Da domani comincerò a scrivervi la Massaia e spero di averla finita prima di partire per Firenze.⁸

Così felice e liberatorio il proposito di Paola Masino – nella lettera alla madre da Venezia, il 29 marzo – da prevedere addirittura una conclusione in tempi brevissimi. Un progetto già concepito con una precisa ipotesi di lavoro e con il titolo *Vita di massaia*:

Se Dio m'assiste la mia *Vita di Massaia* darà anche un colpettino sulla schiena alle care consuetudini famigliari e alla schiavitù della donna e al luogo comune della buona padrona di casa.⁹

È un progetto che ha radici nella storia dell'autrice.

Ma nel romanzo la 'dissidenza' di Paola Masino è fortemente contestualizzata alla situazione politica; l'atto di ribellione della protagonista è rivolto nei confronti della società di un preciso periodo storico, gli anni Trenta. Quando la strategia del Fascismo mirava, con

⁸ Masino, lettera ai genitori, Venezia, 29 marzo 1938, in Masino 1995.

⁹ Masino, lettera alla madre, 3 febbraio 1938, su carta intestata La Limonaia, via di Bellosguardo, Firenze; in Masino 1995, 66.



Figura 3 La Calcina

il lancio delle cosiddette «campagne demografiche», già dal 1927, a far regredire il ruolo della donna esclusivamente a madre, fattrice di figli per la Nazione, e casalinga, limitando il lavoro femminile con progressivi provvedimenti legislativi, che culmineranno nel decreto legge del 1938.¹⁰ E nei primi mesi del 1938 il progetto de *La massaia* vede la luce.

Un progetto che trova proprio a Venezia, come si è già detto, nell'atmosfera raccolta e un po' *rétro* di quella «delizia» che è la pensione Calcina, in un tempo rarefatto e libero, smemorato anche delle preoccupazioni per le incombenti decisioni del Regime, la concentrazione necessaria per cominciare a realizzarsi.

È una «scrivania» importante nell'itinerario della scrittrice, che la libera dell'inquietudine e dalle incertezze sulla sua creatività; è un momento decisivo ed esaltante, perché Masino non scrive un romanzo dai tempi di *Periferia* (1933) e da allora ha pubblicato soltanto un racconto, *Terremoto*, su «Circoli» (1935), e altri ne sta portando avanti abbastanza faticosamente dal 1936.

¹⁰ Nel 1927 e nel 1928 erano stati varati dal Regime fascista i primi provvedimenti per limitare il lavoro delle donne: dalla riduzione dei salari femminili alla metà di quelli maschili, all'esclusione dall'insegnamento delle lettere e della filosofia nei licei, al divieto di nominare donne a capo di istituti medi, al raddoppio delle tasse scolastiche e universitarie. Col decreto del 1938 infine l'assunzione del personale femminile nel pubblico impiego veniva limitata al dieci per cento degli organici.



Figura 4 La Calcina negli anni Trenta in un dépliant d'epoca. A destra gli esterni, a sinistra gli interni, con in basso «la sala da pranzo piccola piccola, dove tutti parlano sottovoce perché basterebbe parlare in modo normale per assordare tutti gli altri». Paola Masino, lettera 29 marzo 1938. © Archivio La Calcina

Ma è pur sempre il 1938, il periodo più buio della dittatura fascista. I rapporti col Regime si sono definitivamente deteriorati: da ultimo, in settembre, per ordine di Mussolini, la rivista «Le grandi firme» è soppressa a causa del racconto *Fame*, di Paola Masino.

E Bontempelli a fine novembre viene espulso dal Partito, sospeso da ogni attività di giornalista e scrittore, costretto a lasciare Roma. È dunque la vigilia per Masino di un esilio; una sorta di confino politico. Quella Venezia, che aveva rappresentato, pochi mesi prima, in primavera, un'ammaliante e breve parentesi, da dedicare interamente alla scrittura della *Massaia*, è finita. Venezia diviene una residenza stanziale e forzosa.

E infatti Paola Masino scrive che «La *Massaia* ha subito un forte arresto dovuto non so a quali cause».

Eppure la ragione c'è; e la descrive subito dopo; è il pensiero legato alla futura casa, in una città «eccezionale» certo, ma estranea e diversa, all'abbandono della sua vita libera. Insomma del suo «baule», delle sue vecchie «spoglie», come accadrà alla fanciulla protagonista del romanzo:

L'altro giorno siamo stati dell'architetto a vedere il piano della nostra futura casa. Non c'è male ma non mi entusiasma: non so perché l'idea di venire a Venezia non mi rallegra interamente; la città è davvero eccezionale, ma mi rattrista il pensiero che sia così lontana da voi [...] Proprio molto differente dal modo di vita, Roma o Parigi, Milano o Firenze, che avevo avuto sinora.

Si vede che davvero l'acqua ha un'influenza sullo spirito, e tutti questi abitanti sono ondulosi sommessi, arrivano a te e ti blandisco-



Figura 5 Copertina di Boccasile per *Le grandi firme*, settembre 1938. La rivista viene soppressa a causa della pubblicazione del racconto «Fame» di Paola Masino. Archivio del Novecento, La Sapienza Università di Roma

no poi si ritraggono come onde su un lido. Bisogna farsi della loro natura per poter vivere qui; e non è che farmi una natura nuova mi dispiaccia, anzi, in teoria mi esalta: all'atto pratico mi accorgo che ho ancora delle nostalgie e dell'affetto per la mia vecchia natura. Come Pinocchio fatto ragazzo per bene, per la spoglia del burattino.¹¹

Come non pensare alle parole della diciottenne Massaia al ballo, quando, nel III capitolo del romanzo, invita a visitare il baule dove è cresciuta, appena abbandonato, ovvero le spoglie della sua prima e unica vita libera:

Andiamo a vedere il baule, onde sono uscita.
Come il corpo di legno di Pinocchio, alla fine del romanzo.

Il «confino» è un argomento che aveva ossessionato Masino e Bontempelli per mesi nel pesante clima politico della capitale. Lo affrontano un'ultima volta con Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale, in «una lunga, serrata discussione», il 27 novembre 1938, a Pescara, subito dopo la commemorazione *D'Annunzio o del martirio*, pronunciata da Bontempelli, che ancora ricopre il ruolo di Accademico.¹²

¹¹ Masino, lettera ai genitori, Venezia, 27 aprile 1938; il testo della lettera è pubblicato in Bernardini Napoletano, Galateria Mascia 2001, 49.

¹² Masino, lettera ai genitori, 28 novembre 1938, in Masino 1995, 78. Il testo stesso della commemorazione diviene oggetto in più punti della occhiuta censura fascista per



Figura 6 Palazzo Contarini delle Figure, sul Canal Grande, in San Samuele 3327, di fronte a Ca' Foscari

Quella stessa sera il ministro Bottai offre *in extremis* a Bontempelli la cattedra di Letteratura Italiana all'Università di Firenze, tolta a Momigliano per motivi razziali, dall'anno accademico successivo; soluzione, certo prestigiosa, che avrebbe ridotto l'esilio veneziano a un solo anno. Bontempelli, per dignità, rifiuta.

L'indomani sera Masino è in treno, sola, diretta a Venezia.

Se per Paola, caduta ogni residua speranza, «lasciare Roma [...] è un'idea dolorosissima»,¹³ la residenza ormai obbligata nella città lagunare è complicata non poco dal trasferimento a Palazzo Contarini delle Figure.

In una dimora storica, situata a San Samuele 3327, all'angolo con la piccola e oscura Calle Mocenigo, l'appartamento al terzo piano, che si affaccia sul Canal Grande, di fronte a Ca' Foscari, è «una vera meraviglia», e Bontempelli ne è subito conquistato. Una casa scelta dunque da Massimo, come del resto la città, che lo scrittore considera l'unica dove si possa ancora lavorare in pace.

gli espliciti riferimenti a «una coltivata barbarie», a «un feticismo della violenza» e per non essere stato ricordato D'Annunzio come precursore di Mussolini.

13 Masino, lettera ai genitori, Firenze, 30 maggio 1938.



Figura 7 Il salone d'entrata dell'appartamento di Masino Bontempelli al terzo piano di Palazzo Contarini, con le sculture di Martini, in una foto d'epoca. © Eredi Masino

Quella che dovrebbe essere la nostra casa veneziana, è il terzo piano di palazzo Mocenigo, sul Canal Grande, in faccia a Ca' Foscari.

Una vera meraviglia con tre saloni e due stanze da letto con due bagni [...] Insomma, come capisci, spese su spese: ma Massimo s'è intignato ed è meglio lasciarlo fare.¹⁴

Una doppia imposizione dunque per Masino, che oltre a preoccuparsi degli eccessivi costi della nuova casa (in un momento in cui Bontempelli è stato sospeso dal Regime da ogni attività pubblicistica e dalla funzione di accademico, con la forzosa rinuncia ai relativi compensi),¹⁵ deve affrontare lo stress del trasloco, dei lavori, poi della sistemazione dell'appartamento di Palazzo Contarini delle Figure:

14 Masino, lettera alla sorella, Venezia, 15 giugno 1938. Paola descrive a Valeria la casa veneziana, subito dopo averla visitata, mesi prima di andare ad abitarla. Il nome del Palazzo non è Mocenigo; Masino si deve essere confusa col nome del Palazzo che si trova a fianco di Palazzo Contarini delle Figure.

15 Masino, lettera ai genitori, Venezia, 17 giugno 1939. Masino racconta le difficoltà e i dispiaceri incontrati per riuscire a vendere l'automobile di Bontempelli, che era stata donata sei anni prima dalla Fiat, secondo contratto, all'autore di «522» *Racconto di una giornata* (Bontempelli 1932). La vendita della Fiat si era resa necessaria per risolvere le loro difficoltà economiche, in seguito ai provvedimenti imposti dal Partito fascista.

Come vedi, aumentano le dimensioni della casa e gli affanni in proporzione. [...] Non sarò mai, no, non sarò una massaia felice. Sarò il Lucifero delle massaie.¹⁶

Casa troppo costosa e importante per una permanenza che avrebbe potuto non essere definitiva, casa oltretutto «gelata», date le dimensioni e la stagione, che Paola Masino, dopo essersi occupata di termosifoni, stufe, bagni, e di casse su casse, arreda con impegno, con i loro mezzi molto limitati, con i loro mobili e i loro libri, ma con una creatività e uno stile tutti suoi.

Ricordo a questo proposito come sin dall'infanzia l'estro creativo di Paola e della sorella si esercitasse nel gioco fantasioso dell'arredamento di case:

A metà percorso mamma e babbo si fermavano sempre ad ammirare una certa vecchia casa rossa¹⁷ (che c'è tutt'ora, all'angolo di via Nera) e che trovavano bellissima: anche noi la trovavamo molto bella e spesso ci divertivamo a immaginare come l'avremmo mobiliata se fosse stata nostra. (Masino 2015, 52)

E come Paola adulta nelle lettere alla mamma si lasciasse andare con voluttà ad arredare la casa al mare dei suoi sogni, indugiasse a descrivere gli interni delle ville in cui era ospite e i loro magnifici giardini, o, di volta in volta, il Vittoriale,¹⁸ la modesta casa di D'Annunzio a Pescara,¹⁹ e a Recanati la piazzetta, il giardino e «l'ombra gentile e la sordità» del Palazzo Leopardi, con l'immagine struggente di «quell'infilata di stanze dal fondo delle quali il padre alla sua scrivania sorvegliava il figlio curvo sul suo tavolino all'altro capo del fabbricato» (Masino 2015, 179).

E ricordo soprattutto la Masino scrittrice cimentarsi, con la sua consueta originalità e passione, nei «Dialoghi della vita armonica»,²⁰ la rubrica mensile tenuta su *Domus*, intorno ad argomenti di arreda-

16 Masino, lettera alla sorella Valeria, 3 dicembre 1938, in Masino 1995, 80-1.

17 La vecchia casa rossa, tutt'ora esistente, conserva intatto l'antico fascino avvertito dai genitori e dalle sorelle Masino negli anni Venti. È situata quasi di fronte ad uno degli ingressi di Villa Ada, a Roma, sulla via Salaria, ad angolo con via Nera. Era allora abitata dal Duca Giuseppe Visconti di Modrone. Il patrizio milanese negli anni Venti risiedeva nella capitale per periodi più o meno lunghi - in quanto Gentiluomo di Corte della Regina Elena di Savoia - e aveva preso casa appunto in questa villa nelle adiacenze dell'allora residenza reale. Ma la casa rossa deve la sua fama soprattutto per essere stata abitata fino agli anni Settanta dal quarto dei suoi figli, il regista Luchino Visconti.

18 Masino, lettera alla madre, 4 marzo 1938, in Masino 1995, 67-8.

19 Masino, lettera ai genitori, 28 novembre 1938.

20 Masino, «Dialoghi della vita armonica», 18 variazioni sui temi di arredamento e architettura, avendo come interlocutore il folletto Apud, creatura immaginaria dallo spirito ironico e dalla grande capacità dialettica. Gli argomenti erano dati dall'architet-

mento, dal gennaio 1941 al novembre 1942, proprio mentre abitava a Venezia, a Palazzo Contarini.

Tornando all'appartamento, la scelta delle luci, dei colori, dei tessuti, è accurata e originale; non si adegua al gusto tradizionalmente sontuoso dei palazzi veneziani. Assenti i magnifici lampadari da soffitto di Murano, Masino sceglie luci radenti, a parete, da galleria d'arte, e lampade basse, da tavolo. Bandito il rosso, tipico delle tappezzerie dei saloni veneziani, Paola opta invece per colori chiari, solari: il verde tenero nello studio di Massimo, il giallo nella sala della musica, il bianco avorio in camera sua.

Lo studio di Massimo era tutto verde, perché era il solito gran salone veneziano che dovrebbe essere per antonomasia tappezzato in rosso. Ci eravamo di comune accordo ribellati a quella tirannia e di comune accordo avevamo scelto quel colore d'erba tenera che ci confortava dell'ossessivo panorama di pietra dei palazzi veneti. (Masino 2015, 219)

L'arredamento, secondo la posizione 'ideologica' di Massimo, grande fautore del Razionalismo in Architettura, condivisa da Paola, è orientato a creare un ambiente spazioso, a pareti nude, lisce, del tutto privo di oggetti lussuosi o decorativi, non funzionali:

Ma in casa non volle mai, e mai avemmo, né quadri né fotografie né soprammobili che non avessero scopo immediato: quali un portacenere o un accendino o un vaso di fiori. Con i fiori, però, quando il vaso era vuoto, lo facevo scomparire in un armadio.²¹

Uno straordinario esempio è il salone d'entrata, che accoglieva, lasciando in ognuno un'impressione indelebile, gli ospiti di Paola e Massimo: amici scrittori, musicisti, pittori, registi e attori, tutti o quasi i grandi del Novecento. Un salone vuoto, uno spazio rarefatto, ove *La Pisana* e *La Lupa* di Arturo Martini, tra le più belle sculture in terracotta del Novecento, dormivano l'una di fronte all'altra. Ammessi solo due tavolini minimi ai lati della porta di entrata per i due vasi di fiori. Infatti,

Il fiore no, non [...] sembrava un superfluo; [...] e, nella casa, come un pezzo di natura inserita nella natura.

E qui si esprime l'estro e la passione floreale di Paola:

to Pagano, Paola Masino li trattava parlando anche di musica, di moda, di costume. La rubrica, di una colonna e mezza, appare su *Domus* dal gennaio 1941 al novembre 1942.

21 La presente citazione e le altre relative agli interni dell'appartamento di Palazzo Contarini sono contenute in Masino 2015, 218-20.

Quasi tutta la casa a Venezia era mobiliata di fiori. Ed era mia cura sceglierli in modo che aumentassero il carattere che avevamo voluto dare a ogni stanza.

A Venezia arrivammo a modificare la natura ornamentale del fiore in naturale fioritura col porre al centro della sala da musica una vera e propria aiuola. Prima vi seminammo grano ma, poiché il grano per difetto delle condizioni atmosferiche non nasceva rigoglioso, ci riducemmo a piantarvi, secondo le stagioni, tulipani o primule, giunchiglie o anemoni, non ti scordar di me o margherite. E sembrava davvero un pezzo di prato naturalmente sorto dal mosaico lucido del pavimento, una gran zolla di vegetazione emergente dall'acqua stagnante dell'impiancito vitreo della sala.

Nella sala da musica [...] l'aiuola variopinta invitava gli ospiti a sedersi, quasi a terra, lungo i gradini di legno che portavano alle molteplici finestre della facciata. Si ascoltava la musica come sparsi in un giardino; era un modo di uscire di casa, senza sentirsi stringere dalle calli esigue, né dover montare su un sandalo per traversare putridi canali. Avevamo il nostro pezzetto di campegna e il giallo dei cuscini e dei divani ci portava anche raggi e macchie di sole.

Certo, era anche un luogo straordinario di convivialità e di cultura, dove si ascoltava musica appena composta, racconti appena scritti, un ambiente aperto agli amici, e anche agli allievi e ai maestri del vicino Conservatorio, durante la guerra, quando le aule non potevano essere riscaldate. Ma se ci siamo soffermati sugli interni di questo appartamento, frequentato da tanti personaggi del *milieu* veneziano (Malipiero, Petrassi, Neri Pozza, Lea Quaretti, Venini, Cantalamesa, de Pisis) e non (da de Chirico ad Alvaro, da Ortese a Maria Luisa Astaldi, da Lucio D'Ambra a Carocci, da Mario Labroca a Pavolini, a Laura Adani, a Palma Bucarelli), è certo per un interesse documentario, ma non solo.

La sistemazione molto personale di Paola Masino dei saloni veneziani offre infatti inediti e sorprendenti spunti, analogie, chiavi di lettura autobiografiche per *Nascita e morte della massaia*.

Si pensi ad un primo esempio, a quei fiori scelti e disposti con tanto talento e gusto creativo, a quella vera e propria mania floreale così intensa, documentata con precisione nelle descrizioni degli interni dell'appartamento di Palazzo Contarini e confermata dalle foto esistenti.

È una presenza floreale - voluta e inventata da Paola - che ridimensiona la «monumentalità» dell'appartamento, inserendo colori e fragranze naturali, dando respiro alla troppa pietra che la padrona di casa avverte al suo interno, creando addirittura al centro della sala della musica un'aiuola, una zolla di vita nella vitrea pavimentazione veneziana. Ebbene, è una presenza importante, che si ritrova nel

romanzo. Un'analogia tematica e scenografica, traslata in pagine di visionarie metamorfosi della Massaia e di suoi surreali notturni incontri con le creature vegetali che abitano la sua casa.

Siamo nel capitolo IV: la protagonista assoluta del romanzo, dopo il matrimonio senza amore con il vecchio zio, è entrata nella immensa e ricca magione del marito, che deve gestire, ed è divenuta a tutti gli effetti la Massaia. Allora, la progressiva abdicazione dal pensiero, dalla lettura, dalla scrittura, la frustrazione sessuale insieme alla mancata fertilità materna, le fanno riversare tutta la sua dedizione, il suo trasporto affettivo, la sua sensualità, sulle presenze della casa, dai mobili alle piante.

In un primo tempo l'incertezza e il pudore del suo sentire la trattenero dal buttarsi interamente all'affannata passione.

Limitò la sua cura alle piante.

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. Tanti di quei fiori erano aperti, pochi ancora in boccio, altri già pendevano, ma tutti i pistilli vibravano quasi antenne in cerca della via: ne nasceva un ronzio fioco, una polvere e un affanno come di un popolo vasto in cammino verso la patria. [...] 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, si raccoglieva intorno al naso e sopra la bocca, le gocciolava dalle dita e le incollava le mani. Tutta l'aveva impastata, e avendole nascosto lo sguardo, il tatto, l'odorato e l'udito, lasciò ch'ella entrasse in rapporto con i fiori. [...]

A ripensarle era presa dal panico: non quella notte. 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 svegliarla, ella si aprì e disciolse con dentro il cuore un chiarore, nelle dita una missione, una grazia nel respiro.

Anche laddove la Massaia, sempre nel IV capitolo, assiste i fiori appassionati o morenti

Andava poi per la casa da pianta ad arbusto, di fiore in fiore, e se ne vedeva alcuno contratto nello sforzo del germoglio o dello sbocciare, con l'ombra appena delle mani per non far peso sui petali dolenti, li componeva a corolla. La donna con il suo alito caldo le maturava, poi a piccoli fiati premendole ne faceva sgorgare i germogli. Poteva persino sospettare che il soffio di Dio sull'uomo fos-

se stato simile al suo sui bocci; e poiché aiutava la vita volle anche assistere la morte delle sue creature.

Il pensiero corre per analogia alle cure che Paola Masino dedicava ai fiori sciupati, aiutandoli a sopravvivere, aggiustandoli e sistemandoli per i mazzi dei bagni e delle stanze di servizio dell'appartamento di palazzo Contarini, con quella manualità e leggerezza, con quell'amore, appresi, come racconta in alcune pagine inedite degli *Appunti*, osservando il giardiniere Chesse nelle estati dell'infanzia.

La mia mania floreale non si contentava dei grandi addobbi ufficiali e anche nei bagni e nelle stanze di servizio mettevo vasi di fiori: fiori corti, recuperati dai grandi mazzi di rappresentanza, corolle ripulite dai primi assalti dell'appassimento e salvate in extremis con piccoli accorgimenti da fioraio imbroglione. Steli legati attorno al fiore fatiscente, petali cui ridavo la forma tagliandone i lembi accartocciati, foglie disposte in modo che si sorreggessero a vicenda.

Si ritrova dunque traslato nel romanzo il motivo autobiografico della passione floreale: espressione di creatività, divenuta anche vera e propria presenza emotiva e vitale all'interno della casa, con sconfinamenti arditi nel surreale.

Oltre a qualche analogia visionaria nell'idea del «parco misterioso intorno al sonno e agli ozi degli abitanti», suggerita dai grandi mazzi di fronde e calle o magnolie, nella stanza da letto di Paola a Palazzo Contarini:

Nella mia camera, sontuosa sala con tappeti di pelliccia bianca, tende e divano e poltrone e coperte del letto di raso bianco, mobili antichi in mogano e palissandro, troneggiava quasi sempre su un tavolo tondo davanti al divano un gran mazzo di magnolie o di calle che con le loro fronde lucide e i loro fiori di opaco panno pesante suggerivano l'idea di un parco misterioso attorno al sonno e agli ozi degli abitanti.

Se la Massaia non ozia e non dorme, se le ore della notte sono le uniche libere, le sue allucinate peregrinazioni si inoltreranno proprio in una sorta di parco misterioso, che si anima, aprendosi a lei e accogliendola come una metamorfizzata creatura vegetale.

Si noti anche l'analogo dettaglio scenografico nella disposizione al centro della stanza (come l'aiuola nella sala della musica) di quel «folto di azalee», che diviene luogo e oggetto della «affannata passione» della Massaia.

Un altro esempio è dato dal pavimento veneziano, fissazione domestica di Paola Masino (dove, come racconta lei stessa, nascondeva una briciola, che doveva essere ritrovata dalla domestica prima



Figura 8 La stanza di Paola Masino a Palazzo Contarini in una foto d'epoca. © Eredi Masino

di sera) e mania della Massaia, sia in casa, che al Civico Museo. Un pavimento che va ossessivamente pulito e lucidato, sia nella vita reale che in quella onirica.

Ecco, nel sogno, le battute del dialogo tra La Massaia e la domestica da assumere:

«Ho bisogno di una donna che abbia la forza di buttarsi a terra a lucidare i pavimenti»

«Pulirli con la lingua, se occorre».

Ed ecco l'ossessione della Massaia ritornare, esclusiva e prepotente, osservando il pavimento del Museo Civico:

Il museo intorno a loro era freddo, disabitato, lucente. Il padre parlava di rapporti di colore, indicava or qua or là zone del dipinto alla figlia, e la figlia guardava i pavimenti tanto lustri e rispondeva: «Come si ottengono?».

E quel pavimento, che appare lucido anche nelle foto vecchie e sfocate dell'appartamento, diventa l'impiancito o la soglia di marmo da carezzare, in ginocchio, con un lembo della camicia di velo, come una madre la fronte di un bimbo, nelle notti insonni della Massaia.

Intanto la scrittura del romanzo prosegue, sempre a Venezia, proprio nella stanza di Paola, che non è certo modesta e raccolta come

quella della Calcina, in cui era iniziata. È una sala molto vasta, luminosa per quel tessuto di raso bianco, «imperante» dalle tende alle coperte del letto, dalle poltrone al divano (un altro dettaglio questo che pure torna nel romanzo, se nel cap. V, la didascalia detta: «In un angolo, su un divano di raso bianco, scalza, dorme La Massaia»). Ma dove le foto mostrano di lato una grande scrivania, ricavata da un'antica spinetta, con su la macchina da scrivere. Prosegue però in maniera problematica, all'interno di quell'appartamento, dove pure tutti i dettagli erano stati minuziosamente studiati da Paola, con un intento *soft*, minimalista, come «sussurri e suggerimenti diversi, ma tutti sottovoce per non distrarre Massimo nel suo lavoro».

E in effetti quella grande casa era divenuta proprio «un'arnia di lavoro»:

Non vi si parlava che di lavoro, non vi si faceva che studiare, scrivere, dibattere copioni, discutere, argomentare e tradurre, correre a uno spettacolo, a un concerto e tornare a discettarne, aiutarsi l'un l'altro a procedere e ad approfondire.

A maggior ragione cresce in Masino la tensione e anche la rabbia per non riuscire lei invece - in quanto donna - a portare avanti il suo libro, con la concentrazione della scrittura di continuo interrotta dalle visite, dagli impegni, dalle mille incombenze della routine domestica.

Se potessi finire il mio libro! Se questi maschi maledetti sapessero quanto più noi desideriamo fare certe cose che loro mettono come pegno della loro stima e poi ci tolgono la possibilità di compierle!

Oltre agli impegni come padrona di casa, la necessaria gestione quotidiana della servitù (impostata non su un rapporto alla pari, di fiducia e di affetto, al quale Masino era stata abituata in casa sua fin dall'infanzia²² e che la Massaia cerca di instaurare non a caso con Zefirina durante la fuga nella Capitale - ma sul dover dare ordini e effettuare controlli) diventa una vera ossessione. E tanti passi nelle lettere ai genitori danno l'impressione che non ci sia stato proprio filtro su questo punto tra esperienza e scrittura:

Ora sto rileggendo *Le rouge et le noir* ma in questo momento l'ho interrotto perché sono le 5 e alle 5 mi prende il terrore di dover andare a fare i conti e a dare gli ordini per il giorno dopo. Allora me ne vengo in questo angolo dello studio, dov'è la poltrona di

²² Si vedano le pagine dedicate con memore affetto alla 'leggendaria' figura di Ferminia, domestica in casa Masino durante tutta l'infanzia e l'adolescenza di Paola e poi fino al 1925 (Masino 2015, 69-73).

Massimo e mi ci rintano come una bestia puntata.

Il mio lavoro, con questo stato d'animo, non è possibile che fiorisca. Ora tempo ne avrei, ma vivo troppo sotto l'incubo di quello che accade nell'appartamento di servizio.

Sto sempre con l'orecchio teso e con l'angoscia di dire: «Ora mi tocca ordinare questo, ora mi tocca ordinare quello». Credo proprio che non saprò mai guarirmi da questo incubo. [...]

Oramai tutto il mio essere non vive che in vibrazione continua con quel piano di soffitte maledettissime. (Masino 2015, 82-3)

Si vedano le pagine del romanzo, quando, nel V capitolo, alla vigilia del grande ricevimento dell'Epifania, lo stesso pensiero ossessivo assale la Massaia durante la visita con il padre al Museo Civico, divenendo una vera e propria allucinazione.

Un'allucinazione dello stesso tenore, con identico tema, che, provenendo dal piano di sopra, mantiene anche la stessa «geometria autobiografica», la stessa scenografia delle «soffitte maledettissime» di Palazzo Contarini.

Non senti? No? Tu, babbo, non puoi sentire. Sono passi, senti? Con gli occhi e una mano gli mostrava il soffitto.

Insieme al fortissimo disagio scaturito dalla non accettazione del ruolo di angelo del focolare e delle sue incombenze, in conflitto con l'impegno della scrittura, cresce progressivamente l'insofferenza per la casa:

Non mi ci posso vedere starci tutto il giorno con la faccia contro il muro. Con la speranza di esserci assorbita.²³

E per la città:

Vedo sempre di più che la mia città non è Venezia, almeno finché sono in questo stato di svuotamento.²⁴

Finché Paola Masino non arriva all'abdicazione:

Ma poi chissà perché vi faccio questo sfogo. [...] Ho rinunciato a una vita intelligente e basta.²⁵

È in fondo la stessa radicale rinuncia - alla lettura, alla concentrazione del pensiero, alle elucubrazioni sulla vita e sulla morte - fatta

23 Masino, lettera inedita ai genitori, 7 maggio 1941.

24 Masino, lettera inedita ai genitori, Venezia, 16 giugno 1940.

25 Masino, lettera ai genitori, 14 marzo 1939.

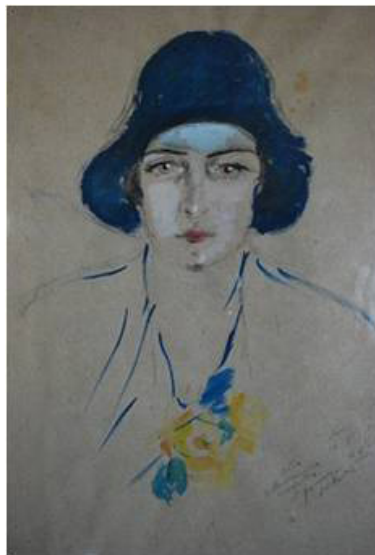


Figura 9 Ritratto de Pisis; collezione Alvisè Memmo

dalla selvaggia ragazzina protagonista del romanzo, quando, abbandonato il baule, finisce con l'accettare il ruolo di Massaia.

Ora si è già detto che la rivolta della Massaia viene da lontano e ha radici profonde nella storia dell'autrice. Esistenziali e politiche.

Intelligenza precoce, spirito intransigente e caparbio, immaginario dedito fin dall'infanzia alle fantasticherie, all'attività onirica, alle elucubrazioni sulla morte, Paola assomigliava in effetti non poco alla massaia bambina, afflitta dal sogno ricorrente delle tele di ragno che la avvolgono. L'insofferenza per la disciplina, per la mediocrità, per le convenzioni, l'amore intenso per la lettura, la scelta precoce del mestiere di scrittrice, di una relazione fuori del matrimonio e senza figli, ne fanno certo l'antitesi della casalinga modello. Anche se sapeva, per esempio, rammendare e ricamare. Perché gliel'aveva insegnato la madre, come un gioco creativo, fin dall'infanzia. L'aveva praticato poi sempre. E l'aveva ricordato nell'esempio scelto non a caso, quando, la massaia, al risveglio da un sogno, si rivolge adirata a Dio onnipotente:

Dovevi dimostrarmi che anche nel rammendare una calza si può trovare un universo, non farmi intendere che ho lasciato l'universo per rammendare calze.

Non le avevano insegnato invece - e l'epoca dell'infanzia e l'importanza dell'educazione tesa a fare dei figli degli individui è fondamentale

per Masino - il lavoro della massaia, perché il padre le aveva instillato il valore assoluto della cultura e una mentalità aperta, anticonformista, che la preparava a fare in futuro delle libere scelte invece che accettare solo il ruolo predestinato di moglie e madre. Poi Paola le aveva fatte precocemente le sue scelte e aveva lasciato la famiglia, pur adorata, troppo presto. Per seguire appunto il mestiere di scrittrice e legarsi a un grande scrittore, Massimo Bontempelli. Fondatore del Realismo magico, dei *Cahiers d'Italie et d'Europe* intitolati al «'900»,²⁶ ma che aveva trent'anni più di lei, era sposato, anche se da lungo tempo separato, con un figlio quasi della stessa età di Paola. Allontanata da Roma per tacitare lo scandalo di questa relazione irregolare, non appena maggiorenne, si trasferisce a Parigi, tra il 1929 e il 1931, dove lavora a «L'Europe Nouvelle» (la rivista politica di Louise Weiss, malvista dal Fascismo, come le confida Margherita Sarfatti, durante un incontro nella capitale francese). Attesa in redazione come «l'italianina innamorata», Paola Masino approfitta invece degli anni parigini per frequentare i teatri (i Pitoëff, il Casino de Paris per Joséphine Baker, Les Folies Bergère) il cinema (con quella visione, tra l'altro, del cortometraggio, di Buñuel e Dalí, *Un chien andalou*, che la entusiasma a tal punto da imprimere una svolta alla sua narrativa surreale, anche nel segno dell'orrido e del noir). Per incontrare letterati e critici, come Maurois e Crémieux, autori come Ramón Gómez de la Serna, Max Jacob, Ilja Ehrenburg, Gide, Valéry, per spaziare nelle letture da Colette a Cocteau, da Joyce a Freud: esperienze che la aiutano a maturare la vocazione di scrittrice. E anche per ritrovare Pirandello, Moravia, Marinetti, Savinio, De Chirico, che la ritrae in due disegni a china, e de Pisis, che, nello studio di Rue Servandoni, le fa quel ritratto a colori, con un cappello a cloche e due rose tea appuntate sul petto, icona intensa e splendente di una donna e scrittrice negli anni Trenta.

Paola inizia anche, con l'esilio a Parigi, nel luglio del '29, la sua vita libera e girovaga, tra foyer, alberghi e pensioni e poi, al rientro in Italia, ospite spesso con Bontempelli nelle tenute e nelle ville degli amici in Toscana, a Firenze, a Portofino:

Se Dio m'assiste rimarrò libera sola e girovaga tutta la vita.²⁷

Ma quasi dieci anni dopo, a Venezia, Masino improvvisamente non è più né libera né girovaga. È legata a una città che non ha scelto, a doveri e incombenze che la società riserva da sempre alle donne - ca-

²⁶ La rivista '900, *Cahiers d'Italie et d'Europe*, pubblicata in francese dall'autunno del 1926 - un *Cahier* ogni stagione - chiude i battenti nell'autunno del '27, a causa della strategia culturale autarchica del Fascismo. Divenuta mensile, riprende le pubblicazioni dal 1928 al '29, nella nuova serie, in italiano, dove Paola Masino pubblica i suoi primi racconti.

²⁷ Masino, lettera alla madre, Firenze, 3 febbraio 1938.

salinghe, mogli e madri - in un ruolo enfaticizzato dalla propaganda culturale del Fascismo - e che tutte le donne accettano come normale, ma che lei giudica arbitrario e intollerabile.

Ora si è già precisato che - contrariamente a quanto si racconta e la stessa autrice ha fatto credere - l'idea del romanzo esisteva precedentemente al trasferimento a Venezia. E che questo libro - un atto di ribellione, rabbioso e fallimentare, all'interno di una parabola fantastica sull'ineluttabile destino della donna - non nasce certo soltanto come risvolto della gestione della casa veneziana. Che è senz'altro ingombrante e rappresenta un disagio vero, se la protagonista del romanzo, bambina, vive nell'autoisolamento del baule (culla - rifugio - bara) proprio per leggere, pensare e cercare le risposte ai quesiti della sua mente. Rifiutandosi di crescere e di integrarsi nella normalità del vivere:²⁸

L'età adulta e le case creano la società, la convivenza, la servitù.

Che è un disagio vero, se la Massaia, nella fuga nella Capitale nel cap. VI, va a vivere in una casa piccola, quattro stanze in tutto, per ritrovare la pace:

Nella Capitale, dove era andata a vivere da sola, la Massaia aveva trovato quattro stanze e una domestica, che le fecero credere di aver recuperato la pace. Il marito, per affari non l'aveva seguita, e, forse, per intelligenza. Le quattro stanze furono camera da letto, di soggiorno, di servizio, guardaroba, due bagni minimi e una cappa di fornello a fungere da cucina.

E poi si libera di tutte le suppellettili, che dona alla domestica Zefirina, pensando di poter trovare così la salvezza. Inutilmente.

La Massaia si accorse che piccola o grande la casa era sempre una macina cui l'avevano legata il giorno delle nozze. Alcune spose nel girare la macina trovano il loro piacere, altre un tornaconto, altre ancora un dovere, ma tutte, dalla creazione del mondo, con naturalezza girano.

Perché a lei sola appariva martirio arbitrario?

Però l'esperienza vissuta nella casa veneziana, la sofferenza che le impedisce per lunghi periodi di lavorare, contribuisce senza dubbio ad arricchire il testo di un'inquietudine senza speranza. E una fantasia spietata, in chiave fallimentare, rende la rivolta individuale un gesto di martirio.

²⁸ Vedi Galateria, préface a Masino 2018.

Proprio da quella casa tanto denigrata - responsabile della mancata concentrazione del pensiero, della labilità della scrittura creativa, del silenzio - scaturiscono suggestioni, spunti, argomenti, immagini, che - come abbiamo visto con sorpresa - si ritrovano traslati nel romanzo. E non si tratta solo di pavimenti, di fiori, di scenografie, ma anche di esseri umani, che vivono e lavorano nell'appartamento di Palazzo Contarini. E che si fanno personaggi, trasportando nel romanzo i loro stessi drammi. Per esempio, la domestica Rosina, molto povera, che non ha da dar da mangiare ai suoi bambini («poveri bambini, soffrono il freddo, la fame, tutte le miserie perché io li ho messi al mondo»)²⁹ e ne attende ancora un altro, con disperazione. Ebbene, una identica sofferenza, una stessa drammatica situazione rivive nella figura della portiera piangente:

Le ho domandato perché, risponde perché è afflitta di avere dentro di sé un quinto bambino [...]; pure, se Dio gliel'ha mandato, vuol dire che va fatto così e lei dovrebbe rallegrarsene come la prima volta che le capitò, ma ora proprio non ci riesce più.

Figura fuggitiva all'interno del romanzo, in un attimo in cui nel testo l'invenzione si fa eccezionalmente seria, esistenziale, sofferta. Passando con un episodio folgorante dal dramma individuale a una polemica sociale più vasta, a difesa delle donne madri, costrette a portare avanti troppe gravidanze nell'indigenza, rimanendo, a causa delle loro condizioni, spesso senza lavoro e pure abbandonate o non coadiuvate dagli uomini-padri. Come appena sfiorata è, per ovvi motivi, l'idea dell'aborto, pure intravista dal censore, che difatti richiede, come si vedrà più avanti, l'eliminazione del brano sospetto.³⁰ Idea centrale invece in un precedente, mordace racconto di Paola Masino,³¹ rimasto allo stato di abbozzo e non senza ragione inedito.

²⁹ Masino, lettera ai genitori, Venezia, 11 luglio 1940. Paola Masino parla con molta comprensione della «Rosina poverissima», che aiuta e assiste fino alla nascita della neonata, chiamata non a caso Paola.

³⁰ È il decimo brano da eliminare, indicato dal censore nell'Appunto per il Direttore Generale della Direzione Stampa, 23 novembre 1942.

³¹ Masino, *A modo loro, Appunti I*, 64-5. Il *raccontino*, privo di data, ma scritto in anni precedenti alla *Massaia*, tratta il tema dell'aborto attraverso una sarcastica critica della società borghese, della sua moralità di facciata, ipocrita e discriminatrice nei confronti delle donne lavoratrici dei ceti 'inferiori' e dei loro diritti in gravidanza. Una borghese doc, definita *Sacra Madre*, tutta dedicata alle opere benefiche per l'infanzia abbandonata (l'ONMI, Opera nazionale Maternità e Infanzia, ente parastatale, era stato istituito dal Fascismo nel 1925) non esita a ricorrere all'aborto, mentre non ha nessuna umana comprensione per il dramma della *serva*, rimasta incinta e già abbandonata dal suo seduttore, che sfrutta, tenendola a lavorare fino al parto, per poi licenziarla. Cf. Mascia Galateria, Marinella. *I ragazzi di Piazza Caprera*, introduzione a Masino 2016, 77-8.



Figura 10 Mino Maccari, Paola Masino a Venezia sulla barca di Vittorio Cini, collezione Alvisè Memmo

Né c'è da stupirsi. Peculiare della scrittura di Paola Masino è infatti la trasfigurazione – in scene surreali, oniriche, teatrali – di situazioni all'origine domestiche e familiari, di aspetti, immagini, memorie della vita quotidiana.

In particolare da questi 'spunti', che emergono dalla vita vera e si ritrovano, 'travestiti' in modi e scritture diverse, nel romanzo, da queste analogie tra storia reale e fantastica – di cui abbiamo dato qualche esempio – e dalla vicenda del «dorato confino» di Paola Masino – che abbiamo ripercorso – appare evidente che, come per i precedenti due romanzi della scrittrice (la casa avita in Toscana per *Monte Ignoso*, e quella romana, dell'infanzia, per *Periferia*) anche la casa veneziana sia stata, per *Nascita e morte della massaia*, un fulcro di ispirazione, in questo caso disperata.

Anna Maria Ortese, che in quella stessa casa era stata ospite, e conosceva bene – all'interno di quel «mondo di cristallo» – l'avvilimento e il male oscuro della scrittrice, le aveva raccomandato di riprendere comunque a lavorare:

Credo che ora Lei sia tornata a Venezia e questo mi fa un po' di pena. Ad ogni modo, in qualunque città, lei dovrebbe lavorare, ritrovare qualcosa di nuovo, fosse pure una disperazione. Solo così varrebbe la pena di esistere.³²

32 Ortese, Anna Maria, lettera a Paola Masino, Napoli, 27 marzo 1940; corsivi di chi scrive.

Infatti, nonostante lo «stato di svuotamento» in cui si trovava, l'angoscia della situazione politica e della guerra, la difficoltà di trattare - e far passare attraverso le maglie della censura - un argomento apertamente in conflitto con gli imperativi socioculturali del regime, Paola Masino riesce a completare a Venezia la stesura del romanzo nel gennaio del 1941.³³

Finalmente la Massaia è finita!

[...] Non ne potevo proprio più e non so neppure come farò a correggere le bozze tanto ho ancora tutto il racconto in gola.³⁴

Eppure l'autrice dovrà rimettere le mani al manoscritto e poi alle bozze a più riprese. Il problema delle censure al testo della *Massaia* si presenta infatti immediato e ineluttabile. Già il 6 gennaio 1941:

Alberto Mondadori è entusiasta del mio romanzo, ma mi sta censurando un sacco di pezzi che purtroppo dovrò proprio togliere.³⁵

E ancora il 27 gennaio:

Alberto Mondadori ne pare molto soddisfatto, ma mi ha rimandato indietro la prima parte del manoscritto con tante censure 'politiche' e io non credo di potergli levare tutte le frasi che gli sembrano pericolose perché in alcune sta proprio gran parte dell'importanza del lavoro (se importanza sono riuscita a dargli). Vuol poi che gli tolga tutte le frasi contro o quasi contro la maternità, mentre tutta la *Massaia* è imperniata sul fatto che maternità non è una virtù ma una condanna, almeno dalla Bibbia in poi.³⁶

In effetti, tre giorni prima, Alberto Mondadori, dopo aver letto attentamente le 148 pagine della *Massaia*, nel confermare il suo giudizio entusiasta («il tuo miglior libro»), le aveva restituito il dattiloscritto con l'indicazione di tutte le censure «artistiche» (ovvero morali) da rivedere e quelle politiche da eliminare:

Milano, 24 gennaio 1941

Cara Paola,

[...] I pochi appunti di ordine artistico giudicherai tu se chiarirli o mutarli.

³³ E non nel 1939, come asserito dalla stessa autrice, nella nota scritta in occasione della pubblicazione in volume del romanzo da Bompiani nel 1945.

³⁴ Masino, lettera ai genitori, Venezia, 27 gennaio 1941.

³⁵ Masino, lettera ai genitori, 6 gennaio 1941.

³⁶ Masino, lettera ai genitori, Venezia, 27 gennaio 1941.

Gli appunti di ordine politico sono segnati con la crocetta.
Ti mando il dattiloscritto così potrai vederlo, e attendo il resto.
Grazie di aver voluto dare a «Tempo» un'opera di tanto impegno e di così chiaro ingegno.

Saluti affettuosi

Tuo Alberto Mondadori³⁷

E Paola Masino, per la prima volta nella sua vita di autrice, cede, riuscendo anche, in pochi giorni, ad «accomodare» il testo secondo le censure segnalate dall'editore:

Oggi ho finalmente spedito l'intera *Massaia* a Mondadori, dopo aver accomodato censure politiche e morali.³⁸

In effetti, secondo una prassi consolidata durante il Fascismo, gli editori collaboravano con la censura di regime, controllando i testi dei propri autori, in modo che i contenuti ritenuti indesiderabili venissero rimossi già prima della produzione delle bozze.³⁹ Dunque la censura preventiva su più fronti, politici, *soi-disant* 'artistici', in realtà morali, posta in essere dall'editore Alberto Mondadori, poi quella ufficiale, implica la decontestualizzazione del romanzo, giudicato «disfattista e cinico». Costretta ad eliminare, oltre a tutte le citazioni dalla Bibbia, fondamentali per le elucubrazioni sulla vita e sulla morte, ogni possibile riferimento alla lira e qualsiasi cosa potesse ricordare la Patria e l'Italia, l'autrice ricorrerà proprio alla città di Venezia. La *Massaia* pagherà in zecchini e vivrà in una Repubblica, dove non ci saranno prefetti né marescialli, ma commodori.

Il testo stravolto viene pubblicato a puntate, come è noto, sul settimanale illustrato «Tempo», dal 16 ottobre 1941 al 22 gennaio 1942 (Masino 1941-1942a). Ma quando, immediatamente dopo, l'editore Bompiani chiede il nulla osta per la pubblicazione in volume della stessa versione apparsa in rivista, vengono segnalati ancora dieci brani, nove riguardanti la guerra, e uno che poteva far pensare all'aborto.

37 Mondadori, Alberto, lettera dattiloscritta su carta intestata «TEMPO, IL DIRETTORE, Milano, 24 gennaio 1941= XIX».

38 Masino, lettera ai genitori, Venezia 30 gennaio 1940, 89. L'anno indicato è erroneo; in realtà si tratta del 1941. Alla fine di gennaio 1940 il romanzo infatti non era finito (il 6 gennaio 1941 mancava ancora l'ultimo capitolo). Della data esatta fa fede anche il riferimento, contenuto nella stessa lettera, alla commemorazione *Verdi il terrestre* di Bontempelli, «che è pronta» e che Bontempelli pronuncerà infatti tre giorni dopo, il 2 febbraio 1941, al Teatro La Fenice.

39 Dal 1936 in poi, per ottenere il nulla osta alla pubblicazione, potevano essere presentate le bozze, invece dei libri, evitando così le spese di stampa, in caso di mancata approvazione.



Figura 11 Prima edizione in volume, Milano: Bompiani, 1945. Copertina di Giorgio de Chirico. © Eredi Masino e Archivio del Novecento, La Sapienza Università di Roma

L'aggiunta manoscritta a matita - in calce all'Appunto per il Direttore Generale della Direzione Stampa - datato 23 novembre 1942, in cui sono riportati tutti i passi 'incriminati', detta testualmente: «modificati o soppressi questi brani il nulla osta potrà essere rilasciato». Tagli, modifiche, aggiustamenti, richiesti prima dall'editore, poi dalla censura, nel gennaio del '41 e alla fine del '42, avevano preso due anni, contribuendo a posporre la pubblicazione di un testo reso certo più criptico. Ma il romanzo non veniva proibito.

La spiazzante miscela di onirico, comico, grottesco, le scene teatrali fitte di dialoghi, le immagini fantastiche, i paesaggi metafisici con i personaggi simili alle inquietanti e simboliche presenze nei quadri del primo de Chirico o di Cagli, avevano permesso a Masino di vincere in qualche modo la sua battaglia con la censura fascista (cf. Re 2016). Letterale, attenta soprattutto ai fatti, la censura aveva derubricato alla fine la pericolosità del romanzo, denigrandolo come libro assurdo, come un racconto che non ha nesso logico, dall'atmosfera surreale e addirittura allucinata:

È un altro libro 'surrealistico' di Paola Masino: idee e concetti navigano nell'assurdo, nel fantastico, nel favoloso, rasentando a volte i limiti dell'allucinazione. Si ha l'impressione di leggere attra-

verso una lente deformante.⁴⁰

Intanto il titolo era ormai cambiato in maniera emblematica da *Vita di massaia* a *Nascita e morte della massaia*, senza che la vita vi fosse più contemplata.

Dirà Paola Masino molti anni più tardi:

«Davvero: a un certo punto della mia vita io sono morta. Credo proprio dopo la *Massaia*. Sia pure in senso traslato, quello era davvero un libro autobiografico».⁴¹

Bibliografia

Opere letterarie

- Bontempelli, M. (1932). «522» *Racconto di una giornata*. Milano: Mondadori. Con introduzione di M.M. Galateria, Roma: Lucarini, 1991; Torino, Scipitorium, 1995.
- Masino, P. (1941-1942a). «Nascita e morte della massaia». *Tempo*, quindici puntate settimanali: a. V (1941) nr. 125, 16 ottobre 1941-a.VI (1942) nr. 139, 22-29 gennaio 1942.
- Masino, P. (1941-1942b). «Dialoghi della vita armonica». *Domus* (dal gennaio 1941 al novembre 1942).
- Masino, Paola (1945). *Nascita e morte della massaia*. Milano: Bompiani.
- Masino, P. (1947). *Poesie*. Milano: Bompiani.
- Masino, P. (1995). *Io, Massimo e gli altri*. A cura di M.V. Vittori. Milano: Rusconi.
- Masino, P. (2015). *Album di vestiti*. A cura di M.M. Galateria. Roma: Elliot Edizioni.
- Masino, P. (2016). *Periferia*. A cura di M.M. Galateria. Salerno; Milano: Oèdipus.
- Masino, P. (2018). *La Massaia, Naissance et mort de la fée du foyer*. Traduit par M. Raiola, avant propos de M.M. Galateria, Paris: Editions de La Martinière.
- Masino, P. (2019). *Nacimiento y muerte del ama de casa*. Traducción de P. Linares, introducción de M.M. Galateria. Madrid: Alianza.

Opere critiche

- Bernardini Napoletano, F. (2010). «Un autoritratto in movimento. Le scritture autonarrative di Paola Masino». *Avanguardia*, 15 (43), 6-8.
- Bernardini Napoletano, F.; Galateria Mascia, M. (a cura di) (2001). *Paola Masino*. Milano: Fondazione Mondadori.
- Manetti, B. (a cura di) (2016). *Paola Masino*. Milano: Fondazione Mondadori.

40 Una copia del documento, indirizzato alla Direzione Generale Stampa Italiana, Div. III, intitolato Appunto per il Direttore Generale, *Nascita e morte della Massaia di Paola Masino*, datato Roma, 23 novembre 1942 XX, è conservata nel Fondo Masino, Archivio del Novecento, Sapienza, Università di Roma.

41 Masino, intervista in Vallora 1982.

- Re, L. (2016). «Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza». *Manetti* 2016, 163-75.
- Vallora, M. (1982). «Paola degli spiriti». *Panorama*, 20 (844), 143.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

«Venezia appena l'ho vista non mi ha fatto nessuna impressione»: Paola Masino e il complesso rapporto con il capoluogo lagunare

Arianna Ceschin

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract From 1938 to 1950 Paola Masino had to follow Massimo Bontempelli in exile in Venice. It was a difficult period for Masino, always linked to her beloved Rome, during which she was unable to accept the lagoon environment. An intolerance transmitted in the various letters addressed to her parents, in which she complains of a certain inability to carry on her creative production. In reality they were years studded with numerous intellectual acquaintances and with the writing of various journalistic texts, without forgetting the publication of her best known novel, *Nascita e morte della massaia*. The essay, therefore, aims to investigate the relationship established by Paola Masino with Venice, in all its aspects.

Keywords Paola Masino. Journalism. 21th Century. *Nascita e morte della massaia*. Venice.

Sommario 1 L'inizio dell'esilio di Paola Masino e Massimo Bontempelli. – 2 «Ho rinunciato a una vita intelligente»: un sofferto periodo a Venezia. – 3 Scrittura e pubblicistica masiniana negli anni veneziani.

1 L'inizio dell'esilio di Paola Masino e Massimo Bontempelli

Complesso e tormentato. Sono i due termini più appropriati per definire il soggiorno veneziano di Paola Masino, a giudicare dal contenuto delle diverse missive indirizzate ai familiari, dense di riferimenti riportati dall'autrice stessa in relazione a quel periodo della sua vita.

Era il 1938 quando il compagno di Masino, Massimo Bontempelli - insignito in precedenza del titolo di accademico d'Italia - espresse pubblicamente il proprio dissenso nei confronti del regime, nel corso di una cerimonia di commemorazione dedicata a Gabriele d'Annunzio. Non era la prima volta che egli manifestava il proprio malessere e disappunto nei confronti della condotta del regime fascista: ciò era avvenuto nel 1936, in occasione di un articolo pubblicato sulla *Gazzetta del popolo*, nel quale aveva condannato ogni forma - purtroppo all'epoca consueta - della cosiddetta arte politicizzata. Giornale dove, due anni dopo, nel 1938 per l'appunto, si ritrovò a criticare duramente, senza celare una ferma opposizione, la proposta dell'istituzione di un albo nazionale dei critici, iniziativa che in realtà nascondeva la volontà da parte del potere statale di controllare ogni piega sociale e culturale dell'epoca. Forme di controllo a cui Bontempelli non era disposto a sottomettersi.

Accademico d'Italia a partire dal 23 ottobre 1930 e segretario nazionale del sindacato fascista autori e scrittori tra il 1927 e il 1928, Massimo Bontempelli inizialmente non aveva colto o riconosciuto la negatività del potere fascista, ma fu proprio l'evidente smania da parte di non pochi intellettuali - o pseudointellettuali - di conquistarsi l'ingresso nell'ambita Accademia d'Italia o, comunque, il favore del regime con l'obiettivo di guadagnarsi privilegi sociali e vantaggi economici, a fargli aprire gli occhi: tutti aspetti tali da condurlo verso una visione del regime diametralmente opposta a quella nutrita in principio.

Il 1938, a tal proposito, si dimostrerà un'annata cruciale, e non solo per lui: Massimo Bontempelli rifiuterà l'opportunità di ricoprire la cattedra di Letteratura italiana all'Università di Firenze, dove avrebbe dovuto di fatto sostituire il collega Attilio Momigliano, a cui era stata sottratta a causa delle leggi razziali promulgate. Un rifiuto, il suo, interpretato dal regime come un autentico affronto, che sarà punito con il ritiro al letterato della tessera di partito e la sospensione per più di un anno da ogni attività professionale. Ma non è tutto: Bontempelli dovrà abbandonare la capitale, città a cui Paola Masino era da sempre molto legata.

Alla coppia verrà data almeno l'opportunità di scegliere la destinazione del proprio esilio: a Paola non dispiacerebbe Firenze, città che le permetterebbe di non stare troppo lontana dalla tanto amata Roma, ma al contempo si tratta del luogo dove il compagno ha vissuto con la moglie. La coppia, in definitiva, si trasferirà a Venezia.

Masino già conosceva il capoluogo lagunare: il padre l'aveva condotta lì all'età di sedici anni e in quell'occasione la giovane Paola ave-

va avuto modo di apprezzare la Venezia 'interna', distante dal classico ritratto turistico globalmente conosciuto grazie alla meravigliosa piazza San Marco. Già dall'adolescenza l'autrice dimostra la tendenza a ricavare una visione personale della realtà, lontana da quello che poteva essere il sentire comune.

Se nella gita adolescenziale ella aveva comunque colto ciò che di positivo poteva offrire il capoluogo lagunare, un diverso atteggiamento la coglierà, invece, quattordici anni dopo, probabilmente anche a causa delle circostanze che l'avrebbero costretta a restare in una città a lei estranea non solo il tempo per un breve soggiorno vacanziero, bensì dal 1938 fino a circa il 1950.

In un primo tempo la coppia soggiognerà nella pensione Calcina alle Zattere, dove aveva dimorato Ruskin durante il periodo della stesura delle *Pietre di Venezia*. Successivamente, invece, si trasferiranno a Palazzo Contarini delle Figure, a San Samuele 3327 sul Canal Grande, nei pressi del Conservatorio «Benedetto Marcello». Una dimora che rifletterà un'originalità tutta masiniana, riconoscibile non soltanto nella produzione letteraria, bensì anche nella gestione della quotidianità stessa. All'interno delle pagine private contenute in *Album di vestiti*,¹ la scrittrice ricorderà l'impegno investito nell'arredare una casa fuori dal comune:

A Venezia arrivammo a modificare la natura ornamentale del fiore in naturale fioritura col porre al centro della sala della musica una vera e propria aiuola. Prima vi seminammo grano, ma, poiché il grano per difetto delle condizioni atmosferiche non nasceva rigoglioso, ci riducemmo a piantarvi, secondo le stagioni, tulipani o primule, giunchiglie o anemoni, nontiscordardimé o margherite. E sembrava davvero un pezzo di prato naturalmente sorto dal mosaico lucido del pavimento, una gran zolla di vegetazione emergente dall'acqua stagnante dell'impianto vitreo della sala. (Masino 2015, 218)

E ancora:

Quasi tutta la casa a Venezia era mobiliata di fiori. Ed era mia cura sceglierli in modo che aumentassero il carattere che avevamo voluto dare a ogni stanza. Nella mia camera, sontuosa sala con tappeti di pelliccia bianca, tende e divano e poltrone e coperte del letto di raso bianco, mobili antichi in mogano e palissandro, troneggiava

¹ Si tratta di un'autobiografia narrata secondo il ricordo degli abiti indossati nelle varie occasioni e nei diversi episodi di vita, redatto probabilmente tra il 1958 e il 1963. Un progetto di libro a cui Masino stessa, consapevole di come l'opera si discosti dall'opera autobiografica in senso tradizionale, tenta di dare una definizione. Sono pagine contenute nel sesto dei dodici quaderni di *Appunti*, conservati presso il Fondo Paola Masino, dell'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma (Masino 2015).

quasi sempre su un tavolo tondo davanti al divano un gran mazzo di magnolie o di calle che con le loro fronde lucide e i loro fiori di opaco panno pesante suggerivano l'idea di un parco misterioso attorno al sonno e agli ozi degli abitanti. Nella sala da musica, come ho detto, un'aiuola variopinta invitava gli ospiti a sedersi quasi a terra, lungo i gradini di legno che portavano alle molteplici finestre della facciata. Si ascoltava la musica come sparsi in un giardino; era un modo di uscire di casa, senza sentirsi stringere dalle calli esigue, né dover montare su un sandalo per attraversare putridi canali. Avevamo il nostro pezzetto di campagna e il giallo dei cuscini e dei divani ci portava anche raggi e macchie di sole. (Masino 2015, 218-19)

Particolari che contraddistinguono anche le altre sale della residenza veneziana:

Lo studio di Massimo era tutto verde, perché era il solito gran salone veneziano che dovrebbe essere per antonomasia tappezzato in rosso. Ci eravamo di comune accordo ribellati a quella tirannia e di comune accordo avevamo scelto quel colore d'erba tenera che ci confortava dell'ossessivo panorama di pietra dei palazzi veneti. Qui distribuivo in tre vasi, larghi e bassi, i più disparati fiori. Un vaso sul tavolo da lavoro di Massimo, uno sul tavolino basso che tra un cerchio di poltrone e il divano fungeva da salotto, il terzo sul tavolino di marmo di verde veronese (o botticino?) che faceva da stanza da pranzo. Questi fiori erano legati a un mio estro. Potevano essere tutte mimose o tutte violette o rose e gelsomini misti o ranuncoli o ageratum o euforie. Sussurri e suggerimenti diversi, ma tutti sottovoce per non distrarre Massimo nel suo lavoro. (Masino 2015, 219)

In merito alla camera da letto di Massimo Bontempelli, Masino la ricorderà nel modo seguente:

Nella camera di Massimo invece i fiori avevano una funzione di raccordo con la mia. Molto lineare e funzionale pur nella sua ricca comodità, per una fratellanza spirituale, se nella mia camera c'erano calle, calle mettevo in quella di Massimo sul tavolino, lungo tavolino ai piedi di uno dei due letti; se nella mia magnolie, magnolie nella sua; ma poiché la sua era blu mentre la mia era bianca, se nella sua mi accadeva di disporre mazzi di iris viola, nella mia mettevo iris bianchi, se nella sua lillà rosei, nella mia bianchi. Insomma era sempre un accordo con la stessa vibrazione di armonici. (Masino 2015, 219)

Il gusto per la presenza di note e composizioni floreali era evidente fin dall'ingresso del palazzo:

Per l'ingresso il discorso si faceva più allusivo ancora. Nell'ingresso i fiori acquistavano proprio un senso di rappresentanza. Erano mazzi compositi, quali ora i negozi di lusso mettono nelle vetrine, di gladioli, bocche di leone, speronella, rose e garofani, tutto di molti colori misti e con rami lunghi di calicanto o di altre piante che ne facessero quasi vegetali panoplie. Perché erano sempre due vasi gemelli, su due tavolini bianchi: uno di qua, uno di là dalla porta della sala da musica, a fiancheggiarne, in prospettiva l'aiuola. (Masino 2015, 219)

Una passione per i fiori che giungerà a coinvolgere persino i bagni e le stanze di servizio:

La mia mania floreale non si contentava dei grandi addobbi ufficiali e anche nei bagni e nelle stanze di servizio mettevo vasi di fiori, ma questi erano più casalinghi, proprio parole d'affetto tra noi intimi: fiori corti, recuperati dai grandi mazzi di rappresentanza, corolle ripulite dai primi assalti dell'appassimento e salvate in extremis con piccoli accorgimenti da fioraio imbroglione. Steli legati attorno al fiore fatiscente, petali cui ridavo la forma tagliandone i lembi accartocciati, foglie disposte in modo che si sorreggessero a vicenda. (Masino 2015, 220)

Aspetti che fanno rivivere con toni nostalgici nella memoria dell'autrice alcuni momenti di quella spensierata vita *bohémienne*, trascorsa sul finire degli anni venti, durante un primo esilio cautelativo imposto dalla famiglia Masino alla figlia, quando iniziarono a trapelare le prime voci sulla sua relazione con Massimo Bontempelli:

Era ormai lontana quell'età nuda e appassionata durante la quale stavo ore e ore a contemplare la rorida vetrina di Baumann in Boulevard Montparnasse sognando di poter un giorno comprare un intero mazzo di quei fiori, o di condurre mia mamma a godere dello spettacolo argenteo di quella vetrina bagnata da inesausti veli d'acqua corrente. (Masino 2015, 220)

Un esilio, quello di Masino-Bontempelli, scandito dalle frequentazioni con gli artisti e i letterati più rappresentativi dell'epoca, quali ad esempio Arturo Martini, Filippo De Pisis, Corrado Alvaro, Gianfrancesco Malipiero e Anna Maria Ortese. Quest'ultima verrà ospitata dalla coppia a Venezia, per un mese, nel 1939: due anni prima Paola e Anna Maria avevano fatto il primo incontro alla Fiera del Libro a Roma, per poi mantenere i contatti tramite una fitta corrispondenza epistolare. Bontempelli, d'altro canto, aveva apprezzato, fin dagli esordi, il gusto stilistico della scrittura ortesiana, aiutando la giovane letterata nella propria realizzazione professionale, incoraggian-

done la pubblicazione della prima opera - *Angelici dolori* - nel 1937 presso Bompiani.

Un'amicizia profonda, quindi, lega Masino-Bontempelli ad Ortese: la coppia si preoccuperà di sostenerla nel corso della ricerca di tutte le opportunità utili a soddisfare le necessità economiche quotidiane, introducendola inoltre nei circoli intellettuali veneziani e nell'ambiente giornalistico locale della testata *Il Gazzettino*. Tuttavia, la convivenza non si rivelerà del tutto semplice, *in primis* a causa delle abitudini particolari e delle fobie di Anna Maria Ortese: la paura per i rumori ambientali e dei morti, oltre a una certa lungaggine durante la preparazione in bagno, ne sono soltanto un esempio. Piccoli incidenti quotidiani che non scalfiscono, tuttavia, la stima nutrita per il reciproco lavoro letterario. L'amicizia tra Paola e Anna Maria proseguirà, nonostante alcune interruzioni, fino al 1975: in seguito le due scrittrici non si frequenteranno più e non rimarranno neppure in contatto a causa di un contrasto, come la stessa Ortese confesserà:

Penso che anche Paola - a parte un ultimo infelice contrasto in cui il torto era tutto mio - mi stimasse e forse mi volesse bene. E mi dispiace di essere stata io, con il mio cattivo carattere, la causa di questa divisione; e dopo, tentai inutilmente una pacificazione. Lei non volle più, e credo di aver meritato il suo distacco. (Ortese 1994, 125)

2 «Ho rinunciato a una vita intelligente»: un sofferto periodo a Venezia

La convivenza con Anna Maria Ortese, seppure non sempre semplice, avrà comunque il merito di distogliere Masino, anche solo per un attimo, da uno stato di insofferenza causato dal soggiorno veneziano. Stato di insofferenza che si sviluppa a poco a poco, considerando che inizialmente la letterata sente che l'allontanamento da Roma le consente una «vita più semplice e seria» (Masino 1995, 80). Successivamente l'allestimento di una nuova casa comporterà il nascere di alcuni problemi, come confiderà alla sorella Valeria in una lettera del 3 dicembre 1938, - nella quale sosterrà perentoriamente «non sarò una massaia felice» (Masino 1995, 81) - problemi che saranno soltanto i primi sintomi di un rapporto non idilliaco con l'ambiente lagunare.

La noia e il clima affliggono Masino, la quale tenta di interessarsi a personaggi storici locali come il notissimo Giacomo Casanova, anche se tali studi la porteranno a nutrire una sostanziale indifferenza nei confronti di questo profilo, a proposito del quale commenterà nel 1939:

Mi sono accorta che il famoso seduttore non ha sedotto che cameriere, donne pubbliche, attricette. Ogni volta che racconta di un'avventura con una signora, risulta che per una ragione o per un'al-

tra non l'ha portata a termine. Cosa per cui non mi spiego tanta fama di conquistatore. (Masino 1995, 82)²

Se la storia locale non interesserà Paola, l'ambiente lagunare in sé non si rivelerà ideale per la scrittura, come riferirà nella corrispondenza ai familiari dello stesso anno:

Il mio lavoro, con questo stato d'animo, non è possibile che fiorisca. Ora tempo ne avrei, ma vivo troppo sotto l'incubo di quello che accade nell'appartamento di servizio.

Sto sempre con l'orecchio teso e con l'angoscia di dire: «Ora mi tocca ordinare questo, ora mi tocca ordinare quello». Credo proprio che non saprò mai guarirmi da questo incubo. Perché odio tanto il comandare quanto lo stare a tu per tu e invece questa gente vuole essere condannata o comandata o fare da padroni. La collaborazione onesta e senza sorveglianza non la capiscono. Io non mi sento l'animo del sorvegliante, né quello della padrona che chiacchiera con la serva. [...] Oramai tutto il mio essere non vive che in vibrazione continua con quel piano di soffitte maledettissime. A mettermi nel Polo Nord ogni tanto sentirei i passi della Rita che va al bagno di straforo a tingersi con le mie tinte; gli sbadigli della cuoca che invece di lavare i canovacci sta seduta a fumare le mie sigarette. [...] Ho rinunciato a una vita intelligente e basta. Io non avevo mai incontrato donne intelligenti nella mia vita (eccetto Polia Chentoff) e non capivo perché.

Ora so perché; e se una donna passa per una persona colta o che capisce qualche cosa, so che non è altro che una posatrice o una bluffista. A meno di non essere milionari una donna non è che una serva, e quando è una milionaria è impossibile che sia intelligente perché vive in mezzo a troppa distrazione; non va mai a fondo di niente.

Quelle di mezzo, tra serva palese e la milionaria fatua, sono tentativi inutili e bugiardi; donne che rubano un po' qua un po' là cognizioni d'accatto e mestieri altrui. In pratica non risultano né buone serve, né buone pensatrici, né eccellenti donnacce, né straordinarie imbecilli. Non corrispondono a nessuno scopo se non a quello borghese dell'intenzione e dell'equilibrio. (Masino 1995, 82-3)

Nonostante i timori personali e l'insofferenza nutrita da Paola, la stessa aveva la possibilità di partecipare a diversi incontri culturali dell'ambiente veneziano: insieme a Massimo seguiva le proiezioni in gara al Festival del Cinema, a cui era inviata in veste di critico cinematografico, mentre Bontempelli, grande estimatore di musica, frequentava in qualità di uditore il corso di Alto perfezionamento di com-

² La lettera è datata 14 marzo 1939.

posizione, tenuto dal compositore veneziano Gianfrancesco Malipiero. Palazzo Contarini era esso stesso luogo di ritrovo per compositori e direttori d'orchestra. Anche la scrittura, alla fine, non ne risentirà: nel 1937, e proprio a Venezia, Paola Masino inizierà il suo romanzo più noto, *Nascita e morte della massaia*, un'opera dove la letteratura rifletterà, tra le righe, in merito a una condizione femminile totalmente opposta al ritratto glorioso di angelo del focolare fascista, rispecchiando il difficile rapporto dell'intellettuale con il proprio tempo e, inoltre, una certa incapacità da parte di Masino stessa di vivere serenamente nel proprio ruolo di padrona di casa durante il soggiorno veneziano. Una condizione poi tramutatasi in profonda indifferenza che ella non eviterà di confessare in una lettera alla madre datata 10 giugno 1946:

Se non ti scrivo è perché ho molto da fare e la gente non capisce che io abbia molto da fare. Tutti dicono: «ma se veniamo un momento alle sette che noia vi dà?». E non capiscono che venire loro un momento alle sette per me vuol dire vestirmi e rimettere in ordine la casa e interrompere quello che stavo facendo e stancarmi per una o due ore a sentire discorsi che non m'interessano e vedere facce che non mi sono gradevoli. (Masino 1995, 133)

Neppure il paesaggio veneziano riesce a distogliere la mente di Paola dall'immagine dell'amata Roma o di Milano, città in cui l'autrice aveva sperimentato una serenità ormai completamente scomparsa a Venezia, come ribadirà nella medesima missiva:

Io non faccio che sognare Roma e Milano ma non vedo proprio come si potrà mai fare a spostare questa casa.

I fornitori veneziani mi fanno prendere la bile ogni giorno perché non si muovono per nessuna ragione e quando tu vai a gridare ti rispondono: «Che vuole, a Venezia fanno tutti così». Come li odio! Pensa che ho perduto tre concerti alla Fenice pur di non vedere nessuno e di sapermi squadrata. Cara mamma, che voglia avrei di essere lì a girare per le piazze e vedere e sentire; qua nessuno si occupa di nulla e trovi gente come la Luciana che ha votato la monarchia perché non sapeva che scegliere e non le è nemmeno venuto in mente di non votare o dare la scheda bianca. (Masino 1995, 134)

E ancora sull'ambiente: «siamo andati in gondola per la laguna e Ciampi suonava il violino e anche allora tutti dicevano che era molto bello e io avevo una gran voglia di essere a Roma sulla circolare in mezzo al tanfo e ai pidocchi ma tra gente viva» (Masino 1995, 133).

«Gente viva», di questo ha nostalgia Paola che, della società veneziana, sente l'esigenza di criticare nello specifico le donne, da lei considerate prive di autonomia e di quella forma di indipendenza di

pensiero a cui era sempre stata abituata. In un racconto fatto alla famiglia, e datato 10 giugno 1946, ella riporterà:

Ne sento un'altra per la strada che dice: «Io oggi mi sento arrabbiata a casa mia perché ieri mi avevano detto che votavano tutti per la monarchia. Poi vado a casa e mia mamma ha votato per la repubblica. A me la repubblica è più simpatica e se me lo diceva prima che anche lei votava la repubblica io manco me lo sognavo di votare per la monarchia!». Che vuoi farci? Bisogna pensare che sono tanti anni che questa gente è disabituata a pensare: il male è che credono di saper pensare e giudicano e criticano. (Masino 1995, 134)

Dalle parole di Paola si evince una certa difficoltà nell'ambientarsi in una città dalle pieghe sociali che faticherà sempre ad accettare:

Io soffro davvero molto di non essere su un campo di battaglia più vivo di questo. Qui disprezzo troppo tutti per mettermi a parlare di politica. [...] Certo devo essere un animale inferiore in questo momento, perché aborro dall'arte e l'idea di scrivere o andare a vedere i capolavori veneti mi fa drizzare i capelli. Sono così saturata di queste cose. (Masino 1995, 135)

La mondanità vissuta dalla coppia Masino-Bontempelli non risolleverà l'animo dell'autrice, mentre le persone e l'ambiente circostante non si conquisteranno il suo interesse di attenta osservatrice. Emblematico, a tal proposito, è il ritratto irriverente riservato al Lido che fuoriesce dalla penna masiniana il 21 agosto 1946:

Io ero perfettamente infelice. Il mare caldo, pieno d'alghe, stupido. Il panorama, se tiolgevi a terra, ancora più caldo, senza un albero, e ancora più stupido con sopra un cielo opaco, giallastro di calore, l'ignobile costruzione dell'Excelsior e gli ancora più ignobili reticolati sulla spiaggia. Non parliamo poi della compagnia. Tutta gente una più vuota dell'altra. A me dopo un quarto d'ora era venuto mal di testa e una voglia di dar mozzichi a tutti. (Masino 1995, 140)

Quello citato non è l'unico esempio di descrizione negativa dell'ambiente lagunare che scaturisce dalla corrispondenza con i famigliari, in grado di fornire l'idea del profondo disagio vissuto da Paola nel capoluogo veneto, come si evince da una missiva datata 11 agosto 1949:

Venezia è deserta benché tutti dicano che è pienissima: deserti i caffè, deserte le calli e i restaurants. Il Lido è sempre più brutto, l'Excelsior vuoto e le poche larve che vi si aggirano sono vecchissime matrone mal vestite. Dove è la grande mondanità e la grande eleganza di cui parlano i giornali non so. (Masino 1995, 144)

E ancora il 18 marzo 1950:

Il forzato riposo veneziano forse mi fa bene, ma certo mi istupidisce: non ho più voglia di leggere i giornali né alcun libro, non ho più idee, desideri, aspirazioni, ambizioni di alcun genere. Sono felice di avere un solo vestito e di non dover mai stare a cambiarmi. (Masino 1995, 150)

Parole, però, che cozzano con i fatti: la produzione di Paola Masino conta una nutrita lista di articoli giornalistici prodotti tra la fine degli anni trenta e gli anni cinquanta, ovvero il periodo dell'esilio in cui l'autrice lamenterà con frequenza, a se stessa e alla famiglia, una costante difficoltà di impronta creativa. Pezzi destinati ad apparire tra le pagine di diversi periodici e quotidiani, anche di matrice veneta. Saranno gli anni della produzione poetica, un'esperienza resa nota con la pubblicazione per Bompiani del volume di *Poesie* nel 1947 (Masino 1947), circa quarantaquattro liriche redatte tra il 1935 e il 1946, di cui una trentina scritte nel triennio 1943-1946.

Aspetti, quelli relativi al lavoro per le redazioni e all'impegno versificatorio, che non saranno però ricordati tra le pagine private dell'*Album di vestiti*, dove vi si ritrova un debole cenno a una parentesi romana durante il periodo veneziano:

Debbo tornare a tuffarmi nei nove mesi della resistenza romana, per raccontare come, durante l'inverno, avendo io soltanto un cappotto che era stato color tabacco e che avevo fatto ritingere in nero, soffrissi un gran freddo. Eravamo venuti via da Venezia all'improvviso, la notte tra il 24 e il 25 luglio, ed eravamo poi rimasti bloccati, o quasi, a Roma, perché molti nostri vestiti invernali erano al Nord. (Masino 2015, 206)

Testi per i periodici in grado di gettar luce non soltanto sul lavoro prodotto in quegli anni dalla letterata, ma utili per ricostruire quel nutrito circolo di amicizie tra intellettuali che la scrittrice stessa ebbe l'opportunità di frequentare, anche nel corso del soggiorno veneziano.

Tra i dati più di rilievo è senz'altro l'uscita in quindici puntate settimanali, tra l'ottobre del 1941 e il gennaio del 1942, del romanzo *Nascita e morte della massaia*³ su *Tempo*, diretto da Alberto Mondadori. Una pubblicazione periodica che farà da preludio all'uscita in volume del 1945, un'edizione che reca in copertina un disegno dell'artista Giorgio de Chirico. Sono pagine complesse per l'epoca in cui ella vive, dato che viene proposta un'immagine di femminile diversa dalla tradizione,

3 Il romanzo ha visto da poco una nuova edizione pubblicata da Feltrinelli e curata da Elisa Gambaro, con un'introduzione di Nadia Fusini (Masino 2019).

facendo uso di un tipo di prosa che si discosta dal «modello di scrittura ossequiosa della tradizione» (Cirillo 2016, 416): è un'opera capace di esprimere prepotentemente la propria avversione alla realtà propugnata in quegli anni. Se da un lato il regime imponeva l'unica versione possibile del femminile, ovvero il tanto devoto angelo del focolare, dall'altro Masino andava a scardinare tutti i contorni di questo ritratto, avanzando l'immagine di una protagonista incapace di aderire ai dettami di una società che assume contorni grotteschi - enfatizzati dallo scambio tra il registro narrativo e quello teatrale - e vittima di un'influenza materna negativa, contro la quale a nulla varranno le brevi apparizioni paterne in soccorso della futura massaia. Quest'ultima, in un primo tempo rifugiata in un baule al riparo da ogni convenzione, lascerà quel luogo sicuro per abbandonarsi alle aspettative esterne. Per i contenuti proposti nel volume, era stato necessario procedere con dei tagli, eliminando ogni riferimento alla cultura e ideologia nazionale coeva e apportando delle modifiche, imposte dalla censura, che non ne hanno fortunatamente scalfito il senso generale concepito in origine dall'autrice.

Ha ragione Nadia Fusini a definirlo «un libro ancora vivo» (Fusini 2019, 7) e l'attualità del volume sta nell'intento di voler svelare una realtà alternativa a quella imposta dal sentire comune e il desiderio di guidare lo sguardo delle donne verso le proprie potenzialità sopite: svelare, in sostanza, cosa si cela davvero dietro la coltre di conformismo tanto declamata dalla società, che non vede altra forma di realizzazione personale all'infuori dell'ambiente domestico.

Un'intenzione che non sempre verrà compresa ma, ancora oggi, è spesso fraintesa. A riprova di ciò, poche righe sono state dedicate all'ultima edizione dell'opera - quest'ultima da ritenere il segno di un rinnovato interesse da parte del mondo della critica e dell'editoria nei confronti di tali pagine - nelle quali si legge come Masino «scrisse questo racconto immaginifico sulla propria nevrosi, causata dall'ossessione di doversi prendere cura della casa»,⁴ senza dare conto di quanto la letterata fosse mossa invece dall'esigenza di risvegliare la coscienza delle donne, svelando un femminile differente rispetto a quello tradizionalmente conosciuto.

Imprecisioni destinate a protrarsi fino ad articoli recenti, con sbavature che riguardano perfino i caratteri bibliografici della produzione masiniana. Si pensi, ad esempio, al pezzo «Italia 1939: manuale della cattiva massaia», uscito l'8 novembre 2019 tra le pagine del *Venerdì di Repubblica*, a firma della giornalista Alessandra Quattrocchi e dedicato all'ultima edizione della *Massaia*. Nel sottotitolo Quattrocchi sosterrà, a ragione, che il volume «demoliva la reto-

⁴ Il breve riferimento dedicato alla rinnovata edizione dell'opera è stato proposto, a firma «M.C.», tra le pagine del settimanale *Elle magazine* nel numero del 14 dicembre 2019.

rica fascista delle donne» (Quattrocchi 2019, 114), per commettere poi qualche scivolone nel descriverla: ella citerà il 1939 come annata di uscita per il volume quando, al contrario e come già specificato in precedenza, sarà pubblicato a puntate su *Tempo* tra il 1941 e il 1942. Solo nel 1945 verrà alla luce la prima edizione del libro. Allo stesso modo, non è neppure corretto sostenere che «dopo la guerra Paola Masino non scri[verà] più» (Quattrocchi 2019, 115), scegliendo di dedicarsi alla gestione della produzione del compagno Bontempelli. Se ciò avverrà in modo particolare dopo la morte dell'amato, è pur vero come la vena creativa non andrà ad affievolirsi del tutto nel secondo dopoguerra. Oltre al volume di *Poesie* del 1947, il Fondo Paola Masino dell'Università La Sapienza di Roma testimonia una nutrita e feconda produzione giornalistica,⁵ che vedrà un suo affievolirsi solamente sul finire degli anni cinquanta, per poi contare sporadici interventi in poche occasioni nei due decenni successivi. È pur vero che non verranno editi romanzi ulteriori alla *Massaia*, - nonostante il tentativo di completare l'opera per infanzia *Vera storia di un babbo inverosimile*, iniziata nel 1946 e rimasta incompiuta - ma di certo continuarono a circolare dei testi sui periodici a firma masiniana. Non bisognerà neppure scordare l'esperienza della stessa nella conduzione di rubriche su carta stampata, come ad esempio «Io e voi» sul periodico *Foemina* diretto da Marise Ferro tra l'ottobre del 1946 e il febbraio del 1947, anno durante il quale prende il proprio avvio la longeva collaborazione con *Noi donne*, durata fino al 1960.

Allo stesso modo, pare doveroso sottolineare come il primo romanzo dell'autrice fu *Monte Ignoso*, pubblicato da Bompiani nel 1931, invece di *Periferia* del 1933 - e non «*Periferie*» - come, al contrario, è specificato dalla giornalista. Un romanzo stroncato dal critico Leandro Gellona e non da «Leandro Galloni». Nel pezzo del *Venerdì* viene inoltre scambiata la fisionomia di Paola Masino con quella di Alba de Céspedes - con la quale aveva stretto un rapporto professionale e amicale - raffigurata assieme a Massimo Bontempelli nella foto proposta nell'articolo.

3 Scrittura e pubblicistica masiniana negli anni veneziani

A differenza di quanto narrato da Masino ai genitori, gli anni dell'esilio veneziano saranno tutt'altro che scarni di inventiva e ben lontani dalla tanto lamentata assenza di scrittura. Nonostante le difficoltà e le ansie di ordine quotidiano, la creatività di Paola andrà a riversarsi sul lavoro per le redazioni delle testate, dove non mancheranno brani dei suoi racconti o approfondimenti masiniani su temi di at-

⁵ La pubblicistica di Paola Masino è consultabile nella serie Scritti, sottoserie Pubblicistica del citato Fondo.

tualità. Emblematica, a tal proposito, la collaborazione tra il 1941 e il 1942 con *Domus*, periodico per il quale aveva scritto i diciotto «Dialoghi della vita armonica», nei quali discorrerà di arredamento e architettura con Apud, un folletto immaginario. Il giornale – che sia un quotidiano o una rivista – diverrà la sede ideale per proporre pagine di narrativa: si pensi al già citato caso di *Nascita e morte della mas-saia* su *Tempo* tra il 16 ottobre del 1941 e il 22 gennaio del 1942, oppure, restando in ambiente veneto, alla novella «Anicia», apparsa il 5 aprile del 1943 sul *Gazzettino di Venezia*. Un'annata che assumerà una connotazione particolare: la coppia è rientrata a Roma da Venezia e proprio in quell'anno avviene la morte dell'adorata figura paterna – a cui dedica la lirica «Al padre», confluita tra le *Poesie* – ma è anche l'annata in cui Alessandro Pavolini, all'epoca segretario del Partito fascista della Repubblica di Salò, ordinerà la deportazione della letterata e la fucilazione di Massimo Bontempelli. Motivo per cui seguiranno circa nove mesi di clandestinità per la coppia. Il 22 agosto del 1943 il *Popolo d'Italia* aveva ospitato l'articolo «Gioventù fra due guerre» (Masino 1943) – divenuto poi motivo dell'ordine di deportazione – nel quale la letterata aveva ritratto una generazione derubata del proprio futuro, facendo uso dei toni dell'invettiva, ben lontani dall'immagine gloriosa della gioventù in guerra tipica della visione propagandista. Sarà un resoconto dei due conflitti mondiali vissuti da ragazzi vessati da dolori, privazioni e da una disperazione tale da indurli a interrogare gli anziani sul significato, a loro sconosciuto, di una vita semplice. Sono giovani derubati d'ogni speranza e di un futuro radioso, così come li aveva raffigurati Masino. Ancora una volta, quindi, la scrittura – e, in questo caso, la pagina di giornale – diviene lo strumento privilegiato per analizzare la realtà.

Uno stile anticonvenzionale era emerso già qualche anno prima, in occasione della pubblicazione del racconto «Fame», apparso per la prima volta su *Espero* il 15 aprile 1933, poi su *Blast* con il titolo inglese «Hunger» nel numero del novembre-dicembre dello stesso anno e, infine, sulle *Grandi Firme* il 22 settembre 1938, periodico diretto da Cesare Zavattini. Un ritratto di profonda desolazione è quello racchiuso tra le pagine del racconto stesso, dove si narra la vicenda di Bernardo, un padre di famiglia costretto a uccidere i figli Chiara e Mario – su loro stessa richiesta – per poter definitivamente placare i morsi della fame che tanto li facevano soffrire:

Stende la mano al padre per salutarlo. Si baciano sulle due guance come uomini; Mario si apre il bavero del vestito, Bernardo guarda da un'altra parte; Mario gli prende le mani e se le mette intorno al collo. Bernardo sente montare un odio forte contro quel bambino ingrato che lo fa tanto soffrire, con prepotenza, pur di appagare il proprio desiderio. [...] Lo strangola lentamente perché sente quanto lo ama, quanto grande è la forza orribile che gli è stata chiesta.

Quando riprende il cammino è come sommerso in un'angoscia dolce, soffre meno al pensiero di essersi sacrificato per i suoi bambini. Ora a lui non resta che uccidersi, come agli uomini che hanno perduto tutto. Ma lui il suo tutto l'ha dato ai suoi bambini, uccidersi è come rimproverarglielo, pentirsene. (Masino 1994, 45-6)

Parole che racchiudono un livello elevato di *pathos* e una drammaticità destinata a scontrarsi con l'immagine gloriosa di benessere nazionale tanto propagandata dal regime fascista, al punto che la censura giudicherà scandalosa tale pubblicazione e Mussolini arriverà a sopprimere la rivista. L'intento evidente dell'autrice era quello di delineare la realtà circostante, lontana da ogni forma di conformismo.

Un intento che animerà il progetto di «Città», condiviso insieme al compagno, a Guido Piovene, Alberto Savinio, Maria Bellonci ed Elena Maselli, per sei numeri dall'11 novembre al 21 dicembre del 1944. In questa sede editoriale, l'autrice affronterà tematiche quale il lavoro femminile - che non diverge per alcun aspetto da quello maschile, come ribadirà più volte -, la necessità che la donna prenda coscienza del proprio stato, senza commiserarsi, per poter realmente apportare qualche miglioramento alla propria condizione, e l'arte, intesa come uno strumento di pubblica utilità. Del resto, ella rileverà quanto la società stessa sia costruita su una serie di equivoci e fraintendimenti, la cui risoluzione si dimostrerà l'unica via per apportare un reale progresso. Equivoci, quelli concepiti da Masino, che coinvolgono la sfera femminile, costretta a una limitazione della propria libertà personale a causa anche di genitori poco permissivi e di una visione di maternità scambiata con una forma di annullamento dell'io della donna.

Nel 1945 seguiranno le rubriche «Moda» e «La Lanterna di Diogene» su *Spazio*, esperienza che ripeterà anche negli anni cinquanta con la rubrica «Confidatevi con Paola» su *Vie Nuove*, dal 1951 al 1956.

Farà parte della cerchia degli «Amici della domenica» - assieme a Milena Milani, Gianna Manzini, Alba de Céspedes, per citare qualche nome noto -, gruppo che darà vita al premio Strega, lo stesso circolo che anni dopo, e precisamente il 23 giugno del 1955, nell'articolo «Commenti e cronache» uscito su *Corriere mercantile*, Masino celebrerà nel modo seguente:

Il salotto Bellonci, l'unico cenacolo letterario veramente omogeneo, importante, ben affermato ed affiatato, ha ormai una funzione estremamente importante nella nostra vita letteraria, ma soltanto per quell'alloro che ogni anno concede, e nel più democratico dei modi, ma proprio per questa funzione che si è dimostrata della più vitale importanza: quella del collegare, del radunare, dell'affiatare fra loro gruppi spirituali e culturali spesso diversi e lontani fra loro, ma che nelle accoglienti sale della casa di Maria e Goffredo Bellonci, si trovano magnificamente fusi. (Masino 1955, 218)

Affiatamenti, ribadirà successivamente nello scritto, «che non sono originati solo da esteriori affinità» (Masino 1955, 219).

Non bisognerà dimenticare, inoltre, l'esperienza a *Mercurio*, giornale fondato e diretto da Alba de Céspedes, nel quale, tra il 1944 e il 1948, - gli stessi anni in cui la rivista sarà operativa - appariranno le liriche «1944», «Vento del Nord» e «Compianto» - versi di carattere civile, dove la scrittrice ripercorrerà gli aspetti più drammatici del secondo conflitto mondiale -, l'articolo «Mangiare» e la novella «Anniversario», un racconto emotivamente prezioso per Paola, nel quale la letterata immaginerà un viaggio nel passato, fino al giorno delle nozze dove potrà rivedere gli amatissimi genitori Enrico Alfredo Masino e Luisa Sforza.

Le liriche di *Mercurio* confluiranno in quel volume di *Poesie* dove Aldo Camerino, come scriverà sul *Mattino del Popolo* nel numero di domenica 30 novembre 1947, noterà «la vita dei sentimenti, sempre in primo piano», definendo l'autrice una «inventrice di miti», una «conquistatrice» e addirittura «Brava; nel migliore dei sensi». ⁶ Camerino nella silloge poetica distinguerà «la sua capacità di schiarire e [...] far luce» (Camerino 1947, s.p.) e «quella giovanile prestanza tutta sua» (Camerino 1947, s.p.), rilevando quanto «la Masino [abbia] portato, nell'esercizio dell'arte, una sua italiana chiarezza che [gli] dava contentezza e ristoro» (Camerino 1947, s.p.). Inoltre, il critico veneziano osserverà come «la maggiore essenzialità giova più d'ogni altro dono a coteste poesie» (Camerino 1947, s.p.), per poi aggiungere:

Si disegnano, le poesie della Masino, con la semplicità più gradevole e degna d'approvazione; quella di chi, seguendo il moto interiore [...], l'esprime, al suo meglio, con la freschezza d'un'acqua che scorre; e ha di essa la necessità di cammino, il lustro ondeggiare; e una sua bellezza ignuda, senza ornamenti [...]: perché qui si toccano valori di fondo, e si disprezzano quelli epidermici, in cui le bellurie fanno sfoggio. (Camerino 1947, s.p.)

In quello stesso anno, inoltre, era uscito per Neri Pozza il dramma *Venezia salva* di Massimo Bontempelli, un «affresco politico che mostra di che lagrime grondi qualsiasi rivoluzione» (Puppa 1986, 113).

È degno di nota il fatto che Masino collaborerà con alcuni giornali locali, segno di come la fiamma della passione creativa non si sia totalmente spenta, a differenza di quanto Paola aveva così spesso lamentato. Si tratta del caso, ad esempio, della novella «Avventura divina» pubblicata sul *Gazzettino* nel 1941, oppure degli scritti

⁶ Nello scritto il critico elogerà anche la produzione narrativa masiniana: in merito a *Periferia* osserverà che «se fosse [stato] un libro americano avrebbe avuto, tradotto da noi, dieci volte più edizioni di quelle ch'ebbe» (Camerino 1947).

per la *Gazzetta veneta* - il più antico quotidiano veneto - ovvero «Ritorno» (13 luglio 1946), «Fame» (27 luglio 1946) e «Cinquale ritrovato» (27 agosto 1946).⁷

Alcuni suoi scritti erano apparsi tra il 1946 e il 1948 sul *Mattino del Popolo* e su *Terraferma* mentre, sempre nel 1946, si occuperà di critica cinematografica per la *Gazzetta d'Italia*, secondo la ricostruzione offerta in questo volume di atti dal saggio di Cecilia Bello Minciacchi.

Il *Mattino del Popolo* era un quotidiano politico d'informazione - con sede veneziana al civico 5016 di Calle delle acque - operativo dal 1946 al 1948: presentava un'intera pagina dedicata alla *Cronaca di Venezia*, mentre altri spazi erano riservati a notizie riguardanti gli appuntamenti di intrattenimento della città, le manifestazioni concertistiche e le esposizioni d'arte. Le pagine del *Mattino* ospitavano scritti firmati da profili del calibro di Pier Paolo Pasolini, Milena Milani, Salvatore Quasimodo, Emilio Vedova, Aldo Camerino, Neri Pozza e Lea Quaretti, oltre a Marise Ferro, Carlo Cassola, Michele Prisco e Andrea Zanzotto. In quella sede, Paola Masino aveva pubblicato un pezzo dal titolo «Anche i collaboratori hanno diritto di vivere», apparso il 3 novembre 1946.

Terraferma, invece, si trattava di un quindicinale veneziano diretto da Neri Pozza: Aldo Camerino ricopriva il ruolo di redattore capo, mentre il comitato di redazione era composto dagli stessi Camerino e Pozza, assieme a Lea Quaretti, Giuseppe Marchiori e Carlo Izzo. Oltre alla redazione al civico 4689 della zona di Santi Apostoli, poteva contare su un'altra sede nella capitale, in via del Babbuino 159. Operativo nel biennio 1945-1946, il periodico spaziava da saggi sull'arte, architettura, letteratura e musica, a poesie, racconti e traduzioni. Dalla seconda annata saranno attive rubriche di critica musicale e cinematografica. Tra le pagine di *Terraferma* erano apparsi articoli firmati da Mario Praz, Leonardo Sinigalli, Milena Milani, Cesare Pavese, Vincenzo Cardarelli e Francesco Malipiero. Lì Paola aveva pubblicato la lirica «Manifesto» il 25 novembre 1945:

Basta!
 Via, via, via tutto!
 Tu, via, Dio.
 Tu, Amore,
 e inermi aspirazioni
 della poesia.
 Basta, o basta, basta.
 Chi batte

⁷ Ogni riferimento alla pubblicistica masiniana è consultabile nel Fondo Paola Masino dell'Archivio del Novecento, conservato presso l'Università La Sapienza di Roma (serie Scritti, sottoserie Pubblicistica).

questi pugni forti
 nelle nostre nuche
 e ci consegna alla rivolta?
 Quale vita preme
 e verso quale morte?
 I legami,
 le catene astrali,
 che dal punto in cui Dio
 si generò scandendo:
 - Io sono Iddio -
 ci saldano al trascorso
 e al divenire;
 tutto in oggi è strappato.
 La lacerazione sola
 continua in noi.
 Dunque via tutto.
 Via della lacerazione
 i flaccidi brandelli
 non più saldabili ormai.
 Via, via, via. Ah, via!
 Fuori, fuori da noi,
 fuori dal grembo del pianeta Terra.
 Partoriti per altre imprese,
 su, fratelli,
 muoviamo all'assalto di noi stessi.
 Nudo è l'universo
 intorno a noi,
 nudo sia anche il nostro cuore.

E decretiamo che ricordare
 da oggi, per noi,
 è disertare.

Sono versi potenti che ispirano *pathos*, sono parole dense di significato, dal ritmo incalzante e dall'incedere vigoroso, reso possibile dalle numerose esclamazioni disseminate nel testo. Dio e Amore sono gli interlocutori a cui l'io lirico si rivolge in apertura del testo e lo stesso Amore è il tema di altre poesie masiniane apparse su *Terraferma*, ovvero le «Quattro poesie d'amore» - «Gioco», «Lettera», «Promessa» e «Congedo» - del numero di settembre-dicembre 1946, anch'esse poi riproposte l'anno successivo in *Poesie*.

In «Gioco», l'io lirico si rivolge ancora una volta a un interlocutore, quest'ultimo indefinito, con il quale stabilirà un dialogo:

Caro,
 vuoi che viviamo altri modi

oggi,
e per quei modi traendo con noi
l'amatissimo amore, un poco
lo trastulliamo?

Io sono un cipresso
tu olivo diventi
e mamma la fronda
d'un pioppo d'argento
sul cielo.

Poi vengono il padre e i fratelli:
sambuco fiorito intorno alla casa,
diritti tronchi con acerbi rami.

Nel testo è da notare la predilezione per l'elemento naturale, un fatto non marginale se si considera la passione per l'elemento floreale nutrita da Paola Masino anche nella vita personale, con gli addobbi che caratterizzavano le sale del suo palazzo veneziano. Elementi naturali che impreziosivano, inoltre, la splendida lirica «Al padre».

Il dialogo con il misterioso interlocutore prosegue in «Lettera»:

Avevi detto: - Sempre. -
E fu ieri, amaro sposo.
Oggi dici: - Mai più. -
Obliose parole,
non ferite voi stesse.
«Mai» è la dolente eco di «sempre».
Così sia, creatura, anche per noi:
tu va nella tua forma umana.
Io, ostinata fiamma,
brucio brucio brucio.

L'alternanza tra passato e presente inaugura il testo, alternanza seguita dalla contrapposizione tra l'io lirico e un tu misterioso. Come nel caso di «Gioco», si tratta di versi dalla marcata valenza evocativa, nei quali l'amore viene esplorato in tutte le sue implicazioni.

Tali aspetti vengono riproposti in «Promessa»:

Ci siamo amati, sai?
Le ore e gli anni furono nostri.
I ricordi nostri saranno.
Nostri i vividi silenzi
una a fianco dell'altro
in quiete;
e in quiete,

ancora a fianco uno dell'altra,
dopo tante notti d'amore,
alfine nostra
un'eterna notte di sonno.

Una nostalgica vena di malinconia si insinua tra le parole proferite dall'io lirico ma, al contempo, sono versi intimi, in grado di trasmettere quel senso di vicinanza spirituale che contraddistingue il sentimento amoroso. Pare spontaneo immaginare come tale testo sia stato scritto da Paola Masino per il compagno Massimo Bontempelli, quasi con l'intenzione di ripercorrere tutti i momenti trascorsi «una a fianco dell'altro». Una volontà di ripercorrere il legame che li ha accomunati, riconoscibile nell'ultima delle «Quattro poesie d'amore», ovvero «Congedo»:

Questo dunque fu il nostro amore?
Quale malvagio volto,
che armi e che nodose mani!
Come, noi nudi, inermi, in noi albergava
tanto corrusca forma?
E ci amavamo, oh, quanto, credemmo,
teneramente,
spinti da costui?
Per lui combattevamo
sì smemoranti abbracci?
Per lui avidissimi morsi
ci macchiarono il seno?
Non per te, amore, non per me,
non per noi, vivemmo.
Entro acquattato,
quel che esaltavamo dilagante ardore,
non v'era se non odio
uno dell'altra:
appunto, questo, ora morto,
nostro turpe furore.

Terraferma e *Il Mattino del Popolo* sono le testate per cui scrive lo stesso Massimo Bontempelli e dove, come è possibile notare, ricorrono spesso le stesse firme, segno di quanto, anche a Venezia, si fosse creato un nutrito circolo di intellettuali in costante comunicazione tra loro. Su *Terraferma* spunteranno pubblicità inerenti la rivista *Mercurio* di Alba de Céspedes o riferimenti alla «Venezia salvata» (in realtà *Venezia salva*) di Massimo Bontempelli, opera teatrale che «ha ripreso l'argomento e il titolo da quella dell'inglese secentista Thomas Otway» e che, «dopo la prima rappresentazione, sarà pub-

blicata in TERRAFERMA⁸ (il cui editore sta raccogliendo in volume tutte le precedenti opere teatrali di Bontempelli)».

Nel periodico appena citato apparirà, a firma del letterato, l'articolo «Contro ogni restaurazione» il 23 novembre 1945⁹ e «Nostalgia della catacomba» il 25 ottobre dello stesso anno:¹⁰ in quest'ultimo numero Aldo Camerino darà alle stampe la sua «Lettura dell'acqua», una recensione relativa all'opera di narrativa bontempelliana - *L'acqua* - edita nel 1945 dalla casa editrice romana Darsena (Camerino 1945). Il critico veneziano sottolineerà come «Bontempelli [vada] letto con gli occhi aperti» e quanto «il Bontempelli scrittore continu[i] ad essere all'avanguardia».

Sul *Mattino del Popolo*, invece, uscirà l'articolo «Una strana avversione» (9 ottobre 1948),¹¹ i racconti «Panorama di notte» (26 ottobre 1947)¹² e «Viaggio di Marcello» (19 dicembre 1948),¹³ firmati da Massimo Bontempelli.

Dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1960, Paola Masino si dedicherà in misura sempre maggiore alla cura delle opere del compagno. A riprova di ciò è l'avvenuta pubblicazione sul numero del luglio-agosto 1986 di *Sipario*, mensile dedicato al teatro e alle arti visive, del testo del 1932 della «commedia [bontempelliana] con coro e banda» dal titolo *Valòria ovvero la famiglia del fabbro*, «Per gentile concessione di Paola Masino Bontempelli».¹⁴

L'impegno nel valorizzare il ricordo dell'amato l'accompagnerà fino alla fine: nell'intervista rilasciata a Loredana Birzoli nello stesso numero di *Sipario*, ad esempio, ella ricorderà con nostalgia il tempo trascorso al fianco del compagno come «un mondo stupendo, soltanto di pensiero», dove «Non si lavorava per guadagnare ma per produrre, per esprimersi» (Birzoli 1986, 113). Successivamente aggiungerà:

Eravamo veramente due poli opposti che, concentrandosi, hanno formato un unico. [...] Era soltanto la creazione artistica, poesia, musica, teatro, ad interessarlo. Ignorava totalmente le cose pra-

8 L'uso del maiuscolo è originale.

9 Nel pezzo l'autore osserverà come «Il più grosso rigurgito della storia [sia] stato il nazifascismo» (Bontempelli 1945).

10 In questa sede Bontempelli si esprimerà in merito al legame tra politica e religione, scrivendo le seguenti parole: «Tra senso religioso e senso politico non vedo davvero accostamento possibile se non nell'ora della catacomba, all'orlo del martirio. Uscita dalla catacomba, ogni religio, mistica o politica, diventa burocrazia». (Bontempelli 1945).

11 Bontempelli 1948.

12 Bontempelli 1947.

13 Bontempelli 1948.

14 Bontempelli 1986.

tiche non per disprezzo ma perché s'innamorava dell'*idea*.¹⁵ Ma il pubblico non l'ha creduto. (Birzoli 1986, 114)

In conclusione, il rapporto tra Masino e l'ambiente lagunare non fu certo idilliaco: probabilmente, ella aveva riversato sull'ambiente veneziano le preoccupazioni nutrite per l'esilio a cui la coppia era sottoposta e per la lontananza dalla tanto amata capitale, timori a cui si era aggiunta l'ansia scaturita dalla gestione della nuova residenza. Uno stato d'animo riflesso nelle descrizioni della città che costellano le missive ai genitori, nelle quali lamenta una costante difficoltà nel produrre testi o scritti di qualsiasi genere e una certa insofferenza all'ambiente in cui si trova, nonostante il nutrito circolo di frequentazioni intellettuali di cui poteva godere.

Dichiarazioni che cozzano sia con la mole di articoli per periodici e riviste - anche per le testate locali - che contraddistinguono la sua pubblicistica, sia con l'uscita in quegli anni del suo romanzo più noto, *Nascita e morte della massaia*, in grado di ritrarre con estrema abilità i paradossi nascosti dietro ai paraenti del conformismo sociale. Opere e contenuti, quindi, che meritano un costante e sempre maggiore approfondimento.

Bibliografia

Opere letterarie

- Bontempelli, M. (1945). «Nostalgia della catacomba». *Terraferma*, 25 ottobre, 1(2).
- Bontempelli, M. (1945). «Contro ogni restaurazione». *Terraferma*, 23 novembre, 1(4).
- Bontempelli, M. (1947). «Panorama di notte». *Il Mattino del Popolo*, 26 ottobre.
- Bontempelli, M. (1948). «Una strana avversione». *Il Mattino del Popolo*, 9 ottobre.
- Bontempelli, M. (1948). «Viaggio di Marcello». *Il Mattino del Popolo*, 19 dicembre.
- Bontempelli, M. (1986). «Valòria ovvero la famiglia del fabbro». *Sipario*, 458-459, 117-30.
- Masino, P. (1931). *Monte Ignoso*. Milano: Bompiani.
- Masino, P. (1933). *Periferia*. Milano: Bompiani.
- Masino, P. (1943). «Gioventù fra due guerre». *Il Popolo d'Italia*, 22 agosto.
- Masino, P. (1945). «Manifesto». *Terraferma*, 1(4), 25 novembre.
- Masino, P. (settembre-dicembre 1946). «Quattro poesie d'amore». *Terraferma*, 2(3).
- Masino, P. (1947). *Poesie*. Milano: Bompiani.

¹⁵ L'uso del corsivo è originale.

- Masino, P. (1948). «Anniversario». *Mercurio*, 36-39.
- Masino, P. (1955). «Commenti e cronache». *Corriere mercantile*, 23 giugno. Bel-lonci, M. (1971), *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*. Milano: Arnoldo Mondadori, 218-19.
- Masino, P. (1994). *Colloquio di notte. Racconti*. Prefazione di Maria Rosa Cutru-felli. Palermo: La Luna.
- Masino, P. (1995). *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*. In-troduzione e cura di Maria Vittoria Vittori. Milano: Rusconi.
- Masino, P. (2015). *Album di vestiti*. A cura di Marinella Mascia Galateria. Roma: Lit Edizioni.
- Masino, P. (2016). *Periferia*. Introduzione e cura di Marinella Mascia Galateria. Salerno; Milano: Oèdipus.
- Masino, P. (2019). *Nascita e morte della massaia*. Introduzione di Nadia Fusini. A cura di Elisa Gambaro. Milano: Feltrinelli.

Opere critiche

- Birzoli, L. (luglio-agosto 1986). «L'osmosi con Pirandello». *Sipario*, 113-14.
- Camerino, A. (25 ottobre 1945). «Lettura dell'acqua». *Terraferma*, 1(2).
- Camerino, A. (1947). «'Poesie' di Paola Masino». *Il Mattino del Popolo*, 30 no-vembre.
- Ceschin, A. (2015). «'Addio, cara Paola. [...] Abbiate il mio augurio': lettere di Ada Negri a Paola Masino». Negri, A., *Fili d'incantesimo*. A cura di B. Stagnit-ti. Padova: Il Poligrafo, 191-201.
- Ceschin, A. (2016). «'Veder chiaro è sempre stato il mio difetto'. Paola Masino, scrittrice e giornalista del Novecento». Ceschin, A. et al., *Siamo partite in tre*. Trieste: Vita Activa, 23-32.
- Ceschin, A. (2017). «Luoghi periferici e mappe identitarie nella narrativa di Pa-ola Masino». Sgavicchia, S.; Tortora, M. (a cura di), *Geografie della moderni-tà letteraria = Atti del XVII Convegno internazionale della MOD* (Perugia, 10-13 giugno 2015). Pisa: Edizioni ETS, 207-17.
- Cirillo, S. (2016). «Di alcuni 'realisti magici': Corrado Alvaro, Libero De Libe-ro, Paola Masino». *L'Illuminista*, 16(46-48). Roma: La Sapienza Università.
- Fusini, N. (2019). «Una scrittrice metafisica». Masino 2019, 7-13.
- Galateria, M.M. (2015). «Introduzione. Il guardaroba delle memorie». Masino 2015, 5-45.
- Luxardo Franchi, P. (2012). *Lettere italiane del Novecento*. Venezia: Cafoscarina.
- Neiger, A. (2004). «Lo spazio corporeo femminile nella scrittura di alcune nar-ratrici contemporanee». Agostini, T.; Chemello, A.; Crotti, I.; Ricaldone, L.; Ricciarda, R. (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*. Padova: Il Poligrafo, 271-8.
- Ortese, A.M. (1994). «Ricordo la voce dei suoi libri». *L'Europeo*, 13 aprile, 14, 81.
- Ora in Ortese, A.M. (2011). *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*. A cura di M. Far-netti. Milano: Adelphi.
- Pupino, A. (2008). *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*. Ro-ma: Salerno Editrice.
- Puppa, P. (1986). «Bontempelli: un teatro intenso e poco operoso». *Sipario*, 104-12.
- Quattrocchi, A. (2019). «Italia 1939: manuale della cattiva massaia». *Il Venerdì di Repubblica*, 8 novembre, 114-15.
- Trvisan, M. (2016). «Una rete di relazioni intellettuali». Manetti, B., *Paola Masi-no*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 215-36.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

«Il festival rinascerà» Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946

Cecilia Bello Minciocchi

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The essay presents and analyses the film criticism articles written by Paola Masino for the new edition of the Venice Film Festival after the Second World War. The articles, which appeared in the *Gazzetta d'Italia* between August 31 and September 19, 1946, were not later collected or republished. These are rare materials, never studied before, found among the documents of the Fondo Paola Masino kept at the Archivio del Novecento, Sapienza University of Rome. Other significant and useful information to understand Masino's critical perspective on cinema emerges from the letters sent from Venice to family members. The analysis of the articles highlights in Paola Masino a lively intellectual curiosity and great precision in aesthetic judgments, in addition to a peculiar sensitivity to chromatic values, and an ethical attention to the political perspective of film directors and to the recent tragedies of war and partisan resistance in Italy. Among the most interesting data emerged from these articles, there are some theoretical reflections on aesthetic principles valid not only for cinema, but for all the arts, including the narrative and the literary work of the same Paola Masino.

Keywords Paola Masino. Italian women writers. Italian literature of the twentieth century. Film criticism. Venice Film Festival 1946.



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-6 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-29

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-6/003

L'altra sera con Challiot e Madeleine Gauthier dell'E.N. [*Europe Nouvelle*] siamo andati a vedere una cinematografia che si chiama un cane andaluso [*Un chien andalou*]. Dove si vede un rasoio che taglia un occhio (tutta roba che viene fuori - come crema bello bello) dei pianoforti a coda con dentro asini squartati. Un uomo che brancica in tutti i modi una donna nuda, una donna che gioca con una mano tagliata ecc. C'erano delle donne che urlavano come impazzite ma noi tre sguazzavamo di gioia. (Masino 1929)

Era un venerdì del 1929 quando Paola Masino scriveva ai genitori queste righe piene d'entusiasmo per lo straordinario film di Buñuel e Dalí, offrendo prova, così, dell'anticonformismo e dell'autonomia di giudizio critico che l'aveva caratterizzata fin dall'infanzia, anche in virtù dell'educazione intellettuale ricevuta, sempre attenta a curare libertà e originalità nelle opinioni e nella loro espressione. Nel 1929 Masino viveva a Parigi, prudentemente lontana dall'Italia, dove la sua relazione con Massimo Bontempelli avrebbe creato imbarazzi, e lavorava come segretaria di redazione alla rivista *L'Europe Nouvelle*, settimanale di politica internazionale, economia e letteratura, fondata nel 1918 da Luoise Weiss e da Hyacinthe Philouze. Nella capitale francese Masino frequentava molti intellettuali e artisti italiani che in quel decennio vivevano e lavoravano lì:

Da de Chirico a De Pisis, da Savinio a Moravia, da Comisso a Morretti, da Barilli a Marinetti, e, fatto importantissimo della mia vita: Luigi Pirandello.

Seguendo la propria curiosità culturale e il proprio temperamento, Masino non perdeva occasione per godere della ricca vita artistica parigina, pellicola surrealista compresa, e con piacere ne comunicava il gioioso apprezzamento ai genitori. A dieci anni di distanza, nell'agosto del 1939, Masino esprimeva giudizi taglienti su alcuni film presentati al Festival della cinematografia di Venezia, dove viveva dalla fine del 1938 insieme a Massimo Bontempelli obbligato a lasciare la capitale perché ormai sgradito al regime fascista e «sospeso da ogni attività pubblica di giornalista e di scrittore» (Mascia Galateria 2016, 153). Ancora una volta, affidava le sue valutazioni critiche alla corrispondenza familiare, in particolare a una lettera senza data ma ascrivibile al 1939 (Masino 1995, 86-9). L'occasione è buona per dar prova del suo sguardo esatto e impietoso: rattristata per lo sgarbo, deve ricorrere a telefonate aspre per procurare un biglietto a Massimo, che non era stato invitato; il corridoio sotterraneo che portava al Casinò è «squallido e tetro come quelli che nei sottosuoli degli ospedali servono per trasportare i morti dalle corsie alla Morgue» (Masino 1995, 87) e il Palazzo del Cinema fatto ambiziosamente costruire da Mussolini per la Mostra è nient'altro che

Una qualunque sala cinematografica di città di provincia, con un po' di luce diffusa e l'odore di canapa delle tappezzerie nuove. Non un tappeto, non un fiore, non maschere eleganti. Nulla. E un'atmosfera di disagio, di attesa. (Masino 1995, 87)

Ma è nella vivace cronaca del Festival che il piglio di Masino, intollerante nei confronti della fatua socialità che circondava le proiezioni, lascia meglio riconoscere i suoi caratteri d'intransigenza e di sicurezza nel giudizio estetico, nonché l'esattezza con la quale sapeva cogliere i comportamenti della massa:

La gente guarda sempre verso il palco delle autorità, in un gelido mutismo. Non si discorre, non si ride: non ho mai visto una folla così desolatamente parata a festa e imbalsamata.

Sembra che tutti aspettino l'autobus e che abbiano le scarpe strette.

Finalmente comincia la proiezione. Il primo film era uno tedesco sulla vita di Koch. A base di sputi di sangue e di autopsie. La gente aveva freddo: io stavo benone.

Finito questo film attaccano un altro documentario e poi un altro e così via senza fare un po' d'entr'acte, lasciare che il pubblico si muova, si riconosca, discuta e ne nasca quel calore che dà vita a questa sorta di riunioni a carattere eccezionale.

[...]

Bisogna correre al Lido per prendere le fotografie del film su Koch e andare a San Zaccaria [...]. Il pomeriggio risbattiti al Lido a vedere un altro film più brutto del primo. Torna a casa, cambiati (abito di raso giallo e mantello azzurro, con i sandali vecchi rotti che mi fanno storcere le caviglie) e rivai a un altro film. Questa volta era un francese poliziesco abbastanza divertente. [...] Terzo giorno di spettacolo Grandi Magazzini esimia boiata. Sala mezza vuota. Nessuna conoscenza. Impossibile vedere se ci sono o no donne eleganti, ognuno restando sempre al proprio posto come in una roccaforte. [...] Noi andiamo oramai perché abbiamo l'impegno di fare articoli per «Tempo». (Masino 1995, 87-8)¹

Già in questa lettera familiare si coglie una dote della scrittura giornalistica di Masino: il perfetto connubio tra inclinazione narrativa, sguardo selettivo, esigenza estetica.

Se i giudizi espressi nel 1929 sul film di Buñuel e nel 1939 su *I grandi magazzini* di Mario Camerini e Ivo Perilli non avevano intenti professionali, ma appartenevano al privato dialogo con i genitori,

¹ Nelle carte del Fondo Masino presso l'Archivio del Novecento della Sapienza - Università di Roma, non c'è traccia degli articoli che Paola Masino annunciava qui ai genitori.

nel 1946 Paola Masino vestì ufficialmente i panni dell'inviata speciale e della critica cinematografica. L'esperienza fece seguito al suo ritorno a Venezia, da cui si era allontanata con Bontempelli nel 1943. Trascorsi a Roma gli ultimi due anni del conflitto, per buona parte in clandestinità perché colpiti da un ordine di deportazione Masino e da una condanna a morte Bontempelli, a metà del 1946 i due scrittori tornarono a vivere a Palazzo Contarini delle Figure, in quell'appartamento affascinante ma impegnativo sotto il profilo domestico, teatro di laboriosa attività letteraria, di scambi e incontri intellettuali, ampio e originalmente ravvivato dalla originalissima e suggestiva aiuola coltivata sul pavimento della sala da musica, con i suoi tulipani, anemoni, giunchiglie o margherite a seconda della stagione: «un pezzo di prato naturalmente sorto dal mosaico lucido del pavimento, una gran zolla di vegetazione emergente dall'acqua stagnante dell'impiantito vitreo della sala» (Masino 2015, 218). Ma la cura della casa, le difficoltà e il lavoro intenso che Masino e Bontempelli avevano condiviso a San Samuele, sembravano però lontani nella memoria e per così dire emotivamente neutralizzati, quasi raggelati in una plaga di indifferenza.

A un articolo apparso il 13 luglio dello stesso anno sulla *Gazzetta Veneta* di Padova, «Ritorno», titolo semplicemente, misuratamente denotativo, Paola Masino affidava infatti le seguenti riflessioni/confessioni:

Eccomi, dopo tre anni, di nuovo a Venezia da cui ero fuggita nel settembre del '43. Strano: quasi tutti, e la mia famiglia, i parenti, gli amici, io stessa mi domando: - Che effetto ti fa ritrovare la tua casa, dopo tanto tempo? - È un effetto il nulla? Io non provo nulla. È un effetto il disinteresse incolore, senza senso di liberazione o di vuoto? Io provo tale disinteresse. Le ragioni quotidiane di tutta la mia vita passata mi si sono fatte completamente estranee, e perfino molto di quello che fino al '43 aveva costituito parte delle mie ragioni personali di vita. Provo a ritrovarmi. Rifrugo tra i vecchi appunti che m'ero portata dietro: vi si accenna a questo o a quel libro. Ora ricordo quanto m'erano cari, come me ne sentivo impastata, mi avevano accompagnata magari fino dall'infanzia, non avrei mai creduto possibile, allora, di non rivolgere almeno una volta al giorno il mio pensiero a questo o a quel personaggio. E per quasi tre anni li ho al tutto dimenticati. Ma non sarebbe strano dato il vortice di avvenimenti che si è abbattuto sopra di noi. È che in realtà (comincio appena ora ad accorgermene) mi sono dimenticata di me stessa. Interamente. Questo o quel personaggio erano un riconoscimento, un riprovare, un saggiare che io facevo del mio io. Io nell'amore, o nel dolore, o nell'apatia, o nella fame, o nello sperpero, o nella miseria. Io come mi andavo creando su quegli stati d'animo. Per questo stati d'animo quando li avessi incontrati.

E a un tratto l'8 settembre. A un tratto l'abitudine di dire solo quanto serve immediatamente, pensare solo quanto va tradotto in azione, dimenticare il domani, e non accumulare il passato. Solo Io, Ora, Qui. E sempre Io, Ora, Qui. Senza orli di tempo e di spazio e d'affetti intorno, benché la conoscenza dell'Io, Ora, Qui, non fosse che in funzione di altri essere più importanti per noi di noi medesimi, più essenziali alla nostra vita della nostra stessa esistenza. (Masino 1946a)

Questo passo conferma in Paola Masino l'inclinazione all'esame introspettivo e alla sorveglianza di sé, la curiosità che la portava a interrogare le proprie emozioni e i processi formativi alla base della crescita personale. Conferma inoltre la naturalezza con la quale la scrittrice viveva le grandi opere della letteratura, meditava libri nuovi o letti in gioventù e i personaggi che li abitavano, continuando a nutrirsi, a sentirsi «impastata». Dal brano affiora anche, tuttavia, una distanza sentimentale nei confronti della città e della casa ritrovate dopo tre anni: il sentimento è prossimo o coincidente con il «nulla», con «il disinteresse incolore». Indubbiamente i fatti storici di densa drammaticità vissuti nei tre anni di lontananza da Venezia, periodo di rivolgimenti e rese di conti per l'Italia intera, giocavano la loro parte nell'indifferenza, e Masino ne era consapevole, attenta com'era sempre stata alla realtà sociale, spesso colta nelle pieghe del quotidiano, nelle difficoltà della guerra, negli attriti tra classi sociali e moralità. Basti pensare al racconto «Visita allo zoo», scritto probabilmente nel 1946 ma edito solo in *Colloquio di notte* (Masino 1994, 165-72), la cui protagonista, Silvia, giovane contessa comunista, solidale e sollecita verso gli sfollati, contribuisce a rendere più impietoso, lavorandolo a sbalzo, con crudezza, il ritratto di nobili ipocriti e vanesi, sordi alle primarie necessità del popolo. Al sentimento di lontananza dalla vita condotta a Venezia tra la fine del 1938 e il luglio del 1943, in realtà, non dovevano essere estranei la scontentezza, le difficoltà nel gestire gli ampi spazi di Palazzo Contarini delle Figure, gli umori variamente malmostosi di quell'esilio dorato.

Certa diffidenza, certa insoddisfazione, e una sorta di fatica nel vivere Venezia giorno per giorno, perdurarono in Paola Masino anche al rientro, nel 1946, nonostante il radicale mutamento di atmosfera e il desiderio di ricostruzione diffusamente generati dalla fine del conflitto. Appena tornata fra calli e canali, già rimpiangeva Roma e la vivacissima Milano; come leggiamo da una lettera alla madre del 10 giugno 1946, poca gioia ricavava dal pranzo con un amico di vecchia data come De Pisis, e dalla gita in gondola allietata dal violinista Ciampi: «tutti dicevano che era molto bello e io avevo una gran voglia di essere a Roma sulla circolare in mezzo al tanfo e ai pidocchi ma tra gente viva» (Masino 1995, 133). I fornitori veneziani le facevano «prendere la bile ogni giorno» (Masino 1995, 134), gente

ne vedeva «pochissima, gente interessante, bella o elegante men che meno» (Masino 1995, 136), quando voleva divertirsi chiudeva gli occhi e pensava «a qualche posto di Roma o di Milano» (Masino 1995, 136) dove le sarebbe piaciuto trovarsi.

Nel secondo soggiorno veneziano, tuttavia, non venne meno l'acrità letteraria: nel 1946, infatti, Masino continuò a pubblicare racconti su rivista, intraprese la stesura di un romanzo per bambini lasciato incompiuto e inedito, *Vera storia di un babbo inverosimile* (ispirato al padre, scomparso nel 1943), non abbandonò il giornalismo, anzi scrisse diversi articoli di critica cinematografica sui film in programma alla rassegna di Venezia ripresa dopo alcune stagioni politicamente difficili e tre anni di completa interruzione.

Il primo articolo della cronaca cinematografica scritto da Paola Masino per *La Gazzetta d'Italia* di Torino, datato 30 e apparso a stampa il 31 agosto 1946, coniuga il verbo del titolo – oggi impossibile dire se originale o redazionale – a un futuro di ottimismo e fiducia nella ripresa culturale: «Il festival rinascerà». La prima edizione del dopoguerra, infatti, fu chiamata 'manifestazione'² e non 'festival', non fu numerata, non si svolse al Lido, come le stagioni iniziali, ma a Venezia, dove era già stata trasferita, in forma ridotta, nei primi anni della guerra. Un piccolo segnale di rilancio organizzativo venne già dall'ampliamento dei luoghi della Manifestazione: come seconda sede per le proiezioni, infatti, al Cinema San Marco si aggiunsero i Giardini della Biennale.

Trascorsi anni dalle sintetiche osservazioni inviate ai genitori – il gioioso entusiasmo per *Un chien andalou* e la severissima stroncatura dell'«esimia boiata» *I Grandi Magazzini* – Masino, che era ormai pubblicista d'esperienza in molti rami del giornalismo, assume in pieno il ruolo del critico inviato alla manifestazione: mostra un piglio disinvolto, fa dichiarazioni incisive e argomenta quanto basta.

Relativi all'edizione del 1946, delicata e molto attesa perché la prima del dopoguerra, nel Fondo Masino presso l'Archivio del Novecento della Sapienza sono conservati cinque articoli apparsi su *La Gazzetta d'Italia*, ritagliati e incollati su fogli solidi di grande formato, e due articoli dattiloscritti in duplice copia con annotazione manoscritta autografa «non pubblicato», uno dei quali parzialmente utilizzato, in realtà, nel resoconto pubblicato il 15 settembre.

L'articolo che apre la corrispondenza da Venezia, «Il festival rinascerà», conservato in ritaglio, secondo l'abitudine di Masino, è corretto a penna, e presenta l'aggiunta di numerosi passi manoscritti. Il testo introduce alla «manifestazione messa su con umiltà e pazienza, traverso innumerevoli intoppi». Ricostruisce per sommi capi

² Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 31 agosto-15 settembre 1946.

la storia del Festival, «il felice connubio dell'arte, della mondanità e dell'opinione pubblica» durato fino all'edizione 1938, le conseguenze dell'«avvampato mantello della guerra» sulle stagioni 1939-1942; il «silenzio funesto» sceso sul triennio 1943-1945. La ripresa del 1946 è animata da un desiderio di libertà e di ricostruzione materiale e morale, quasi di riparazione dei torti e del dolore, e senz'altro si apre sotto l'auspicio di una nuova fioritura delle arti:

Ecco che tutto piano piano tenta di alzarsi e muoversi verso l'aria libera. Venezia vuole riprendere le proprie tradizioni artistiche; dalle esposizioni dei suoi massimi pittori [...] a quelle labili immagini che si muovono sugli schermi di tutto il mondo [...]. Il desiderio di ripresa artistica è il primo germe di ricostruzione che si deve coltivare presso ogni popolo: è il primo che spinge la gente verso nobili e disinteressate imprese. Ma ci vuole cautela. Non bisogna promettere al pubblico quello che non si può dare: non si offre un banchetto se non hai pronto che un semplice pranzo. Tuttavia, anche un pranzo può essere sostanzioso. È quello che otterranno quest'anno le manifestazioni veneziane presentando opere che attestino un reale progresso artistico della cinematografia. Non si daranno premi, come si era usato nei festival passati [...].

Tutto da poveri, come si vede, ma tutto onestamente, tutto seriamente. E che tutto sia povero non vuol dire che tutto non sarà bello, certo più commovente, almeno per noi italiani che sappiamo quale sforzo dobbiamo compiere, delle grandi feste passate. (Masino 1946b)

Le premesse sono enunciate con misura e consapevolezza delle difficoltà in cui si dibatteva la nazione, ma con altrettanta aspettativa, se non fiducia nella qualità delle opere in programma. Il primo resoconto critico, tuttavia, è una severissima stroncatura del film con il quale gli Stati Uniti, tornati a Venezia dopo lunga assenza, avevano chiesto l'onore di aprire le proiezioni, *Sangue e arena*, pellicola del 1941 in technicolor interpretata da Tyrone Power e Rita Hayworth, remake del precedente portato sullo schermo da Rodolfo Valentino nel 1920. L'articolo, «La prima serata alla Manifestazione Cinematografica di Venezia», rimase però in dattiloscritto: conservato tra le carte della scrittrice, reca sull'angolo sinistro l'indicazione a matita blu «non pubblicato». Il giudizio critico è molto severo e investe non solo il film di Rouben Mamoulian ma l'intera industria cinematografica statunitense:

Ormai i film americani già tutti in partenza, ci offrono una recitazione standard: la donna fatale, lo sportivo, la timida e il tracotante. Tutti fanno bene, ma è un bene che è come la pulizia degli ospedali, sterilizzato. E perciò stucca, e perciò lo spettatore si ab-

bandona facilmente a quella sotterranea ma totale noia del previsto e del prevedibile.³

Anche i colori concorrono al fallimento artistico del film perché sono sempre i medesimi, spesso immotivatamente incupiti, vischiosi, e non aggiungono profondità, anzi, soprattutto nei notturni, finiscono per creare un effetto falso e manierato, lezioso, stigmatizzato da Masino con la sua scrittura espressiva e affilata:

Il bianco, i rossi, i gialli, l'azzurro, che sono i toni più sfruttati, sono di continuo sottolineati da un nero bituminoso che si propaga su tutta la pellicola e dà in dotazione a ogni personaggio mani sozze, nuche sospette e facce di crosta di pane. Le scene notturne e patetiche acquistano un che di cartolina al platino e c'impediscono ogni commozione con il disagio sentimentale nel quale ci piombano.⁴

Le scenografie, altrettanto deludenti, fanno eccessivo ricorso a «particolari e 'nature morte' che rallentano il film senza mai acquistare un significato di simbolo»,⁵ ma assolvono tutt'al più a un compito meramente decorativo.

Agli occhi di una buona conoscitrice d'arte visiva, qual era Masino, pur ostentando sanguinolenti quarti di toro, e tentando così di «ricordarci Rembrandt», il film «non potrà mai essere pittura». Anzi, se un quadro questa commerciale pellicola ha potuto ricordare a Masino – e il ricordo «non fu piacevole» – è la tela storica di Stefano Ussi *La cacciata del duca d'Atene*, dipinta nel 1860 e intrisa di retorica, dalle espressioni marcate, e dalle figure e dagli abiti affastellati in ossequio a trapassi cromatici, scena che sembra suggerita – involontariamente, aggiungerei – dalla «sedia sulla quale troneggia Pover mentre lo vestono per la corrida».⁶

In sostanza rimpiange il bianco e nero, e considera il colore – almeno nel modo in cui l'ha visto in *Sangue e arena* – un passo indietro, il secondo compiuto dal cinema dopo l'avvento del sonoro. Il «muoversi in due sole dimensioni e soltanto per luci e ombre» sapeva dare suggestione, invece, anche alle pellicole meno intense. Tra le osservazioni che più colpiscono, in questo dattiloscritto, è quella che, lamentando il falso progresso del technicolor e del sonoro, e l'accu-

3 Masino, P. «La prima serata alla Manifestazione Cinematografica di Venezia». Articolo dattiloscritto inedito (31 agosto 1946). AD900, Archivio del Novecento, Serie Scritti, Sottoserie Pubblicitaria. Roma: Sapienza Università di Roma.

4 Cf. nota 3.

5 Cf. nota 3.

6 Cf. nota 3.

mulo di particolari inutili, ci dice che «il mezzo sembra essere diventato il fine». Benché non sviscerata, è un'osservazione di grande lungimiranza, soprattutto se posta accanto a più recenti e note teorie sulla pericolosa coincidenza, nei mezzi di comunicazione di massa, tra messaggio e medium, o meglio sulla loro effettiva co-essenza.

Non sappiamo se l'articolo sia stato spedito e non accolto dal giornale o sia rimasto, non concluso, tra le carte dell'autrice. Certo non dava giudizi morbidi neanche sul documentario di Domenico Paolella *L'Italia s'è desta*, tacciato di trattare con «faciloneria e stonatura» tragedie recentissime come la guerra partigiana, e radicalmente liquidato con un durissimo «per carità di patria è meglio tacerne».

Nel secondo articolo non pubblicato e rimasto in dattiloscritto, «I primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia»,⁷ altre riserve colpiscono *Il sole sorge ancora*, realizzato sotto gli auspici dell'Associazione Nazionale Partigiani, nello stesso 1946, per la regia di Aldo Vergano. Masino doveva aver visto il film prima dei tagli imposti dalla censura «sia per l'eccessivo verismo di talune scene, sia per le allusioni a pervertimenti sessuali, sia per la presenza di battute offensive per l'onore dell'esercito italiano».⁸ Il film, in cui la Commissione di Revisione Cinematografica di prima istanza aveva riconosciuto «una certa pregevole fattura», era stato ammesso alla Mostra di Venezia ma non nelle pubbliche sale cinematografiche, alle quali arriverà solo dopo i tagli richiesti.

Esprimersi sull'opera di Vergano offre spunto a una più generale riflessione sull'arte: nel film

Si è voluto esporre tutto, che è un errore di generosità e innocenza, ma sempre un errore. L'arte di scrivere - e quindi di rappresentare - sta nell'omettere, omettere, omettere, diceva Stevenson. Insomma nel suggerire, nell'evocare, non nello spiegare. Qui invece perfino la recitazione (affidata in gran parte a non attori) è tutta spiegata. Voglio dire che è sempre sottolineata, che ti avverte di continuo di quanto devi intendere dell'azione, dei movimenti intimi e degli scopi ultimi che la determinano. Come se non bastasse abbiamo i discorsini della sartina sfollata da Milano (Lea Padovani) che commentano moralmente e socialmente tutti gli avvenimenti. È troppo recente il periodo della resistenza perché non si sappia che non si commentava, si agiva. Altro errore del film lo sperpero di particolari inutili nell'economia della vicenda. Che si

⁷ Masino, P. (1946). «I primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia». Articolo dattiloscritto inedito.

⁸ Ministero della Cultura Popolare. Direzione Generale per la Cinematografia. Fascicolo su *Il sole sorge ancora* (1946). Appunto per il Sottosegretario di Stato. <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/05/Il-sole-sorge-ancora-Fascicolo.pdf>.

gnificato ha il funerale del bambino morto per miseria, visto che non raggiunge nessuna effusione lirica? Quale necessità ha fatto paralitica la vecchia contessa?⁹

Non è difficile riconoscere, in questi giudizi, i principi che guidavano Masino nella sua attività creativa: scrittura sempre sorvegliata, distillata e tagliente, nemica dei moralismi e dei patetismi. Ma alla ricerca di un lirismo autentico, non retorico, lo stesso che riconosce in alcune scene corali del film, la fucilazione del partigiano e del prete di fronte al popolo, l'entrata dei partigiani dietro le mandrie di bestiame. Come non apprezzava i «dialoghetti didattici» nelle opere altrui, così li evitava nelle proprie, tenute sempre ben al di qua del moralismo.

Il più bello tra i film visti nei «primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia» è il russo *Ciapaiev*, firmato dai due fratelli Vassiliev. Opera del 1934, venne proiettata nell'edizione del 1946, che non prevedeva concorso, per ragioni puramente artistiche. Se Masino coglie la bontà della pellicola, non altrettanta sensibilità mostra il pubblico che reagisce con freddezza, forse male interpretando i dialoghi, creduti «di propaganda», là dove i Vassiliev intendevano «riprodurre su documenti veri una fase reale della lotta bolscevica». Senza parlare di realismo socialista, come faranno altri critici, Masino coglie tuttavia due dati importanti e complementari: la programmatica aderenza ai fatti storici e la trasfigurazione simbolica, e in certo senso poetica, dei fatti. Tale, almeno, è la lettura che possiamo evincere da un giudizio positivo, acuto e partecipe come questo:

Sarebbe bastato, per convincersi della scrupolosità storica, notare l'ignoranza e la megalomania cui è in balia Ciapaiev e il coraggio delle truppe zariste quando avanzano scandendo il passo senza sparare contro il fuoco dei rossi. E in tempi come questi, in cui il cinema è caduto tanto in basso, dovrebbe essere più che sufficiente a far la fortuna di un film la scena in cui il colonnello zarista suona al piano il Chiaro di luna mentre alle sue spalle l'attendente, con una spazzola legata al piede nudo, lucida il pavimento dondolandosi in cadenza con la musica. Tutto vi è minuziosamente realistico eppure l'immagine diventa simbolo; tu subito ravvisi nell'umiliato servo quel doloroso popolo dei contadini russi rappresentato fino al principio del secolo in un orso alla catena che balla goffamente sotto la sferza dei boiardi.¹⁰

⁹ Masino, P. «I primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia». Articolo dattiloscritto inedito (s.d. ma 1946). AD900, Archivio del Novecento, Serie Scritti, Sottoserie Pubblicistica. Roma: Sapienza - Università di Roma.

¹⁰ Cf. nota 9.

Passo nel quale intelligenza critica e *pietas* arrivano davvero a compenetrarsi, sostenute, come sono, da una tensione stilistica che ben sa giocare i toni alti, basti notare l'anticipazione degli aggettivi nel più toccante nodo umano e sociale, quello che riconosce «nell'umiliato servo quel doloroso popolo».

La qualità tematica e stilistica che in questo articolo rimasto inedito Masino, senza essere una specialista del cinema sovietico, scorreva in *Ciapaiev*, sarebbe stata riconosciuta da più voci critiche. Il film fu recensito, tra gli altri, da un critico esteticamente e ideologicamente attento come Glauco Viazzi (1946); e fu citato anche in seguito per la sua esemplarità e per la sua importanza artistica:

Circa dodici anni fa venne presentato al giudizio del pubblico e della critica un film diretto dai fratelli Vassiliev, *Ciapaiev*. Un avvenimento che soltanto più tardi acquistò un significato e divenne una data importante per la storia del cinema sovietico. Ci si rese conto infatti che quel film aveva provocato una frattura fra due periodi, aveva chiarito una crisi latente, aveva infine dato l'avvio ad una tendenza che da qualche anno i teorici del cinema sovietico hanno ufficialmente battezzato, nel quadro generale di tutti i movimenti artistici, con il nome di «realismo socialista» (Mida 1947, 261)

Per quanto non si potesse parlare propriamente di «rivoluzione di linguaggio» o di «rottura definitiva» con la scuola cinematografica precedente, *Ciapaiev* indicava che «era giunto il momento di guardare la realtà del paese con occhio diverso», che era ormai indispensabile condurre l'esperienza creativa «su un piano inedito, che corrispondesse più intimamente alle mutate esigenze del paese» (Mida 1947, 262). Masino non riconosceva a *Ciapaiev* questa nuova apertura e questo nuovo ruolo all'interno del cinema sovietico, ma è indubbio che a quel film riconoscesse un'interessante (e toccante) sensibilità di sguardo e una particolare qualità di aderenza ai documenti.

Sebbene per Masino gli articoli di critica cinematografica rispondessero in primo luogo a una necessità di lavoro - nelle lettere alla madre annunciava sempre con soddisfazione i compensi pattuiti -, i pareri espressi innescavano spesso riflessioni estetiche di ordine generale, osservazioni su cosa sia e come si possa raggiungere l'arte. Anche la recensione al disneyano *Bambi*, lungometraggio a colori costato cinque anni di lavoro e presentato nell'edizione 1946, divenne occasione per discutere del rapporto tra fedeltà realistica e libertà immaginativa:

A essere severi potremmo dire che anche in questo film, come sinora in tutti quelli presentati, c'è nessuna invenzione di fantasia, laddove tutto nella fantasia poteva avere origine e giustificazione. Invece si segue la realtà più documentata sulla vita degli ani-

mali [...]. In alcune scene, quelle ad esempio dove si vede il gran cervo nella penombra della foresta, tanto gli alberi che l'animale si possono credere vivi: fotografia quasi. Se come raggiungimento tecnico questa è indubbiamente una conquista, come conquista d'arte è un passo indietro da quelle prime interpretazioni di bestie che Disney ci aveva dato. (Masino 1946c)

Il giudizio sul film è positivo; tuttavia, nell'universo estetico della scrittrice, attenersi con troppa fedeltà al documento rischiava di compromettere la creatività, gli slanci immaginativi, anzi le sembrava «la totale negazione dell'arte» (Masino 1946c). Non stupisce che una narratrice come lei, capace di forzare il realismo in termini surreali, magici, non rinunciasse a stimolare i lettori delle sue cronache cinematografiche:

Vale ancora la pena di ripetere che arte è mostrare, a chi non ne ha da solo la capacità, quello che non appare, quello che non è detto, quello che non è tangibile? Arte è trarre i Prigionieri dal sasso, Venere dal mare. Ma quale uomo somiglia i Prigionieri e quale donna Venere? L'arte deve essere sempre qualcosa più del reale, o meglio, deve essere il reale più l'inconoscibile. (Masino 1946c)

Un assunto, questo, che ha il timbro di un'autentica professione di poetica, che aderisce perfettamente agli intenti e alla scrittura della stessa Masino.

Va detto che *Bambi* era uscito nelle sale americane due anni dopo il notevole e celebre *Fantasia* (1940), che invece al realismo concedeva pochissimo. Doveva essere dunque intenzione della Disney differenziare il più possibile i due lungometraggi: tanto era inventivo e antinaturalistico il primo, tanto era invece fedelissimo alla fauna e alla flora di una foresta il secondo. Anzi era proprio sul rispecchiamento fotografico, o meglio filmico, che quel lungometraggio animato scommetteva per sorprendere il pubblico e imporsi come un inedito capolavoro.

Se poco convincenti erano le limitazioni della fantasia, *Bambi* aveva però il pregio di soluzioni commoventi e piene di poesia, come «dare voci infantili agli animali e canto ai fiori», e induceva gli spettatori a credere di aver tenuto «in grembo un piccolo molle cucciolo di cervo», il che, se non equivaleva a «un atto d'arte», era almeno «una buona azione», opinione critica matura e condivisibile assorbita direttamente nel titolo della recensione, «'Bambi' di Disney, ovvero una buona azione» (Masino 1946c). Ma *Bambi* aveva, soprattutto, l'accortezza di non aver replicato le tragedie e la retorica che accompagnavano molti film e documentari di quella Manifestazione ancora stordita dal conflitto appena concluso, film e documentari troppo inclini a proporre, secondo Masino, «assassinii, vendette, stragi, cannoneg-

giamenti», quando si era ancora vicinissimi alle lacerazioni date dalla guerra civile tra fascisti e partigiani.

Intransigente severità nel giudizio, che era affidato spesso a un'enuciatazione rapida, *tranchant*, torna nelle critiche alla trasposizione statunitense della *pièce* pirandelliana *Come prima, meglio di prima*, in una pellicola per Masino deludente, *Questo nostro amore* diretto da William Dieterle nel 1945. Masino conosceva con profondità temi e stilemi di Pirandello, cui insieme a Bontempelli era stata legata da una lunga e affettuosa amicizia, e non poteva certo apprezzare una resa superficiale e troppo sentimentale, incapace di utilizzare, come invece la commedia originale faceva, le condizioni sociali delle donne e l'animo femminile. Gli americani erano riusciti a trarne solo «una vicenda sterilizzata, senza più strazio, senza più necessità» (Masino 1946c). Il film le apparve decisamente «brutto», la recitazione ugualmente «sterilizzata» e l'«ambiente standard», con i difetti del lieto fine.

Nelle critiche della stagione 1946 della Manifestazione veneziana, tra i film meno apprezzati, con l'esclusione di *Bambi*, sono quelli statunitensi: a quelli sopra menzionati si aggiungono infatti, nello stesso articolo dedicato al cartone animato, *L'uomo del sud*, realizzato nel 1945 per la regia di Jean Renoir, che qui propone il suo sguardo francese sulla più profonda campagna americana, e *Le campane di Santa Maria*, pure del 1945, per la regia di Leo McCarey. L'indipendenza del giudizio di Masino è lampante. A dispetto dei riconoscimenti ricevuti, il primo film, un bianco e nero la cui sceneggiatura si era avvalsa della consulenza di William Faulkner, è liquidato come un'inutile e «plateale rappresentazione di una vita di stento e di violenza» che può avere, al più, come speranza, «una bisboccia e un'ubriacatura» (Masino 1946c). Il secondo film, *Le campane di Santa Maria*, séguito di *La mia via*, che aveva già fatto guadagnare un Oscar a Bing Crosby, ottenne incassi notevolissimi, eppure agli occhi di Masino lasciava semplicemente - e colpevolmente, aggiungerei - andar «sprecata» la pur «ottima recitazione» (Masino 1946c) di Ingrid Bergman, che nel ruolo di Suor Maria Benedetta ottenne il Golden Globe 1946.

Il resoconto della seconda settimana di proiezioni, intitolato «Un'opera d'arte: 'Enrico V'. Un insulto: 'L'eterna armonia'» (Masino 1946d), non risparmia staffilate critiche internazionali. Tra le opere più manchevoli: il film inglese *La via della stella*, quello americano *Sister Kenny*, quasi un documentario «esempio del più piatto conformismo cinematografico»; il film russo *Colpevoli senza colpa*, che ha «attori inadatti e ingranaggio grossolano»; la pellicola italiana *Eugenia Grandet*, che presenta dialoghi infelici e «recitazione gigionesca»; l'opera sulla vita di Chopin realizzata da Charley Vidor, *L'eterna armonia*, in cui Masino coglie «una tracotanza inaccettabile», una ricostruzione biografica che sconfinava nella «maldicenza», errori di

prospettiva storiografica coronati da un ben poco credibile Chopin che suona «la propria musica come se accompagnasse un'esibizione di cavalli in un circo» (Masino 1946d). In diretta opposizione ai titoli meno convincenti, sono invece un paio di stimabili realizzazioni russe, in particolare *C'era una volta una bimba* di V. Eysymont che si avvale della straordinaria, anzi «prodigiosa recitazione» di due bambine, singolarmente naturali di fronte alla macchina da presa. Il giudizio positivo sul film di del regista sovietico Viktor Eysimont è stato generalmente condiviso dalla critica; *l'Unità*, nel brevissimo articolo non firmato dedicato alla morte del regista nel 1964, ha ricordato proprio *C'era una volta una bimba* come «uno dei migliori film realizzati in URSS nel periodo bellico», focalizzato sulla «delicata vicenda di due bambine nella tragica cornice di Leningrado assediata dall'invasore nazista» («La scomparsa del regista Eysimont», 1964).

Nei resoconti di Paola Masino, tuttavia, le parole più partecipate, però, sono quelle dedicate a *Enrico V*, film inglese del 1944 per la regia e l'interpretazione di Laurence Olivier, che a questo film aveva affidato il suo debutto da direttore. La scrittura di Paola Masino affida l'entusiasmo all'impiego delle metafore: tra i numerosi film scadenti, questo si taglia come

Un vascello pavesato, che, se anche è entrato in porto con qualche avaria, è però giunto con le vele gonfie d'un anelito d'arte, d'un soffio ispirato [...]. Finalmente ecco un film che vuol essere, dire, inventare qualche cosa, nel tentativo di superare il mezzo tecnico, staccarsi dai più facili sentimenti umani e da quel linguaggio sciatto, stereotipo e commerciale adottato ormai in quasi tutte le pellicole. (Masino 1946d)

Il colore, qui, non disturba, perché non è decorativo né afflitto da «ombre bituminose»; le scenografie sono parlanti, hanno tratti fiabeschi, simili ai «libri d'oro francesi», e i comportamenti e i gesti hanno valore emblematico, «in una compostezza che è espressione intensa, in una leziosaggine che è analisi di un disfacimento della storia».

La recensione è come sempre attentissima al dato visivo, direi anzi alla complessiva composizione cromatica delle scene: Masino ha notato i costumi privi di «stravagante pompa», scelti in modo da creare un «accostamento lirico di toni» che al film non sottrae ma aggiunge significato.

Unico difetto, al fondo lieve perché nato solo da una rara quanto rigorosa fedeltà al testo di Shakespeare, è una certa stasi:

Uomini di teatro avevano scritto parole che dette da uomini vivi su un palcoscenico breve, si facevano tutta azione; le stesse ripetute su uno schermo, diventavano commento lungo. [...] Si doveva avere il coraggio di fare tagli maggiori, di muovere ancora un po'

l'azione, di mutilare tutta la lirica che nasce dai pensieri per sopprimere con una nuova lirica di movimento. (Masino 1946d)

Rispetto all'Oscar assegnato a Olivier per la trasposizione dell'opera shakespeariana, Masino esprime un giudizio libero, incline a evidenziare qualche pecca. Ma un giudizio da cui traspaiono, al medesimo tempo, buona conoscenza delle peculiarità dei testi e della recitazione per il teatro e buona presa, anche, sulle nuove soluzioni estetiche richieste da media come il cinematografo.

La predilezione di Masino per il bianco e nero torna nell'articolo apparso il 15 settembre nel quale recuperava, in realtà, alcuni passi del dattiloscritto sopra citato da lei custodito fra le carte inedite.¹¹ Le proiezioni in bianco e nero furono per lei un sollievo: «Quale riposo, tre giorni di film a semplice fotografia bianca e nera!» (Masino 1946e). E tuttavia la *Vita di Emilio Zola* è pesante anche in bianco e nero, e ha inoltre la pecca di presentare una gestualità intensa e pesante, perché il cinema dà spesso ad artisti, letterati e musicisti una mimica troppo carica, stereotipata. Artisti e scienziati portati sulla pellicola sono troppo spesso in posa:

Gente sempre in cattedra [...], che scrive torturandosi la fronte, che suona stralunando gli occhi e rovesciando il capo o scolpisce buttando gli scalpelli a ogni colpo e abbandonandosi a sensuali amplessi con la creta. (Masino 1946e)

Le osservazioni critiche dedicate a Fritz Lang sono tra le più interessanti di Masino: i due film presentati dal regista tedesco nel 1946, *La strada scarlatta* e *Anche i carnefici muoiono* (a volte tradotto *Anche i boia muoiono*), pur diversi tra loro per resa e qualità, hanno ambedue «i pregi cui Lang ci ha abituati. Rapidità di racconto, sintesi, profondità di immagini, entrare di sbalzo nell'ambiente della vicenda» (Masino 1946e).

Tra le due opere di Lang, Masino preferisce *Anche i carnefici muoiono* (talvolta tradotto *Anche i boia muoiono*), opera sulla resistenza polacca in tempo di guerra, uno dei quattro film della sua tetralogia antinazista, segnatamente quella in cui Lang aveva iniziato a collaborare con Bertolt Brecht, che poi per alcuni dissapori con Lang non volle firmare il lavoro di sceneggiatura.¹²

L'ultimo articolo, tra quelli apparsi a stampa, e poi ritagliati e incollati su fogli di grandi dimensioni, con correzioni manoscritte che segnalano l'intenzione non solo di conservare ma anche di perfezio-

¹¹ Cf. nota 9.

¹² La tetralogia si apriva con *Duello mortale*, proseguiva con *Anche i carnefici muoiono*, *Il prigioniero del terrore*, e *Maschere e pugnali*.

nare, è un severo bilancio della Manifestazione d'Arte Cinematografica del 1946. Il titolo è «Indigestione finale», il sottotitolo parla apertamente di delusione e di decadenza diffusa: «Su diciotto giorni di spettacolo almeno quindici di delusione. Pochi film interessanti in un quadro di generale decadenza» (Masino 1946f). L'atteggiamento di Masino è lucido e non privo di nostalgia per la qualità di opere cinematografiche degli anni passati - «dove sono i bei tempi della *Febbre dell'oro* e dell'*Incrociatore Potemkine?*» -, non comparabili alla modestia della Manifestazione del 1946. A tratti, si esprime addirittura in toni addolorati; il comitato organizzatore, non potendo proporre opere inedite - il mondo usciva da un conflitto lungo e crudele - aveva promesso di attenersi al criterio «di una severa selezione artistica», ma così non era stato. Invece del «prelibato banchetto», sia il pubblico sia i critici avevano dovuto

Inghiottire intrugli e manipolazioni di ogni genere e in più l'orribile sconforto di dover accettare come sicura la decadenza dell'arte cinematografica in ogni parte del mondo. Perché, ripetiamo, non si può dubitare che il meglio sia stato scelto. [...]

Il mondo che ci è stato presentato si può all'ingrosso dividere in due campi: quello del quasi documentario (in genere russi e italiani) e quello del falso sentimentale (francesi e americani).

Ma il documentario sulla guerra e sui partigiani è materia ancor troppo aderente alle nostre persone fisiche perché possa già tramutarsi in arte. (Masino 1946f)

Con il rigore che le era consueto, la scrittrice metteva in luce anche i difetti di un film italiano che ebbe notevole attenzione di critica e di pubblico, *Paisà* di Roberto Rossellini, che addirittura, scriveva Masino, «non ci è apparso un film montato» e raccomandava al regista tagli che rendessero più organici tra loro i sei episodi, «alcuni dei quali assai belli», ha poi aggiunto a penna sull'articolo ritagliato e conservato tra le sue carte.

A chiari termini, poi, esprimeva considerazioni estetiche di ordine generale che paiono condivisibili e anzi raccomandabili in ogni tempo, dunque anche nei nostri. Metteva in guardia, infatti, dall'abuso di esche tragiche, direi, a tinte forti e di facile presa, o da eccessi di *pietas* e di espressionismo:

Farci vedere bambini massacrati è quasi un ricatto che viene fatto alla nostra coscienza artistica; chi può fischiare una tale rappresentazione anche se essa è deteriore come arte? Quale madre di caduto non si lascia travolgere vedendo il supplizio di un partigiano, anche se tale supplizio è cinematicamente meschino? Tutta questa maniera di speculazione sentimentale tanto più la condanna in quanto ha facile giuoco sul pubblico grosso. (Masino 1946f)

Si tratta di un brano da cui emerge lo stretto connubio tra valore morale e attenzione estetica, giudizio artistico e onestà intellettuale che hanno sempre caratterizzato la vita e la scrittura di Paola Masino.

Nel loro complesso, benché nati da motivazioni in primo luogo lavorative – «alimentari», avrebbe detto Georges Simenon –, gli articoli scritti per la riapertura della Manifestazione nel secondo dopoguerra non solo confermano l'acume critico e il gusto sicuro di Masino, il suo colpo d'occhio per la composizione scenica, la sua sensibilità ai trapassi storici e alla realtà socio-culturale del Paese, ma testimoniano anche un orizzonte teorico nient'affatto sguarnito e una fiducia in principi estetici di ordine generale, applicabili a tutte le arti, non da ultimo alla letteratura, principi a fondamento dei criteri e delle intenzioni che sostenevano anche il suo personale impegno letterario.

Bibliografia

- Galateria, M.M. (2016). «Cronologia». Masino, P. [1933] (2016), *Periferia*. Introduzione e cura di Marinella Mascia Galateria. Salerno; Milano: Oèdipus, 143-63. «La scomparsa del regista Eysimont». *l'Unità*, 5 febbraio 1964.
- Masino, P. (1929). Lettera ai genitori, s.d., in Bernardini Napoletano, F.; Galateria, M.M. (a cura di), *Paola Masino*. Milano: Mondadori, 43.
- Masino, P. (1946a). «Ritorno». *La Gazzetta Veneta*. Padova, 13 luglio.
- Masino, P. (1946b). «Il festival rinascerà». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 31 agosto.
- Masino, P. (1946c). «'Bambi' di Disney, ovvero una buona azione». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 8 settembre.
- Masino, P. (1946d). «Un'opera d'arte: 'Enrico V'. Un insulto: 'L'eterna armonia'». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 12 settembre.
- Masino, P. (1946e). «Pregi del bianco e nero. I due film di Lang: 'La strada scarlatta' e 'Anche i carnefici muoiono'». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 15 settembre.
- Masino, P. (1946f). «Indigestione finale». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 19 settembre.
- Masino, P. (1994). *Colloquio di notte*. Prefazione di Maria Rosa Cutrufelli; introduzione e cura di Maria Vittoria Vittori. Palermo: La Luna.
- Masino, P. [1939] (1995). Lettera ai genitori, s.d., in Masino, P., *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*. Introduzione e cura di Maria Vittoria Vittori. Milano: Rusconi, 86-9.
- Masino, P. (2015). *Album di vestiti*. A cura di Marinella Mascia Galateria. Roma: Elliot.
- Mida, M. (1947). «Eisenstein e Donskoj: due generazioni». *La Critica Cinematografica*, 2(7), settembre. Ora in Torre, A. (2005) (a cura di). «*La Critica Cinematografica*» (1946-1948). *Antologia*. Contributi di G. Fofi, M. Morandini, M. Verdone, S. Frosali, G. Ronchini, N. Magnani, I. Guastalla. Parma: Uni-No-va, 261-6.
- Viazzi, G. (1946). «Ciapaiev dei Vassiliev». *I Film di Venezia – supplemento a La Critica Cinematografica*, 1(3-4), settembre.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

«Vorrei diventare una scrittrice importante»

L'esordio romanzesco di Milena Milani

Sabina Ciminari

Université Paul-Valéry Montpellier 3, France

Abstract The *Storia di Anna Drei* (1947) is analysed through a double level of reading inside the story that makes a good job of shedding light on the imaginary of the author, Milena Milani. On the one hand, there are retraced the stages of the conception of her first novel, as the writer recalled them in her autobiographical texts, in relation to the setting (Rome) she described in the novel she wrote in Venice and to the building, through her pages, of her figure as a writer. On the other hand, the story of the first edition of the novel, published in the series "Medusa degli italiani", is investigated, following her participation in the *Mondadori Prize*, with which the publishing house had intended to open and renew its catalogue after the Second World War.

Keywords Mondadori Publishing House. Debut novel. Autobiography. Authority. Postwar period.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Da Roma a Venezia: la nascita di una scrittrice. – 2.1 Il racconto di sé. – 2.2 «Sì, è una donna che scrive». – 3 Un'autrice Mondadori. – 3.1 Il Premio Mondadori. – 3.2 Nel «cerchio» della Medusa.

1 Introduzione

Interrogarsi sull'autorialità di Milena Milani, su come prenda vita e forma in lei un divenire scrittrice, e scrittrice di un romanzo - forma per eccellenza della modernità letteraria - può sembrare un interrogativo secondario nell'esa-



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-6 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-29

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-6/004

81

me del percorso artistico di una delle nostre autrici più eccentriche¹ e poliedriche, che si è distinta non solo per l'aver praticato numerose forme di scrittura professionale (racconti e romanzi, poesie, scrittura giornalistica e d'inchiesta, critica d'arte, traduzione) ma per l'essere stata al tempo stesso pittrice, ceramista, gallerista: per l'aver praticato, quindi, accanto alla scrittura, alcune delle più importanti forme di arte visiva, oltre a essere stata collezionatrice e mediatrice artistica.

Pur tenendoci volutamente a distanza da una forma di definizione che possa corrispondere alla riduzione di un profilo intellettuale capace di un impegno di così ampio raggio, intendiamo invece sottolineare la valenza che, nell'immaginario di Milani, sembra avere proprio il suo esordio romanzesco. *Storia di Anna Drei*, infatti, romanzo breve (sono 121 pagine) pubblicato nel 1947, corrisponde a un doppio riconoscimento: dopo gli esordi poetici e narrativi per le Edizioni del Cavallino di Venezia, permette infatti alla scrittrice l'ingresso in una delle case editrici più importanti dell'epoca, la Arnoldo Mondadori Editore di Milano; e questa nuova collocazione editoriale è la prova di una consacrazione critica e al tempo stesso di pubblico, secondo le modalità particolari - vedremo - del premio Mondadori che le fu assegnato per questa opera.

Nel complesso delle vicende artistiche e culturali di Milani, quindi, il suo primo romanzo le permette di affermarsi - al pari di altri scrittori e, soprattutto, di scrittrici, sue contemporanee - nel mondo letterario italiano, e di imporsi con una rinnovata autorevolezza, nel quadro dell'esplosione culturale ed editoriale dell'immediato dopoguerra alla quale la casa editrice Mondadori partecipa.² E che il nostro di-

Questo articolo non avrebbe visto la luce senza la partecipe e motivante insistenza di Alessandra Trevisan, alla quale sono grata per avermi spinta a scoprire Milena Milani che, prima dell'invito veneziano, era per me solo l'enigmatica artista dal nome curioso per le sue assonanze e famosa per l'aver pubblicato *La ragazza di nome Giulio*. Come spesso accade con le scrittrici, l'incontro è stato dei più interessanti. Mi ha poi aiutata a entrare nell'officina del suo divenire scrittrice la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, che grazie al lavoro attento di tutti coloro che lavorano nella conservazione del suo importante patrimonio, archivistico e bibliotecario, si fa sempre più luogo ideale di studio e isola felice di ogni ricercatore. Alla Fondazione devo anche un ringraziamento speciale per avermi autorizzata alla citazione dei documenti inediti conservati nel suo archivio. Si rimane a disposizione per altri aventi diritto che non è stato possibile reperire. Mi ha aiutata nella ricerca del materiale edito, invece, la mia amica Patrizia Caccia, infaticabile studiosa alla quale vanno i miei ringraziamenti.

1 *Un'eccentrica in senso stretto: Milena Milani* è ad esempio il titolo di un saggio dedicato a Milani, nel quale si passa in rassegna l'insieme della sua produzione, a partire da un attento esame della critica (Bruzzoni 1998).

2 Nel quadro della ricostruzione delle vicende editoriali italiane - peraltro non molto ricco a livello bibliografico nel più generale contesto degli studi di storia dell'editoria italiana, fra i quali resta un'opera di riferimento per la prima metà del secolo Tranfaglia, Vittoria 2000 - si vedano per l'editoria del dopoguerra, almeno Ferretti 2004 e Turi 1997 e 2018; mentre per una storia della casa editrice Mondadori attraverso il suo fondatore, Arnoldo Mondadori, l'imprescindibile Declava 1998.

scorso sia condotto in modo distinto per gli uni (gli scrittori) rispetto alle altre (le scrittrici),³ è un altro dato importante da sottolineare nel ricostruire il profilo delle tante letterate, giornaliste, scrittrici, che si vogliono protagoniste dell'epoca, in anni storicamente e culturalmente decisivi per contribuire alla neonata Repubblica italiana.⁴

Secondaria sembrerebbe la questione degli esordi di Milani, donna venticinquenne (era nata a Savona nel 1922) colta nella costruzione di una sua autorialità *in fieri*, anche in relazione al *leitmotiv* veneziano che, come dimostrano gli studi qui raccolti, domina la biografia e le opere di Milani. Non c'è traccia – apparente – di Venezia, in questo romanzo ambientato a Roma. In realtà, la città lagunare entrerà prepotentemente nella nostra analisi, non solo in quanto città scelta, fra altre (Roma, Milano, Cortina), come luogo di vita proprio negli anni dell'elaborazione del romanzo, ma in quanto città quasi sospesa che, grazie alla distanza, genera l'immaginario nostalgico di una scrittura che si vuole prepotentemente dedicata a uno dei centri culturali più intensi dell'epoca: Roma. Una Roma che, per Milani, riveste un ruolo importante anche e soprattutto per i legami di affettuosa amicizia e per le relazioni intellettuali, alle quali con gli anni sentirà di dovere sempre più la sua formazione e la sua identità di scrittrice e artista.

Seguiremo quindi le tappe dell'insorgente – prepotente – desiderio di essere riconosciuta come scrittrice di Milani, unito all'esame di come questo avvenga fra due luoghi fondamentali della sua biografia: la città di Venezia o la capitale Roma. Cominceremo con l'evocare dei testi dichiaratamente autobiografici, posteriori al romanzo e variamente raccolti – in testi critici o negli apparati paratestuali di *Storia di Anna Drei* – utili per permetterci di seguire, fra Roma e Venezia, quello che si presenta come un racconto di sé che corrisponde a una sorta di rinascita come scrittrice. Prenderemo quindi in esame alcuni elementi della storia del testo e della sua fortuna editoriale, per ripercorrere alcuni momenti del percorso di Milani autrice della casa editrice Mon-

3 Nel campo teorico letterario del tema della figura dell'autore (vedi, fra gli altri, Barrenghi 2000) si collocano studi dedicati a scrittrici del Novecento, volti a rilevare la specificità della costruzione di una «autorialità femminile» nel contesto dell'«emergere di un nuovo pubblico» e delle difficoltà e diffidenze con le quali le nuove protagoniste si devono confrontare (cf. Gambaro 2018, 7-9).

4 L'interesse per Milena Milani potrebbe rientrare, a questo titolo, nell'ambito di progetti come quello intitolato *Alle origini della Repubblica. Scrittrici e intellettuali italiane protagoniste nella costruzione di una nuova cultura*, affidato alla responsabilità scientifica di Marina Zancan e finanziato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri nell'ambito delle celebrazioni del 70° Anniversario della nascita della Costituzione della Repubblica italiana. Un'occasione importante – questa come altre alle quali abbiamo avuto modo di partecipare, nell'ambito degli studi sulle scritture femminili – per dare voce a una intellettualità al femminile che, negli anni a cavallo fra i Quaranta e i Cinquanta, meriterebbe nelle ricostruzioni storico-letterarie del periodo un posto più rilevante di quello che occupa. E la voce, particolare e dissonante di Milani, anche in questo senso può essere considerata significativa: sicuramente degna di un ulteriore approfondimento.

dadori. In entrambi i casi, ci concentreremo quindi sull'esame di alcuni elementi del 'peritesto' (note e prefazioni, risvolti, comunicazioni pubblicitarie) e dell'epitesto' (come interviste e corrispondenze): intendendo adottare, con la definizione genettiana di paratesto come unione di questi due aspetti, una premessa teorica in grado di permetterci di fare nuova luce su *Storia di Anna Drei*, pur collocandoci, per quanto possibile, a debita distanza dal testo (vedi Genette 1987).

2 Da Roma a Venezia: la nascita di una scrittrice

Chi si avvicini alla figura di Milena Milani si deve confrontare con una bibliografia critica che presenta dei caratteri singolari: Milani sembra essere stata molto generosa verso i suoi amici, verso chi ha manifestato in vario modo, e con mezzi diversi, interesse verso la sua opera ma, come lei stessa ha affermato nel 1978, presentando la riedizione per i tipi di Rusconi di *Storia di Anna Drei*, si è posta sotto il segno di una - pur retrospettiva - rivendicata libertà, al punto da dichiarare di essere stata spesso ignorata, se non fraintesa, dalla critica letteraria.⁵ Se la critica dell'ultimo decennio sembra dimostrare un rinnovato interesse per la sua figura, resta il fatto che i contributi a lei dedicati⁶ in monografie presentano caratteri e collocazioni editoriali particolari e sono, quindi, fonti alle quali è d'obbligo attingere in modo particolarmente attento, anche in relazione alla poliedricità di Milani artista e scrittrice. Proprio da uno di questi studi che si vogliono più complessivi, *Invito alla lettura di Milena Milani* di Gianfranco Barcella - una biografia e al tempo stesso una ricostruzione critica del profilo della scrittrice - prenderemo le mosse, affiancandolo ad interviste e ad altre fonti che presentano i caratteri di una scrittura marcatamente autobiografica.

⁵ «Mi accorgo che di me, i critici non sanno molto. Del resto con i critici non parlo mai», scrive nella *Prefazione* alla riedizione di *Storia di Anna Drei* (Milani 1978, 8). Interessante è rilevare che Milani condivide questo atto d'accusa verso le dubbie modalità di un *establishment* letterario con altre scrittrici come, ad esempio, Sibilla Aleramo e Alba de Céspedes, come ho avuto modo di dimostrare nel mio lavoro di tesi di dottorato (Ciminari 2006), pur utilizzando rispetto a queste una forma di scrittura pubblica come la prefazione, e la perentorietà di un tono che la porta a pronunciare un vero e proprio *j'accuse* rivolto ai critici letterari che «non leggono, e se leggono lo fanno quando l'autore è perlomeno sindaco e parente di un grande industriale, oppure convivente dell'anziano e importante scrittore, o del critico che è anche rettore» e così via (Milani 1978, 9).

⁶ Diverso il caso della presenza di Milani nelle storie e nei dizionari letterari, presenza che meriterebbe di essere approfondita nel quadro più complesso dell'integrazione delle scritture femminili nel canone storiografico: questione ampia che esula dall'ambito del nostro intervento, ma per la quale si vedano almeno le partizioni, a livello della presenza di generazioni diverse di donne, avanzate nel *Doppio itinerario della scrittura* (Zancan 1998), oltre al successivo profilo critico intitolato alle *Autrici* (Zancan 2000). A questi stessi studi siamo debitrice per l'uso teorico e critico del concetto di «immaginario».

2.1 Il racconto di sé

Una breve nota, evidenziata in corsivo nel testo, riportata in chiusura di una sezione di sei paragrafi intitolati ad altrettanti luoghi della biografia di Milani – Roma, Venezia, Milano, Parigi, Cortina d'Ampezzo e, riunite in uno stesso paragrafo, Savona e Albisola – lascia la parola, nel corso della lettura critica dell'autore del saggio, a Milani stessa:

Questi sei testi sono stati scritti (in terza persona) da Milena Milani, che ha detto a Barcella: «Sono l'unica a sapere molte cose di me stessa. È un piccolo regalo che faccio al tuo volume e alla mia città. Voglio anche aggiungere che mi è piaciuta la tua analisi critica nei confronti dei miei libri, soprattutto quando hai parlato della solitudine, con la quale convivo da sempre». (Barcella 2008, 67)

Milani interrompe quindi un discorso critico su di lei, sottolinea una chiave di lettura (quella della solitudine) e prende la parola in modo inedito, adottando la terza persona.⁷ Il maggiore interesse di questo contributo ci sembra risiedere proprio in questa tarda dichiarazione di intenti con la quale Milani ricostruisce la sua biografia scegliendo di raccontarsi tramite dei «soggiorni». Nel primo di essi, *Il soggiorno a Roma*, la rappresentazione, retrospettiva, di sé, avviene con una scelta attenta di immagini che, pur rievocando le ore passate a dipingere, e le sue frequentazioni di artisti (Novelli, Perilli, Monachesi, Capogrossi, il vicino di casa Gentilini) dovute anche al suo lavoro per la galleria romana di Carlo Cardazzo, la Selecta (vicina a piazza di Spagna), presenta il racconto della sua nascita alla scrittura. Milani si autodefinisce infatti dapprima «studentessa diligente»,⁸ che frequenta le lezioni universitarie di Ungaretti, ma predilige la «terza saletta del Caffè Aragno» dove sceglierà il suo maestro, Vincenzo Cardarelli, figura che costituirà, come vedremo, un vero e proprio nume tutelare per la scrittrice. Più avanti, il discrimine sembra essere costituito dalla pubblicazione:

A quel tempo la Milani non aveva ancora pubblicato alcun libro; scriveva soltanto poesie e qualche articolo ma era già stimata. Dipingeva anche per molte ore. (Barcella 2008, 34)

⁷ L'autenticità di questa scrittura, e al tempo stesso un'ulteriore spia della necessità, tarda, di Milani di raccontarsi più che di essere raccontata, è confermata in una lunga intervista concessa dall'autrice a Lorenza Rossi, nella quale ribadisce e l'uso della terza persona e l'idea di dono che rappresentavano quelle pagine: «In un libro del professore Giuseppe Barcella [...] ci sono capitoli che parlano dei miei vari soggiorni in Italia e fuori. [...] Li ho scritti io, in terza persona, li ho regalati al professore, dicendogli che soltanto io conosco bene la mia vita così movimentata» (Rossi 2012, 75).

⁸ E «studentessa», oltre a «settentrionale» erano d'altronde i due soprannomi con i quali Milani ricorda di venire chiamata nel suo periodo romano.

La scrittura viene prima della poesia, quindi, mentre si affaccia prepotente lo sguardo degli altri sulla sua produzione, sguardo che si tramuterà, più avanti, nell'esplicitazione di una crescente fama:

Il tempo da vivere sembrava infinito, e anche colmo di imprevisti, di soddisfazioni nel lavoro, nella fama che cresceva, negli articoli sui giornali, nelle interviste. (38)

In questo contesto, la topografia di Roma è ben presente, con tutte le sue abitazioni (la pensione in via Sistina, poi in Corso Umberto; il vicolo San Nicola da Tolentino; soprattutto via Margutta, di «una bellezza sconvolgente»). Ma presto Roma si trasfigura, è «la Capitale» scelta come residenza ufficiale, i suoi contorni si fanno sfumati al punto che «la Città Eterna in fondo era un pretesto, le piaceva abitarvi», forse in corrispondenza al passare del tempo, e allo sguardo retrospettivo che rivolge verso una «città 'di ragazza' (come lei la chiama)» che è «mutata in peggio dai suoi abitanti», al punto da diventare irriconoscibile (36). Il tutto su uno sfondo in cui, con lo spazio, il tempo si fa indefinito, e sembra quasi attirare la sua attenzione meno dei cani e dei gatti che popolano le sue giornate.

In netta continuità con questo, il secondo brano, intitolato *Il soggiorno a Venezia*, che si apre con il celebre racconto delle giornate passate all'Hotel Danieli, dove Milani avrebbe sperperato i guadagni delle vendite del primo dipinto nella galleria di Carlo Cardazzo: l'uomo che sarebbe diventato l'incontro decisivo della sua vita, e al quale avrebbe dedicato la sua intera opera letteraria.⁹

Poi Milani «dopo l'8 settembre 1943 fu 'costretta' a ritornare a Venezia», per allontanarsi da una Roma che l'aveva vista opporsi all'occupazione tedesca: questo secondo soggiorno veneziano viene presentato quindi con caratteri di necessità, non di scelta, e la sua durata, che si protrae oltre ogni previsione, la spinge a scrivere alla madre, che l'avrebbe raggiunta a Venezia, per restarvi a sua volta «confinata». La città prende forma, in questo caso, solo in relazione ai tempi difficili della guerra, e alla volontà di vivere come in una sospensione dal tempo:

Nella Serenissima c'era voglia di gettarsi tutto alle spalle, quegli anni con i Ministeri della Repubblica Sociale Italiana, trasferiti nei palazzi sequestrati dai tedeschi, le retate in Piazza San Marco, l'oscuramento con i passi cadenzati delle SS, che terrorizzava-

⁹ «Questo libro è per T H», infatti, è la dedica al suo Tomaso, come Milani era solita chiamare Cardazzo: a partire da *Storia di Anna Drei*, la stessa dedica compare in tutti i suoi libri. Cf. la voce Milena Milani scritta da Alessandra Trevisan per l'Enciclopedia delle donne: <http://www.enciclopedialedonne.it/biografie/milena-milani/>.

no la gente, il coprifuoco, le notizie tremende del retroterra con morti e feriti per i bombardamenti, le macerie in tante città e paesi. Nell'oasi veneziana Milena si vergognava quasi di se stessa, di avere accettato la finta tranquillità, per esempio di recarsi al Lido e di fare il bagno d'estate fra i reticolati, di avere mangiato la carne nascosta sotto il contorno, ignorando la carta annonaria, di avere comperato alla borsa nera le cibarie indispensabili, farina, sale, zucchero, caffè e così via. (Barcella 2008, 44)

Venezia, dove è impegnata fra le altre cose come correttrice di bozze per il mensile *Lettere ed Arti*, o in traduzioni dal francese, Milani parla di sé come di una «futura scrittrice, che nel frattempo frequentava la Galleria del Cavallino» – anche in questo caso, la pittura sembra quindi secondaria alla scrittura, che resta un progetto d'avvenire – ma soprattutto si descrive in preda ai sensi di colpa, alla vergogna per la tranquillità che riesce a trovare «nell'oasi veneziana». Chissà se è per questo che la topografia della sua prima Venezia (oltre agli alberghi, il Lido, San Moisè, San Giovanni Novo), anche qui è poco più di un pretesto alle scorribande e ai racconti dei suoi amati animali: il cagnolino Leo, poi la gatta Tigrina, che la seguirà anche a Milano, dove sarà anche qui costretta a riparare ma questa volta non per la guerra, bensì per amore, e sfuggire quindi alla complicata situazione che aveva creato la sua relazione con colui che sarebbe diventato il suo compagno, che a Venezia aveva una famiglia.

Nell'appartamento milanese sopra la Galleria del Naviglio, finalmente Milani si definisce per la prima volta come «la scrittrice che andava a battere a macchina i suoi testi», indugiando proprio nella materialità della scrittura, rappresentata simbolicamente dalla macchina da scrivere.

Presumendo che i testi dai quali abbiamo preso le mosse siano stati scritti intorno ai primi anni del Duemila da una Milani ultraottantenne¹⁰ è evidente la loro particolare rilevanza: tarde confessioni autobiografiche con le quali Milani sente la necessità di raccontarsi, attraverso il filtro della memoria, e di ricostruire le prime tappe del suo divenire scrittrice seguendo il suo immaginario. Essi ci permettono quindi di leggere le ultime pagine di una ricostruzione di sé che aveva preso le mosse almeno quarant'anni prima, nel 1960, data alla quale risale la partecipazione di Milani alla raccolta di confessioni e autoritratti cui si dedica, con una operazione per certi versi inedita per le lettere italiane, Elio Filippo Accrocca, con l'intento di fornire per ciascuna figura, autori e autrici italiani viventi,

10 Il volume che li raccoglie data infatti al 2008 e, stando alla nota dell'autore precedentemente citata, sono stati scritti proprio in occasione di questa pubblicazione.

Un autentico autoritratto tagliato su misura, preciso, attraverso il quale traspare, in rilievo, l'intera fisionomia dell'anima. (Accrocca 1960, 8)

Poco più di due pagine in questi *Ritratti su misura* nelle quali la scrittrice si mette inaspettatamente a nudo, si svela, in un modo per certi versi inedito rispetto a quanto hanno fatto altri autori e altre autrici che hanno risposto con il loro autoritratto all'appello di Accrocca. In questo caso la terza persona lascia il posto a un racconto di sé in prima persona che, pure, segue anch'esso uno spazio ben definito, sullo sfondo di una temporalità che si vuole vaga, quasi favolistica. Valga per tutti l'incipit: «Sono nata a Savona, la vigilia di un Natale qualsiasi» (Accrocca 1960, 276). Milani si racconta fin nei suoi aspetti più intimi: in un'irrequietezza che si manifesta precocemente, nei primi amori, fra i quali annovera quello, doloroso, per il padre («è stata una cosa lunga, è durata troppo tempo, lui era spesso ubriaco, mi picchiava»);¹¹ una figura, quella paterna, che in altre interviste è invece nominata, nel contesto conformista della città di provincia nella quale era cresciuta, solo per la rigida e repressiva educazione che le aveva dato, in contrasto con il suo essere un uomo «anarchico e antifascista» (Andretta 1981, 23). Se il testo è per molti versi significativo, ai fini del nostro discorso lo è, ancor più, per la presenza delle spie di un'autorialità che si racconta nel suo nascere, fin dalle prime prove sulle quali ha un giudizio molto severo, anche nella lettura psicanalitica che fa di sé:

Io allora scrivevo già, avevo incominciato a scrivere un libro a tredici anni, era uno stupido romanzo in prima persona, il protagonista era un ragazzo, forse ero io che avrei voluto essere nata maschio. (Accrocca 1960, 277)

Gli stessi amori giovanili sono l'occasione di raccontarsi tutta nella tensione alla scrittura, solo vagheggiata e poi praticata nelle prime prove giornalistiche e critiche, raccontate con distacco, fino a quando la vita - o meglio, la morte - non prende il sopravvento sulla scrittura, passaggio necessario a quello che si presenterà, infine, come un vero e proprio battesimo della scrittrice:

Il muratore mi portava via sulla motocicletta, di sera, voleva sposarmi, io gli parlavo dei libri, di quello che avrei fatto, ma lui non

¹¹ Un andamento paratattico che rende franto il periodare, spia forse di una sofferenza che andrebbe indagata - pur senza indulgere in un'elementare psicoanalisi - per le tracce che può aver lasciato nella sua scrittura: si pensi, per esempio, alla rappresentazione della violenza che contraddistingue alcuni personaggi maschili che animano i racconti e i romanzi di Milani, a partire da Mario, protagonista quasi suo malgrado dell'epilogo violento in *Storia di Anna Drei*.

ci capiva niente, voleva sposarmi e basta. [...] Due anni dopo mi innamorai di un pittore, scrissi una specie di indagine sulla sua pittura, e iniziai la collaborazione a un quotidiano che si stampava a Genova. Ero sconosciuta, mandai quell'articolo e fui invitata a continuare. Scrivevo roba spaventosa, retorica, piena di romanticismo, ma piaceva e la pubblicavano con risalto. Intanto c'era stata ed era finita la guerra, io nel frattempo mi ero innamorata di un altro pittore; era giovane, con molto talento, morì improvvisamente, e io decisi che non valeva la pena né di scrivere né di curarmi di quello che gli altri scrivevano. [...] Poi conobbi un poeta, e da quando lo conobbi di nuovo incominciai a scrivere o per meglio dire nacqui come scrittrice in quel momento. (277)

Anche in questo caso, gli eventi storici sono solo accennati, liquidati con poche parole («c'era stata ed era finita la guerra») nell'economia di un discorso che ha come elemento centrale un racconto di sé che sembra risolversi nell'innamoramento, conclusosi tragicamente con la morte dell'amato, in un crescendo che trova il suo punto focale nell'incontro decisivo con colui che le permette la più importante rinascita, quella di scrittrice. Il poeta, definito anche «un saggio, un uomo antico, perfido e meraviglioso» è l'amico Vincenzo Cardarelli, che dimostra di occupare un aspetto centrale nell'immaginario di Milani. In questo caso, l'evocazione del suo nome precede di poco, non a caso, l'indicazione del suo primo libro di racconti, *L'Estate*, del 1946. Se questo volume è nominato in virtù del premio letterario Rosa di Brera¹² – che costituirà un precedente significativo del premio Mondadori che Milani otterrà l'anno seguente, come vedremo – non avviene altrettanto per *Ignoti furono i cieli*. Era uscito in 990 esemplari nel 1944, e Milani lo liquida con poche parole: «avevo avuto il coraggio di stampare certe poesie che ora ripudio». Se anche noi, seguendo le sue pagine, non entriamo nel dettaglio di questa opera, così come della successiva *La ragazza di fronte*, ventisette poesie scritte fra il 1944 e il 1945 a Venezia, che vengono pubblicate però solo nel 1953, sempre per le Edizioni del Cavallino, è solo per continuare a seguire le strade tracciate dal racconto di sé di Milani. In questi autoritratti in effetti la poesia è presente fin dai suoi esordi (quando partecipa ai Littoriali nel 1941, all'epoca della sua iscrizione ai GUF), continua ad accompagnarla trovando posto in forme artistiche diver-

12 Una particolare vicenda, questa del Premio Rosa di Brera, sulla quale Milani torna in più occasioni, e di cui si trova l'indicazione in diversi apparati delle sue opere. Nonostante ciò, non si sono però trovate informazioni complementari, se non l'indicazione della presenza di Milani, anche in questo caso unica donna, tra gli autori di racconti finalisti (la cosiddetta 'Rosa?') del premio letterario il Tesoretto di Brera del 1946, aggiudicato nel febbraio del 1947. Ringrazio le colleghe Monica Giachino e Giovanna Anna Modena per l'aver condiviso con me questa curiosità e questa ricerca.

se (con disegni, quadri, ceramiche), e costituisce un vero e proprio *fil rouge* che Milani si decide a riunire nelle pagine di *Mi sono innamorata a Mosca*, la silloge poetica del 1980 che comprende tutte le sue raccolte. Eppure, per ricostruire l'immaginario dell'autrice, le poesie non sembrano far parte di quello che maggiormente contribuisce alla definizione di un proprio ritratto di scrittrice, mentre partecipano, piuttosto, ad una necessità quasi esistenziale:

Scrivo da sempre poesie. Non so perché lo faccio. Per me è un istinto. Ci sono momenti in cui devo scriverle. Un ricordo, una sensazione, uno stato d'animo. La poesia è un amore che ho nel cuore. [...] Per me la poesia è come certi lati della nostra esistenza. Un qualcosa da afferrare, da racchiudere nel *cerchio* del ricordo. (Andretta 1981, 26)¹³

Diverso il caso della sua scrittura narrativa. *Storia di Anna Drei*, fra l'altro, all'epoca della pubblicazione delle pagine autobiografiche raccolte nei *Ritratti su misura* è il suo unico romanzo: si staglia sul resoconto di altri progetti - poesie, racconti, ma soprattutto un libro finito, *La ragazza di nome Giulio*, e il progetto intitolato *Un'italiana a Parigi*. Ed è principalmente intorno al primo romanzo e alla sua critica (nomina solo Cecchi, fra gli italiani, e poi due francesi, Marcel Arland e Albert Béguin) e diffusione¹⁴ («in Francia è stato tradotto, in altri paesi lo stesso») che Milani costruisce la propria storia letteraria, che a questo stadio è la storia del suo riconoscimento critico. Salvo poi ridimensionare il proprio percorso, dopo aver confessato le proprie fragilità e sofferenze:

Io, in fondo, sono uno scrittore in formazione, devo vincere me stessa come entità umana, come donna viva, soprattutto per riuscire a essere davvero uno scrittore. (Accrocca 1960, 278)

2.2 «Sì, è una donna che scrive»

Questa affermazione, quasi in conclusione del suo ritratto-confessione, può essere utile per entrare nella storia del testo del suo primo romanzo e capire cosa può far sì che l'io della Milani, che non ha mai

¹³ Il corsivo è aggiunto, ed è volto a sottolineare la ricorrenza della figura del cerchio nella scrittura e nell'immaginario di Milani, scrittrice e artista. Un cerchio chiuderà, in effetti, anche le pagine di *Storia di Anna Drei*, come si leggerà in chiusura di questo articolo.

¹⁴ L'aspetto della traduzione del romanzo, che sarà pubblicato in Francia nel 1951, e della sua ricezione critica avvenuta nel contesto esistenzialista - il testo aveva suscitato, fra l'altro, tramite Alberto Mondadori, l'interesse di Jean-Paul Sartre - costituisce a nostro avviso un aspetto di grande importanza, ma che esula dai confini del nostro intervento.

temuto di caratterizzarsi anche in virtù del suo essere donna («vi ho tutti contro | e son sola. | Io sono una donna che vive | con calma | non faccio del male a nessuno», recita l'epigrafe di *Ignoti furono i cieli*, Milani 1944) per affermarsi ha invece bisogno di vincere sé stessa «come donna viva», al fine di diventare «davvero uno scrittore».

Storia di Anna Drei costituisce quindi, anche agli occhi dell'autrice, come emerge dall'autoritratto del 1960, un passo importante nella sua affermazione, sia dal punto di vista del suo immaginario che dal punto di vista della consacrazione editoriale. Nel racconto di sé che Milani fa, sembra costituire uno spartiacque, mentre le permette di tessere il legame fra le due città della sua formazione e della sua scoperta dell'amore, Roma e Venezia, secondo quello «stretto legame narrativo con i luoghi della vita» (cf. Trevisan 2017) che è già stato rilevato come centrale nella sua produzione poetica, carattere distintivo anche di molte altre scritture di donne.

Per restare ai testi autobiografici presi in esame, la relazione fra scrittura e luogo avviene in diverse occasioni. Nelle pagine del *Soggiorno a Roma*, il richiamo dell'autrice al romanzo avviene infatti sullo sfondo della Roma di un tempo preciso, quello del dopoguerra, ma che si vuole anche esemplare; più che sfondo, pretesto per una scrittura dell'animo:

Il suo primo romanzo, *Storia di Anna Drei*, anche se non è strettamente autobiografico, ha come sfondo la Capitale, il Cinema Barberini, Piazza di Pietra nell'immediato dopoguerra, con personaggi distaccati da tutto, emblematici al massimo anche di ciò che l'autrice provava nel suo animo.¹⁵ (Barcella 2008, 36)

Nell'autoritratto del 1960, invece, Roma lascia spazio al luogo della scrittura. Viene data quindi una precisa indicazione di Venezia, dove avviene la scelta di affermarsi non solo attraverso la scrittura, ma con la decisione di partecipare, con il preciso intento di vincerlo, a un premio letterario.

Quel libro *l'Estate* mi piace ancora, come mi piace l'unico romanzo che sinora ho pubblicato, *Storia di Anna Drei* che ha stampato Mondadori e che vinse il Premio Mondadori 1948. Avevo deciso di vincere quel premio, stavo a Venezia, ero con mia madre, abitavamo in una casa a Santa Croce, sul Canal Grande, e accanto al tavolo, sul muro, avevo attaccato, con una puntina, il bando di concorso. Su quattrocentoventi manoscritti inviati fummo prescelti

¹⁵ Significativa questa insistenza sul valore simbolico, che potrebbe essere una chiave di lettura per l'avvertenza che si trova in apertura della prima edizione del romanzo: «Tutti i personaggi di questo libro sono puramente immaginari» (Milani 1947).

in tre, tra questi tre venne fuori il mio nome, è inutile dire che mi credevo un genio. (Accrocca 1960, 277-8)

Che l'indicazione di Venezia, come luogo che le permette di riandare a Roma con il pensiero, sia importante, è provato anche dal fatto che questa indicazione sia insistita. Nella terza di copertina della prima edizione, ad esempio, si legge che il romanzo «è stato iniziato a Venezia e finito in Svizzera», quasi a fare da *pendant* alla seconda di copertina, nella quale troviamo indicato che l'azione del romanzo si svolge sì a Roma, ma «entro le mura di una camera d'affitto», anche se la storia si muove «in ampi cieli, in vista del mare»: un luogo-non luogo, quasi, a significare il carattere emblematico di un racconto che si vuole quasi storia di un malessere generazionale, e saldatura fra due luoghi di vita e dell'anima, Roma e il mare, dietro il quale è possibile scorgere Venezia.

A contribuire ulteriormente all'unione di queste città è un altro paratesto: quello dell'ultima edizione del romanzo, per i tipi di Rusconi. Siamo nel 1978 e, a differenza di quanto avvenuto nelle edizioni precedenti, Milani introduce il romanzo con una lunga prefazione, utile a spiegare il suo primo romanzo e a cercarne, anzi, il senso davanti ad un pubblico ben diverso da quello dei suoi esordi, di fronte ad «altri lettori, forse giovani e disincantati». E quel senso Milani lo trova proprio riandando con la memoria, pur in una imprecisata rievocazione di sé («Non ricordo bene come io fossi nel 1947 quando questo libro uscì») ai luoghi e alle persone che hanno contato di più nella sua vita:

In quegli anni abitavo a Venezia, ero innamorata di un uomo, soffrivo per lui, ma ero anche molto felice, perché tutti e due eravamo giovani e immaginavamo una lunga vita da passare insieme.

Prima di andare a Venezia, stavo a Roma, e continuavo a starci pur essendo a Venezia [...]. Un filo ideale legava le due città, a Roma c'era il poeta Vincenzo Cardarelli, mio maestro, e mio vecchio amico, e quando da Venezia scendevo al sud, andavo subito a trovarlo. (Milani 1978, 5-6)

E più avanti, sempre nell'intreccio fra Roma e Venezia, luoghi di memoria e di vita, la figura di Cardarelli si fa centrale: così come aveva fatto nei paratesti della seconda e della terza edizione del romanzo (Milani 1964, 1978), per Mondadori e per Longanesi, Milani riporta infatti i passi di una lettera che Cardarelli le aveva indirizzato all'indomani dell'uscita del suo romanzo. Si trattava di un elogio e, al tempo stesso, quasi di una profezia che, chissà, poteva avere retrospettivamente per Milani anche il sapore amaro di una promessa di successo solo parzialmente mantenuta:

Il libro finì e io non parlavo di Venezia, ma di Roma, che era nei miei pensieri, raccontavo di Anna Drei e della sua amica che vagavano per le strade di Roma [...].

Vinsi il premio letterario, il romanzo fece la sua strada.

Il poeta Cardarelli il 13 gennaio 1948 mi scrisse una lettera, ecco quanto diceva:

«Cara Milena, il tuo romanzo l'ho letto d'un fiato. È un libro singolarissimo, originale e terribile. Anna Drei non è una specie di Saffo moderna? [...] Hai scritto, con meravigliosa disinvoltura, una fortissima opera. Le prime pagine di Anna Drei sono di un rigore lirico inaspettato. Ah, come hai saputo rivelare la donna nella sua più semplice e quasi paurosa verità! La scrittura è leggera, melodica, felicissima. Chi ti scoprirà? Il tempo, sta certa. Tu avrai un nome». (Milani 1978, 10-11)

Mentre si precisa il valore di queste sue pagine di introduzione all'ultima edizione del primo romanzo, retrospettiva ricerca di senso, attraverso lo sguardo al lontano esordio narrativo, alla sua intera traiettoria di scrittrice, si svelano anche quelle che sono delle possibili piste di interpretazione, interessanti in quanto spie, anche in questo caso, di un immaginario che si disegna e si afferma attraverso la voce di un altro:

Dicevo all'inizio di questa prefazione che spiegare perché *Storia di Anna Drei* viene nuovamente ristampata, mi pare che non abbia senso. Invece scrivendo queste righe, ripensando al tempo lontano, scopro che un significato c'è, un senso esiste: vorrei saper raccontare la storia di quegli anni, il tramonto di quel saggio antico tra il caotico andare delle macchine e della gente, dire di lui, com'era, astratto da tutti, isolato nello splendore della sua poesia, anche se ormai non scriveva più, e nemmeno parlava. [...] questa nuova edizione di *Storia di Anna Drei*, che esce adesso da Rusconi, riporta anche le parole del poeta, come un augurio, una tangibile prova di affetto. (Milani 1978, 12)

La giovane donna che non manca, quasi ironicamente, di ricordare che si credeva «un genio» nel 1960, che si era riproposta di entrare in Mondadori, e che caparbiamente ci era riuscita, fissando una cartolina del bando di concorso davanti alla sua scrivania, facendo prova di una certa considerazione di sé che è forse il frutto anche della forza dei desideri e delle sue aspirazioni giovanili, ritorna ora sul suo percorso riscrivendolo sotto il segno di un debito con un maestro. Un debito che, però, altrove muterà di segno.

In un altro momento, infatti, Milani si richiama nella sua ispirazione a una sorta di genealogia al femminile, che si gioca sempre sullo sfondo della Venezia degli anni della guerra. La sua - questa volta

inconsapevole - guida è in questo caso un'altra scrittrice alla quale dichiara la sua ammirazione proprio in relazione all'ideazione del suo primo personaggio:

Questa idea, questa identità [di Anna Drei] continuava a girarmi in testa. Mi voglio riallacciare a una figura straordinaria, alla scrittrice Anna Maria Ortese di cui ti ho già parlato, a proposito delle persone che c'erano a Venezia. La guerra, nella Serenissima, rimasta intatta nella sua armonia, non si avvertiva. La Ortese, per me, era una figura carismatica. Leggevo avidamente i suoi racconti, il suo linguaggio mi trascinava in un'atmosfera nuova in cui avrei voluto essere come lei, l'autrice, per intrecciare un dialogo speciale tra di noi. Poi invece capii che dovevo essere soltanto me stessa. [...] La Ortese non fu mia maestra, ma colei che, inconsapevole, mi indicò quello che io non avevo ancora totalmente compreso. (Rossi 2012, 179)

Una traiettoria, questa, dal e nel femminile, che sembra più in coerenza con l'eccezionalità del personaggio al quale ha dato vita, quella Anna Drei che non esita ad autodefinirsi come poco ordinaria, portatrice - come Milani - di una forma particolare di intelligenza che, con forza, si impone all'attenzione del lettore:

Sì, è una donna che scrive. Una donna come poche, forse come nessuna. Nessuno mi toglie dalla mente che io, Anna Drei, sia una donna eccezionale. È inutile che la gente rida principiando queste righe, che dica: costei è pazza o perlomeno presuntuosa. È inutile. So io quello che voglio dire. (Milani 1947, 15)

Genio, eccezione, presunzione: certo un ego al centro, e un ego che, anche se dichiaratamente immaginario («Anna Drei è una parte di me, ma non sono io», dirà nell'intervista a Rossi, 2012, 180) e indefinito, non si pone in nessun caso come neutro: «è una donna che scrive».

Fra l'uno, il maestro riconosciuto, e l'altra, che la spinge inconsapevolmente a diventare «autrice», si pone a questo punto necessario vedere un terzo, composito attore e mediatore: la casa editrice Mondadori che, annoverando Milani nel suo catalogo, le permette, almeno editorialmente, di fare un salto di qualità. Quello stesso che Milani si era riproposta di compiere con tenacia, come ricorda e vuole fissare nella introduzione all'ultima edizione del romanzo, dove parla, anche in questo caso, del «preciso proposito di vincere un premio di cui avevo trovato il bando», in anni che corrispondono «agli inizi della mia carriera letteraria» quando, diversamente da come sarebbe avvenuto in anni successivi, «ai critici ci credevo» (Milani 1978, 10).

3 Un'autrice Mondadori

Che una casa come la Mondadori avesse non solo intrecciato i suoi passi con quelli di Milani, ma che l'avesse scelta come vettore di lancio della nuova «Medusa degli Italiani» - la collana che inizia nel 1947 «con il proposito di intercettare i nuovi fermenti portati nella narrativa italiana dal clima del dopoguerra» (Ferretti, Iannuzzi 2014, 68), sul modello della prestigiosa «Medusa», che dal 1933 aveva costituito la maggiore collezione dedicata alla letteratura straniera - non era affatto scontato. La prova più evidente di questo dato è forse il percorso che Milani-scrittrice attraversa in una casa editrice in cui non sembra incontrare mai un appoggio incondizionato, almeno secondo quanto emerge da una prima lettura del materiale - una sessantina di documenti, fra lettere e pareri di lettura - conservato negli archivi editoriali. Fra questi, nessun contatto con il fondatore, Arnoldo Mondadori. Scambi epistolari con Vittorio Sereni, Niccolò Gallo, ma si segnalano anche le note di lettura di Elio Vittorini, lettore e consulente in quegli anni insieme a Giuseppe Ravegnani e ai severi Giuseppe Cintioli e Carlo Della Corte. Ma nella parabola mondadoriana di Milani, che si consuma fra il 1947 e il giugno del 1967, anno in cui la Mondadori la lascia finalmente libera dopo aver opposto continui rifiuti alle sue richieste di riedizione e di pubblicazione, l'interlocutore privilegiato, chiamato sempre in causa, con un desiderio insistito, almeno da parte di Milani, di avere delle risposte personali e non affidate alla cura di altri funzionari, è Alberto Mondadori, vero e proprio protagonista di quello che può essere definito

Il 'capitolo' riguardante i giovani narratori italiani, che prese avvio nel 1946 con la creazione del Premio Mondadori, destinato a nuovi scrittori per opere inedite di narrativa, a cui seguirono «La Medusa degli Italiani», collana varata nel 1947 e concepita per ospitare giovani scrittori italiani, e il Premio Hemingway, anch'esso rivolto ai giovani autori nostrani. (Gnani 2018, 143)

Se, per tutte queste iniziative, si può parlare di un insuccesso, anche per le differenze nella linea editoriale che separano Alberto dal padre Arnoldo (vedi Ferretti 1996), la parabola di Milani - giovane scrittrice - sembra seguire quella di Alberto in Mondadori.

3.1 Il Premio Mondadori

Il primo documento che porta la firma di Milani data al 27 luglio 1947: in esso, sorprende ritrovare la voce di un'autrice dalle grandi ambizioni - quelle stesse che abbiamo rintracciato attraverso la lettura delle sue pagine autobiografiche - che non nasconde le pro-

prie fragilità ma al tempo stesso non rinuncia al suo sogno, quello al quale abbiamo voluto intitolare il nostro articolo. Scrive infatti Milani ad Alberto:

Caro Mondadori, vorrei diventare una scrittrice importante, intendo dire una scrittrice di quelle che nascono ogni tanto. Mi pare che Lei abbia fiducia nelle mie possibilità, questo davvero mi aiuta. Certo, scrivere è proprio difficile, qualche volta mi sembra di non essere capace.¹⁶

A questa altezza cronologica, è bene sottolinearlo, Milani è già autrice di due opere, ma sembra puntare alla sua affermazione, e «diventare una scrittrice importante», solo al momento del suo passaggio in Mondadori. Il richiamo alla fiducia ritornerà, significativamente, un decennio più tardi; la casa editrice prepara un volume per il cinquantenario della casa, ampia raccolta di lettere e documenti utili a celebrare Mondadori, mentre vengono riunite dediche e testimonianze di scrittori: quella di Milani si distingue per la concisione, l'essenzialità segnata dal gioco poetico di assonanze, e per il disegno con il quale inquadra il biglietto:

Mondadori è l'editore dei miei libri; vorrei scrivere sempre meglio per non deludere la fiducia che ha riposto in me. | Milena | Milani | Milano | 27 gennaio 1958. (cit. in Camera 1997)

È sotto il segno della «fiducia», quindi, che la relazione fra autrice ed editore si gioca, svelando quanto Milani si sentisse consapevole dell'opportunità che le era offerta di raggiungere un pubblico più vasto di quello che aveva avuto con le sue precedenti pubblicazioni. È quanto le garantisce l'ingresso in una Mondadori che si attesta, malgrado i contraccolpi seguiti nel periodo bellico, come la «più importante sul piano nazionale» (Turi 2018, 41), impegnata negli anni della ricostruzione in un rinnovamento che intende seguire da vicino quello della società e della cultura.

Ed è proprio nel quadro di questo impegno a favore di una nuova letteratura che la Mondadori moltiplica gli impegni: in particolare, due iniziative strettamente collegate fra di loro sono destinate non solo a segnare il mondo editoriale del dopoguerra, ma a permettere - ed è questo l'oggetto del nostro interesse - a Milena Milani di fare il suo ingresso in Mondadori.

Il suo primo romanzo è stato infatti scelto fra una rosa di oltre 400 opere arrivate in casa editrice per il neonato Premio Mondadori

¹⁶ FAAM, AME, ArM, fasc. Milena Milani, Milena Milani ad Alberto Mondadori, 27 luglio 1947, ds.

con il quale,¹⁷ come si legge in una relazione interna della commissione di lettura, la Mondadori si è voluta inserire fra i «Premi letterari che sono fioriti e rifioriti dopo la guerra», contribuendo a «incoraggiare la letteratura italiana», offrendo la possibilità a tre giovani autori (alla prima o al massimo seconda opera) di entrare nel catalogo Mondadori

Per una rapida pubblicazione, riservando ad un secondo giudizio la scelta di quello cui andranno le centomila lire del Premio.

Premio importante, dunque, non per la cifra ma per l'affermazione di un principio: cercare tra i giovani e i giovanissimi non l'improbabile opera già perfettamente raggiunta, ma tre scrittori di qualità positive e ancora irrequiete, tre temperamenti, tre rappresentanti di una cultura in divenire. Questa cultura che si suole oggi definire 'nuova' perché, pur nutrendosi di forti valori tradizionali [...] senta l'esigenza di un'estensione in superficie come in profondità, che arrivi a cogliere i frutti delle durissime esperienze cui siamo costretti; essa rappresenta anche il fermento vivo di una particolare congiuntura storica, contenendo in modo diretto o indiretto l'istanza rivoluzionaria a un più sincero sentire e ad un più umano vivere.¹⁸

Questa relazione, pur nella retorica dell'insistenza sulla volontà di promuovere una letteratura nuova e giovane capace di rappresentare «i fermenti della storia in atto», e nel contesto della documentazione sul premio raccolta nell'archivio della casa editrice, permette di ripercorrere la strada del rinnovamento culturale al quale la Mondadori punta in quegli anni, pur nella volontà di ancorarsi alla propria tradizione: per il neonato Premio Mondadori, ad esempio, viene chiamato in causa, non a caso, come illustre precedente l'impegno dell'Accademia Mondadori per la giovane letteratura degli anni Venti (l'Istituto

¹⁷ «Fummo noi della Mondadori ad aprire la caccia all'ingrosso col premio per romanzi inediti da pubblicare nella neonata 'Medusa degli Italiani'», ricorda Guido Lopez (1972, 67).

¹⁸ FAAM, AME, FM, *Relazione della commissione di lettura del premio Mondadori 1947*, 19 aprile 1947. In mancanza di una bibliografia critica sul premio Mondadori, abbiamo ricavato la presenza di questo documento nella monografia dedicata ad Arnoldo Mondadori (Decleva 1998, 567) e nello studio consacrato ad Alberto Mondadori (Ferretti 1996, LXVII, CXLVI). Nel Fondo Miscellanea è conservata la documentazione relativa al premio che presenta altri elementi utili a ricostruire le vicende relative alla prima premiazione, fra cui la documentazione relativa al quarantennio della casa editrice e gli appunti del discorso di Arnoldo Mondadori per la proclamazione del vincitore. Altre indicazioni preziose sono state rinvenute sfogliando il bollettino bibliografico mensile *I libri Mondadori* (1947-1948) conservato nel Fondo Guido Lopez (Ufficio stampa e Relazioni esterne). Segnaliamo poi la presenza, nella biblioteca specializzata della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, di una tesi di laurea di Valentina Guelfi, intitolata *Un premio per i lettori. La promozione della 'Medusa degli Italiani' attraverso il Premio Mondadori 1947*.

cessò infatti nel 1933). C'è poi, forte, la volontà di un'operazione inedita, nell'ambito dei premi letterari: la conciliazione fra le esigenze di mercato, del (nuovo) pubblico che sarà il motore della ripresa editoriale del dopoguerra, e le scelte di una commissione di specialisti, vicini ed interni alla Mondadori, ai quali è chiesto il primo e più importante lavoro: la scelta dei tredici romanzi fra i quali compiere la selezione definitiva della terzina finale da affidare al giudizio di una giuria e del pubblico per l'assegnazione del premio finale in denaro.¹⁹

Il fatto che il premio, programmato come annuale, abbia avuto vita effimera e non sia andato oltre questa prima edizione potrebbe essere dovuto, in parte, anche a una indubbia complessità nella scelta del meccanismo della premiazione.²⁰ Mentre spicca, fra i nomi degli esclusi, il titolo *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, sul quale puntò Guido Lopez, secondo la sua testimonianza (Lopez 1972, 74), la terzina finale infatti si rivela il frutto di macchinose negoziazioni. Il centro del contendere sembra essere stato proprio *Storia di Anna Drei* di Milani, che era arrivato fra i tre finalisti insieme a *La parte difficile*, di Oreste Del Buono e a *In Australia con mio nonno*, di Luigi Santucci (presentato, fra l'altro, da Elio Vittorini): unica opera di una scrittrice, anche rispetto alle tredici scelte per l'ultima fase della selezione. Ma la valutazione doveva aver provocato aspre discussioni tra i membri della giuria finale composta da Banfi, Benedetti, Bontempelli, Brocchi, Cecchi, Flora, Gotta e Silone, al punto da portare alle dimissioni uno di questi, Virgilio Brocchi, che scriverà accorato all'amico-editore Arnoldo nel gennaio del 1948 di aver scelto le dimissioni proprio per evitare di dare un'eccessiva pubblicità negativa alla casa editrice rendendo manifesta la sua volontà di dissociarsi dal verdetto finale.²¹

Certo, Milani poté avere dalla sua l'appoggio di Emilio Cecchi, che aveva recensito positivamente il romanzo sulle pagine dell'*Europeo* (Cecchi 1947), rilevandone in chiusura una «grazia dell'arte»

19 Fece parte della Commissione di lettura della Mondadori, presieduta da Gian-siro Ferrata, Umbro Apollonio, Orlando Bernardi, Roberto Cantini, Guido Lopez, Giorgio Monicelli, Enrico Piceni, Arturo Tofanelli, Alberto Vigevani, Maria Rosa Vigonolo, Giancarlo Vigorelli (l'elenco è riportato in Ferretti 1996, CXLVI), che ebbero il compito di operare una selezione fra oltre 420 romanzi pervenuti in Mondadori. I diversi tempi dell'assegnazione del premio - la proclamazione finale era infatti prevista nel dicembre del 1947 - sono forse la causa della non univoca indicazione dell'anno del premio da parte di Milani in vari paratesti: nella prima edizione del romanzo, ad esempio, Milani è indicata come facente parte della «terna dei candidati al Premio Mondadori 1947», mentre il risvolto di copertina della successiva edizione nella collana Romanzi e racconti italiani presenta *Storia di Anna Drei* come il romanzo vincitore del Premio Mondadori 1948.

20 Certo è che le vicende di quegli anni sono costellate da una difficoltà interna, in Mondadori, nel conciliare due diverse progettualità editoriali: una difficoltà che è anche la spia della più generale «ambivalenza» dell'editoria italiana del periodo (cf. Turi 2018, 15).

21 FAAM, AME, ArM, fasc. Virgilio Brocchi, Brocchi ad Arnoldo Mondadori, 19 gennaio 1948, ms.

che traeva, in modo quasi sorprendente, spunto e materia dalla «disperazione contemporanea». Ma a fronte di questo illustre sostenitore, la materia dell'agile romanzo non doveva aver incontrato il favore unanime dei giurati, posti davanti all'evocazione di un'ambigua attrazione fra due donne - il personaggio che dice io, e la misteriosa Anna Drei - che trova un epilogo tragico nel quale l'amante della prima si fa esecutore dell'altra, un'Anna Drei incapace di far fronte al suo malessere ma, al tempo stesso, di mettere fine ai suoi giorni da sola. La protagonista, dal nome che costituisce una chiara eco pirandelliana (cf. Trevisan 2017), si trova davanti alla «vita che vorrebbe come lei la desidera, ma non si può», riassumerà Milani (Rossi 2012, 181), semplificando l'intreccio che, sottolinea, l'aveva portata a vincere su due concorrenti uomini, che non glielo perdonarono: «Ero e sono una donna. A quel tempo una creatura femminile che osava infrangere i tabù non aveva diritto di farlo», e non si capisce bene se stia parlando di Anna Drei o di sé stessa.

Quel che è sicuro è che il pubblico fu dalla sua parte: le cartoline che arrivarono in Mondadori in suo favore - erano state inserite tutte e tre in ognuno dei volumi dei finalisti - furono più numerose rispetto a quelle di Del Buono e di Santucci, e Milani, che «aggredi il successo come chi fa la corsa sul trampolino», secondo il ricordo di Guido Lopez (1972, 68), ottenne quei due voti in più, rispetto alla giuria, che le permisero di vincere anche le centomila lire del premio finale. E che la ricompensa fosse simbolicamente importante, lo si deduce anche dalla lettura delle pagine di un racconto, «Il bambino sulle nuvole» (Milani 1954, 41-52), dove ci sembra di poter leggere la trasposizione narrativa della vicenda del premio. In esso, infatti, la protagonista, legata ad un pittore, si dice combattuta nel partecipare ad un concorso letterario, ma motivata nel guadagnare la cifra promessa con la vincita, e che le sarebbe stata utile per regalare una carrozzina a una conoscente (in una chiara simbologia del femminile e della maternità). Il denaro, quindi, si fa motore di un'ambizione e di una presunzione che la smarca dagli altri, e che può essere messa in relazione a quella dell'autrice:

Non pensavo neppure che non avrei potuto vincere.

Vincere quella gara era sottinteso; c'era la storia della carrozzina in mezzo; gli altri concorrenti non avevano queste preoccupazioni. Chi bandiva la gara non lo sapeva, ma certo avrei scritto il più straordinario racconto negli annali letterari del paese. Nata con presunzione, credevo che la presunzione aiutasse a vivere e di questo mi compiacevo. (Milani 1954, 42)

3.2 Nel «cerchio» della «Medusa»

Se il valore simbolico del premio ci sembra indubbio, lo è anche perché con il nome di Milani, per la prima volta, una scrittrice fa il suo ingresso nella «Medusa» (nr. 9, collocata dopo Santucci e Del Buono). Una collana che ebbe vita relativamente breve – chiuderà nel 1961 – a causa di debolezze interne che sono state indagate (a partire da Declava 1998, 364-8), mentre resta invece tutto da scrivere il capitolo della presenza, in essa, di Milani, e con lei di altre scrittrici mondadoriane.²²

Interessante, innanzitutto, è rilevare come i paratesti delle prime pubblicazioni nella «Medusa» rimandino con insistenza alle caratteristiche di rinnovamento che avevano animato lo spirito del premio e della collana. Milani, ad esempio, vi è definita, nella seconda di copertina di un'edizione «provvisoria» a causa delle difficoltà tecniche incontrate dalla Mondadori nel 1947, come una

Giovane scrittrice che ha già fatto parlare di sé con un volume di poesie e uno di racconti e che dimostra a ogni passo di conquistare sempre più una sua decisa personalità nella giovane letteratura.²³

Se il fatto che non si tratti di una prima prova è esplicitato, non si può non notare l'insistenza sulla giovinezza e della scrittrice e della letteratura nella quale viene inserita, premessa essenziale ai caratteri della collana. È interessante notare che questa visione tenda nel tempo ad offuscare il dato dell'esordio letterario, esordio che, dicevamo, Milani – certo giovane ma non al suo debutto – aveva già compiuto. Così, negli anni, editore e autrice faranno leva proprio sul legame creatosi in virtù di questo supposto debutto per rinviare lo scioglimento del loro rapporto, a fronte dell'attesa, da parte dell'uno, di un nuovo romanzo, e da parte dell'altra, delle ristampe del romanzo precedente. Nel 1961, ad esempio, la Mondadori scrive a Milani:

Ed è proprio perché desideriamo conservare il Suo nome in catalogo, che non vogliamo rinunciare alla 'Storia di Anna Drei', e che anzi contiamo su di una Sua nuova opera, perché a nostra volta ci sentiamo legati ai nostri autori ed in modo particolare a quelli

²² Fra le prime ricerche in questo senso, ci permettiamo di rimandare alla nostra tesi di dottorato (Ciminari 2006).

²³ Questa prima edizione presenta fra l'altro un grave errore – delle righe invertite – nella seconda di copertina, che rendono di difficile lettura proprio il passaggio in esame. Non sembra però avvedersene la scrittrice, o forse l'errore fu corretto da una ristampa che non mi è stato possibile rintracciare, in quanto Milani, nell'ottobre del 1947, si complimentò con Alberto Mondadori proprio della veste tipografica del romanzo.

che, come Lei, hanno iniziato con noi la loro carriera letteraria.²⁴

E l'anno successivo, Milani torna a insistere, pregando questa volta Alberto di scriverle direttamente senza affidarsi a segretari o funzionari - a riprova della relazione privilegiata²⁵ che sentiva di avere con colui che, forse, più di altri, aveva contribuito al suo ingresso in Mondadori - richiamandosi nuovamente al passato:

Vorrei sapere come già ti scrissi in passato (e tu mi facesti rispondere negativamente da Sereni) se ti interessa ristampare il volume, come del resto a voce mi avevi sempre detto di voler fare. Sereni l'anno scorso mi scrisse di no, dopo aver interpellato Niccolò Gallo, perché la «Medusa degli Italiani» ormai era da considerarsi finita. Io non stetti a contestare niente, non gli dissi cioè che tu mi avevi sempre detto di voler ristampare il romanzo nei «Narratori italiani» che è un'altra collezione ecc. Ora però, dato che il tempo passa, vorrei sapere da te se il libro ti interessa ancora. In caso negativo, e dato che gli scrittori hanno come unico patrimonio i loro libri... io mi considererei libera di ristampare il volume presso altri editori. (Ti dico questo a malincuore perché sono affezionata alla tua casa editrice che mi ha lanciato, e non dimentico certo quanto avete fatto per me. Inoltre un giorno o l'altro ti porterò il nuovo romanzo).²⁶

Certo, siamo nel contesto di una lettera che ha, come obiettivo, quello di ottenere delle ristampe, ma quel «Non dimentico quanto avete fatto per me» ci sembra possa suggerire il fatto che il debito sia quello verso chi le ha permesso di affermarsi come scrittrice, a chi ha creduto in lei anche quando lei stessa - nonostante le affermazioni quasi egotistiche di sé - temporeggiava, dimostrandosi ben cosciente dei suoi limiti, primo fra tutti quello di una certa, eccessiva riservatezza. La corrispondenza è infatti scandita di scuse, quasi a fare ammenda del suo riserbo o della sua lentezza creativa davanti all'incalzare di un'impresa, presto industria editoriale, alla ricerca di maggiore comunicazione e di novità. Così, ad esempio, si giustifica il 18 gennaio 1953:

²⁴ FAAM, AME, SEAI, fasc. Milena Milani, Arnoldo Mondadori Editore [s.n.] a Milena Milani, 18 dicembre 1962, ds.

²⁵ Un'ulteriore testimonianza di questa relazione privilegiata ci sembra venire dalla presenza di Milani a un incontro dedicato a editori che «presentano i propri autori» (cf. Ferretti 1996, 472-3), al quale è invitata da Alberto il 2 aprile 1954.

²⁶ FAAM, AME, FAI, fasc. Milena Milani, Milena Milani a Alberto Mondadori, 7 luglio 1961, ms.

Il mio torto (lo conosco bene) è di non farmi mai vedere, e di questo le chiedo scusa. Però trascorro giornate e giornate in casa a lavorare.²⁷

Eppure, a fronte di queste affermazioni, colpisce la tenacia con la quale Milani è pronta, anche pubblicamente, a difendere il suo nome. È quanto avviene, ad esempio, in relazione alla comunicazione che viene fatta in merito al suo posizionamento nel premio Mondadori. Il fatto potrebbe avere un valore anedddotico, ma riveste un interesse in relazione alla presenza di un doppio registro – scrittori e scrittrici – che Milani, velatamente, denuncia in Mondadori.

Il pretesto, in questo caso, è dato da un numero di *Epoca* nel quale il suo nome come vincitrice è fatto accanto a quelli di Santucci e Del Bono, quando la vincitrice, sottolineata, era stata invece solo lei. La rettifica, contestualmente all'annuncio della imminente pubblicazione di *Emilia sulla Diga* nel 1954, viene fatta prontamente, sotto il titolo «Date a Cesare...»:

Milena Milani, per raccomandata da Savona, ci ricorda che il Premio Mondadori 1947 si è svolto in due tempi. [...] Non siamo stati esatti, dunque, nel 'segnalibro' della volta scorsa, affratellando anche i due compagni di lizza sotto il medesimo lauro. («Date a Cesare...» 1953, 68)

Ma il tono della replica non soddisfa Milani, che tiene a precisare: «per la verità poteva essere meno spiritosa e più chiara».²⁸

Se la posta in gioco, in questo caso, era la possibilità di approfittare dell'occasione per fare pubblicità alla nuova raccolta di racconti, *Emilia sulla diga*, nr. 90 della «Medusa», nel 1954,²⁹ in un altro caso la permalosità di Milani ci sembra la spia della rivendicazione del valore della sua scrittura condotta coraggiosamente in un *establishment* che sembra relegarla, in quanto scrittrice, in una posizione di minore rilevanza rispetto ai suoi colleghi.

È il caso, nel 1949, di un incidente in merito proprio ai paratesti della collana mondadoriana dedicata alla narrativa italiana: nella terza di copertina del nr. 21 della «Medusa», *La provincia addormentata* di Michele Prisco, il nome di Milani figura infatti come ultimo in un elenco

²⁷ FAAM, AME, FAI, fasc. Milena Milani, Milena Milani a Alberto Mondadori, 18 gennaio 1953, ds.

²⁸ FAAM, AME, SEAI, fasc. Milena Milani, Milena Milani a Remo Cantoni, 24 settembre 1953, ds.

²⁹ Per ovvie ragioni non possiamo dedicarci all'analisi di questa raccolta, ma trattandosi di racconti scritti fra il 1940 e il 1952 (cf. Milani 1981, 9), come abbiamo visto nel caso del «Bambino sulle nuvole», un suo esame in funzione della ricostruzione dell'immaginario di Milani di quegli anni, contemporaneo, fra l'altro, a *Storia di Anna Drei*, meriterebbe un ulteriore approfondimento.

di nomi chiamati a rappresentare «una promessa sicura per la nostra narrativa». I colleghi scrittori (*in primis* Rea, poi Lopez, Del Buono e Santucci, questi ultimi suoi compagni di finale al premio Mondadori) sono tutti prima di lei. Scrive quindi piccata ad Alberto Mondadori:

Non so con quale criterio sia stato fatto questo elenco, in cui io figurò *ultima*, mentre è doverosa consuetudine che gli elenchi vengano compilati in ordine alfabetico, e ciò per non creare un valore di classifica, indicativo per il lettore. Qualora il compilatore di tale nota avesse voluto realmente dare al suo elenco un carattere di 'classifica', mi riservo di agire legalmente per i danni morali e materiali che mi vengono procurati da tale forma di propaganda, assolutamente negativa nei miei confronti.³⁰

Difficile ritrovare, nella fermezza di queste affermazioni, la timidezza di Milani. Ancor più difficile ci sembra annoverare questo episodio fra i capricci e le bizzesze di una giovane scrittrice che per anni si batterà, fra l'altro, con tenacia per ottenere la ristampa - esaurita dalla fine degli anni Cinquanta - di *Storia di Anna Drei*: ristampa che otterrà solo nel 1964, in 2.000 copie, e che non riporterà nessuna sostanziale modifica al testo.³¹ E che si permetterà di suggerire al suo editore, già nel 1954, di provvedere ad una differente politica in merito alle tirature, in modo da valorizzare maggiormente una pubblicazione avvenuta in 6.000 copie, laddove altri scrittori non superavano le 2.000:

Mi sembra quindi che 'Storia di Anna Drei' avrebbe potuto benissimo raggiungere la III Edizione, se ognuna fosse stata di duemila esemplari. Invece il libro, risultando sempre alla I edizione, dà l'impressione di essere poco venduto (nessuno sa infatti che questa I Edizione è stata di oltre seimila copie), inoltre in libreria risultando sempre questa 'I Edizione 1947' non viene più richiesto, e quando raramente vi si trova è ancora con la vecchia fascetta 'Vincerà il Premio Mondadori?'³²

30 FAAM, AME, FAI, fasc. Milena Milani, Milena Milani a Alberto Mondadori, 2 maggio 1949, ds. Il corsivo corrisponde ad un'originale sottolineatura nella lettera dattiloscritta.

31 Da un primo esame, abbiamo individuato nei 33 capitoletti che compongono il testo solo delle varianti di punteggiatura (con delle andate a capo) e un «potremmo andare a passeggio» (1947, 12) > «potremmo andarcene a passeggio» (1964, 15). Oltre, evidentemente, a una variazione nel paratesto. Si segnala in particolare l'inedita chiusura della bandella destra, dedicata al profilo dell'autrice, che fa riferimento alle difficili vicende del suo nuovo romanzo che, a differenza di *Anna Drei*, non sembra riuscire a essere pubblicato altrettanto rapidamente: «Da due anni ha terminato il romanzo *la ragazza di nome Giulio* che uscirà prossimamente in Svezia e in Francia».

32 FAAM, AME, FAI, fasc. Milena Milani, Milena Milani a Alberto Mondadori, 10 febbraio 1954, ds.

Mentre si profila l'immagine di una Milani che è quasi prigioniera della vittoria di questo premio, di una non adeguata valorizzazione pubblicitaria, e che moltiplica le sue rivendicazioni, la giovane, timida autrice degli esordi ci sembra diventare coraggiosa nel denunciare, in un sistema editoriale che si apre ancora troppo timidamente alla scrittura delle donne, dei sottili meccanismi di marginalizzazione che sono gli stessi, in fondo, del quale è stata vittima la sua produzione.

Così - per fare un esempio restando in Mondadori - nel parere di lettura, a firma di Ravegnani, che promuove *Emilia sulla diga*, si trova scritto:

Tra le donne che scrivono, la Milani è tra le più femminili, e coraggiosa anche. (Gimmi 2002, 78)

La stessa differenziazione, riduzione al femminile avviene anche nelle stroncature, come in quella con la quale Cintioli blocca la ristampa di Anna Drei, giustificando la sua scelta, fra l'altro, con queste parole:

Si tratta di opera sperimentale, e sempre nei limiti della letteratura femminile. È vero che la Milani ha un piglio quasi da 'ragazzo', nel meglio; ma è anche vero che non riesce a tenersivi.³³

Che il «piglio da ragazzo» possa essere un'ambizione della scrittrice Milani è fuori questione. E ci verrebbe da rispondere con le pagine stesse del primo romanzo che quasi spavalidamente mette in scena una doppia (pur se ambigua) femminilità, nel racconto che la protagonista fa della sua vita e del suo incontro con Anna Drei: «Sì, è una donna che scrive». Anzi, due. E allora?

Riparare all'ingiustizia che ci sembra abbia subito questa prima Milani non è possibile: ma certo contestualizzare la sua produzione, valorizzarne il percorso, possono essere elementi utili a farla uscire dal cerchio in cui sembra essersi «impigliata», un po' come la protagonista di *Storia di Anna Drei*, alla quale l'autrice fa pronunciare queste riflessioni, in chiusura del romanzo:

Qualche volta a ricordare Anna, un dolore acutissimo mi incideva le carni, ma era invidia, spasimo di non raggiungere la pace, quei luoghi solitari dove non ci sono stagioni, rotolò di anni. A me restavano giornate terrene, alzarmi, uscire, camminare, meschina cosa.

A me restavano la sera che ritorna, la notte che urla contro il vento, il mattino che rabbrivisce: la storia di Anna era chiusa, nel cerchio ero rimasta impigliata. (Milani 1947, 121)

³³ FAAM, AME, SEAI, fasc. Milena Milani, parere di lettura di Giuseppe Cintioli, 3 febbraio 1954, ds.

Il suo primo successo non è arrivato. Come non lo arrivò per la collana della «Medusa degli Italiani», d'altronde. Ne verrà però un altro: *La ragazza di nome Giulio*, per un altro editore. Ma che sia riuscita, anche quest'opera, a farla uscire dal «cerchio», è da dimostrare.

Bibliografia

Opere letterarie

- Milani, M. (1944). *Ignoti furono i cieli*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
 Milani, M. (1947). *Storia di Anna Drei*. Milano: Mondadori.
 Milani, M. (1954). *Emilia sulla diga*. Milano: Rusconi.
 Milani, M. (1964). *Storia di Anna Drei*. 2a ed. Milano: Mondadori.
 Milani, M. (1970). *Storia di Anna Drei*. 3a ed. Milano: Longanesi.
 Milani, M. (1978). *Storia di Anna Drei*. 4a ed. Milano: Rusconi.

Opere critiche

- Accrocca, E.F. (a cura di) (1960). *Ritratti su misura di scrittori italiani*. Venezia: Sodalizio del Libro.
 Andretta, A. (1981). «Mi cerco per capirmi». *Informatore librario*, 9(5), 23-6.
 Barcella, G. (2008). *Invito alla lettura di Milena Milani*. Empoli: Ibiskos Ulivieri.
 Barengi, M. (2000). *L'autorità dell'autore*. 2a ed. Milano: Unicopli.
 Buzzoli, M. (1998). «Un'eccentrica in senso stretto: Milena Milani». *Resine. Quaderni liguri di cultura*, 75(1), 13-28.
 Camera, N. (1997). *Gli autori del cinquantenario della Mondadori: dediche, documenti, schede* [tesi di laurea]. Pavia: Università degli Studi di Pavia.
 Cecchi, E. (1947). «La disperazione di Anna Drei». *L'Europeo*, 47, 23 novembre.
 Poi raccolto in Cecchi, E. (1954). *Autodistruzione*, in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*. Milano: Garzanti, 9-12.
 Ciminari, S. (2006). *Lettere all'editore. Ritratto di scrittrici* [tesi di dottorato]. Roma; Parigi: Sapienza Università di Roma; Université Paris Nanterre.
 Decleva, E. (1998). *Arnoldo Mondadori*. 2a ed. Milano: Garzanti.
 «Date a Cesare...» (1953). *Epoca*, a. IV (154), 13 settembre 1953, 68.
 Ferretti, G.C. (1996). «Alla sinistra del padre». Mondadori, A., *Lettere di una vita 1922-1975*. A cura e con un saggio introduttivo di G.C. Ferretti. Milano: Mondadori, XI-CXL.
 Ferretti, G.C. (2004). *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi.
 Ferretti, G.C.; Iannuzzi, G. (2014). *Storie di uomini e libri. L'editoria italiana attraverso le sue collane*. Roma: minimum fax.
 Gambaro, E. (2018). *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*. Milano: Unicopli.
 Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
 Gimmi, A. (2002) (a cura di). *Il mestiere di leggere: la narrativa italiana nei panni di lettura della Mondadori (1950-1971)*. Milano: il Saggiatore; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
 Gnani, L. (2018). «'La Medusa degli Italiani' Mondadori: le ragioni del fallimento di una collana». *Acme*, 71(1), 141-68. <https://doi.org/10.13130/2282-0035/10521>.

- Lopez, G. (1972). *I verdi, i viola e gli arancioni*. Milano: Mondadori.
- Rossi, L. (2012). *Milena Milani. Una vita in collage. Con una intervista alla scrittrice-pittrice*. Torino: Seneca Edizioni.
- Tranfaglia, N.; Vittoria, A. (2000). *Storia degli editori italiani. Dall'unità alla fine degli anni Sessanta*. Roma-Bari: Laterza.
- Trevisan, A. (2017). «La ragazza di nome' Milena Milani: visioni di città e temi 'altri' fra poesia e prosa (1944-1964)». *Diacritica*, 18, 13-25.
- Turi, G. (a cura di) (1997). *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*. Firenze: Giunti.
- Turi, G. (2018). *Libri e lettori nell'Italia contemporanea*. Roma: Carocci.
- Zancan, M. (1998). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi.
- Zancan, M. (2000). «Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi.

Fondi Archivistici (Luogo di conservazione: Milano)

AME	Arnoldo Mondadori Editore
FAAM	Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
FAI	Fondo Alberto Mondadori
FM	Fondo Miscellanea
SEAI	Segreteria Editoriale Autori Italiani

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Quando acqua e sole bastano a consolare

Paesaggi urbani e paesaggi marini nella narrativa di Milena Milani

Irena Prosenc

University of Ljubljana, Slovenia

Abstract The narrative settings appear as one of the key elements of Milena Milani's prose. They are characterised by a prevalence of urban spaces, followed by a significant presence of passages set by the sea. Their descriptions often correspond to real places of which the author had personal experience, including Venice, Milan, Rome and Albisola. The spaces are perceived from the protagonists' point of view and affect their emotional states. The descriptions of urban spaces consist of built, human, natural and verbal elements, while marine settings imply positive connotations. The settings provide an important basis for numerous aspects of narration.

Keywords Milena Milani. Narrative setting. Urban spaces. Marine settings.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La città e il testo letterario. – 3 Città vissute, città narreate. – 4 La scrittrice e il mare. – 5 I paesaggi letterari narrati da Milena Milani, – 5.1 I quattro aspetti dell'ambiente urbano. – 5.2 La città e le emozioni. – 5.3 I paesaggi marini. – 6 Conclusione.



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-6 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-29

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-6/005

107

1 Introduzione

La produzione letteraria di Milena Milani si presta a letture che offrono diversi spunti di analisi e riflessione. Vari studiosi hanno affrontato argomenti legati alla condizione femminile che l'autrice indagò in numerose sfumature sin dagli inizi della sua attività letteraria. Nel presente contributo questa tematica sarà considerata solo in modo marginale, nella misura in cui si correla alla ricerca qui proposta sulle modalità della rappresentazione dei luoghi della storia. Nell'ambito di studi complessivi sull'opera di Milena Milani esiste un numero assai esiguo di saggi che accennano a tale argomento¹ ed è qui che questa indagine trova la sua principale giustificazione. Si è ritenuto opportuno circoscrivere la ricerca al *corpus* dei romanzi e racconti: sono stati presi in esame i romanzi *Storia di Anna Drei* (1947), *La ragazza di nome Giulio* (1964), *Io donna e gli altri* (1972), *Soltanto amore* (1976) e *La rossa di via Tadino* (1979) nonché le raccolte di prose brevi *L'estate* (1946), *Emilia sulla diga* (1954) e *Sei storie veneziane* (1985). Il *corpus* annovera anche due opere di natura saggistica e giornalistica, *Italia sexy* (1967) e *L'angelo nero e altri ricordi* (1984), che offrono preziose informazioni in merito alle rispondenze tra i luoghi raccontati nei testi e quelli di cui la scrittrice ebbe un'esperienza personale. Le opere sono state sottoposte allo scandaglio di una puntuale indagine che ha mirato a esaminare le strategie narrative usate nell'ambientazione delle trame. Dall'analisi testuale emerge una netta prevalenza di contesti urbani; risultano significative anche le occorrenze di paesaggi marini.² È possibile formulare alcune considerazioni in merito alle funzioni che i due tipi di ambientazione assolvono nell'economia narrativa delle opere prese in esame. Si ipotizza che la loro rilevanza superi la mera funzione di sfondo descrittivo e che essi rappresentino, invece, un notevole supporto per la definizione della prospettiva narrativa e la narrazione delle sfumature emotive.

2 La città e il testo letterario

Le trame ambientate in spazi urbani ricorrono in testi appartenenti a diversi generi e tradizioni letterarie e sono frequenti nella letteratura moderna e contemporanea. Nell'ambito della riflessione te-

L'autrice riconosce il sostegno finanziario dell'Agenzia Slovena per la Ricerca (programma nr. P6-0239 e progetto nr. BI-AT/20-21-027).

1 Vi dedica una qualche attenzione soprattutto Trevisan 2017.

2 Non sono oggetto della presente ricerca i brani più rari ambientati in montagna o in campagna.

orica sulla città come luogo della storia è rilevante la definizione proposta da J. Donald che intende la città come un «ambiente immaginato» e precisa:

«La città» non corrisponde semplicemente a un gruppo di edifici eretti in un determinato luogo. Per essere polemico, la città come *cosa* non esiste. *La città* indica, piuttosto, uno spazio prodotto dall'interazione di specifiche istituzioni storiche e geografiche, relazioni sociali di produzione e riproduzione, pratiche governative, forme e mezzi di comunicazione e così via. Se chiamiamo questa diversità «la città», vi attribuiamo una coerenza o integrità. *La città* è, dunque, soprattutto una rappresentazione. Ma di che tipo di rappresentazione si tratta? Per analogia con l'ormai familiare idea che la nazione ci fornisca una «comunità immaginata», ritengo che la città costituisca un *ambiente immaginato*.³ (Donald 1992, 422)

La rappresentazione letteraria della città ricopre una funzione chiave nella narrazione della vita in società e della condizione umana in genere. La città si profila come una delle «immagini-chiave della modernità»⁴ (Donald 1992, 419). Le sue trasformazioni riflettono i cambiamenti sociali, come rileva Calvino, secondo cui

Ogni movimento in atto nella società deforma e riadatta - o degrada irreparabilmente - il tessuto urbano, la sua topografia, la sua sociologia, la sua cultura istituzionale e la sua cultura di massa. (Calvino 1980, 283)

Per via di continui cambiamenti la città diviene sempre più complessa. Questo fatto si rispecchia nelle sue rappresentazioni letterarie, che diventano più elaborate man mano che la città si evolve (Lehan 1998, 8, 289). Il paesaggio urbano letterario si articola in diversi elementi costitutivi, identificati da H. Wirth-Nesher (1996, 11) come «il 'naturale', il costruito, l'umano e il verbale».⁵ L'aspetto costruito corrispon-

3 Testo originale: «'The city' does not just refer to a set of buildings in a particular place. To put it polemically, there is no such *thing* as a city. Rather, *the city* designates the space produced by the interaction of historically and geographically specific institutions, social relations of production and reproduction, practices of government, forms and media of communication, and so forth. By calling this diversity 'the city', we ascribe to it a coherence or integrity. *The city*, then, is above all a representation. But what sort of representation? By analogy with the now familiar idea that the nation provides us with an 'imagined community', I would argue that the city constitutes an *imagined environment*». Tutte le traduzioni dai testi inglesi sono ad opera dell'Autrice.

4 Testo originale: «one of the key images of modernity».

5 Testo originale: «the 'natural', the built, the human and the verbal».

de alla conformazione e all'architettura della città nonché a oggetti prodotti dagli esseri umani, tra cui i mezzi di trasporto. L'elemento naturale rappresenta l'inclusione della natura nell'ambiente costruito. L'elemento verbale consiste di occorrenze di linguaggio scritto e parlato che appare in nomi stradali, pubblicità, annunci e gli stessi nomi delle città (11-14). Infine, per quanto riguarda l'aspetto umano, Wirth-Nesher avverte che esso non si riferisce ai personaggi in primo piano bensì concerne «elementi umani che costituiscono lo sfondo, ad esempio, folle di pendolari, venditori ambulanti e passanti»⁶ oppure tipi generici che svolgono mestieri legati alla città (13).

R. Lehan (1998, 13) descrive la città come «il luogo dove si incontrano l'essere umano e la natura»⁷ che promette di offrirci un «modo di regolare l'ambiente, dominare gli elementi e concederci un certo controllo della natura».⁸ Per lo studioso la città è «incarnata dalla folla»⁹ che svolge un ruolo essenziale nel modo in cui sono osservati e rappresentati gli ambienti urbani (8).

La narrazione di un paesaggio urbano può comprendere particolari topografici che si riferiscono a una città reale. Secondo quanto afferma Wirth-Nesher,

[Q]uando gli autori importano aspetti di città «reali» nelle loro ricostruzioni fittizie, ricorrono a mappe, nomi stradali, edifici e monumenti esistenti; in tal modo permettono al personaggio di girare l'angolo di una strada verificabile su una cartina e lo inseriscono in un ambiente «realistico». Per un lettore appartenente a una determinata cultura, questi elementi urbani comportano un vasto repertorio di significati.¹⁰ (Wirth-Nesher 1996, 10)

Calvino (1980, 282) osserva che una città «vive in quanto funziona, cioè serve a viverci e a far vivere», mentre Wirth-Nesher (1996, 21) puntualizza che il panorama cittadino è inseparabile dal personaggio che lo costruisce e che ne viene, a sua volta, costruito. Uno stretto legame fra gli ambienti urbani e le protagoniste principali, tutte donne, è evidente anche nella narrativa di Milena Milani.

6 Testo originale: «human features that constitute setting, such as commuter crowds, street peddlers and passersby».

7 Testo originale: «the place where man and nature meet».

8 Testo originale: «a way of regulating the environment, subduing the elements and allowing a certain control over nature».

9 Testo originale: «embodied by the crowd».

10 Testo originale: «When authors import aspects of 'real' cities into their fictive reconstructions, they do so by drawing on maps, street names, and existing buildings and landmarks, enabling a character to turn the corner of a verifiable street on the map, to place him in a 'realistic' setting. These urban elements signify to a reader within a particular culture a whole repertoire of meanings».

3 Città vissute, città narrate

Una mappatura dei testi compresi nel *corpus* permette di verificare l'esistenza di fitte risposdenze tra gli spazi letterari che l'autrice narra e le città in cui visse. I suoi numerosi commenti apparsi in paratesti e interviste suggeriscono che si tratti di un aspetto importante della sua poetica. L'argomento si inserisce in una più ampia e spesso affrontata questione dell'autobiografismo delle sue opere. In questa sede non si intende esaminare il *corpus* sotto il profilo autobiografico; ciononostante, sembra proficuo individuare alcuni paralleli che intercorrono fra i luoghi ai quali la scrittrice fu legata personalmente e le ambientazioni delle sue trame.

Milani ammette che alcune delle sue storie contengono elementi autobiografici in forma di «sfumature, interpretazioni, sentimenti» (Missaglia 1993, 47), ma precisa che si tratta di aspetti elaborati e non di narrazioni autobiografiche vere e proprie. Un caso a parte è *Io donna e gli altri*, un'opera di indubbio stampo autobiografico in cui l'autrice narra l'anno trascorso dopo la morte prematura del suo compagno Carlo Cardazzo nel 1963. Nella prefazione scrive: «[e]ra, è la mia storia» (Milani 1983, 7); in un'intervista rilasciata nel 2008 lo definirà «un romanzo verità» (Pizzamano 2009). Nel presente contesto è interessante osservare come gli elementi autobiografici vi si organizzino intorno ai luoghi che la scrittrice percorse durante il periodo narrato, come spiega nell'avvertenza:

C'è dentro tutto quello che mi è successo, di bello, di brutto, di grande, di disperato. Io che vado da Milano a Venezia, da Venezia a Milano, da Milano a Savona, e poi di nuovo su e giù, sino alle montagne, sino al mare. Un viaggio attraverso la pianura e la solitudine, alla ricerca di qualcosa che non può ritornare. Giorni e mesi in cui ho continuato a aggirarmi senza un punto fermo, perché quel punto l'ho perduto. (Milani 1983, 9)

I modi in cui Milani narra gli ambienti letterari sono affini alle sue descrizioni dei luoghi reali in paratesti e interviste. Innanzitutto, la scrittrice afferma: «ho sempre amato e amo i paesaggi» (Poggi 2005, 61), facendo riferimento al panorama urbano milanese. Pur avendo vissuto in varie città, dice di prediligere Venezia dove abitò durante la guerra e dove continuò ad avere casa anche negli anni successivi. Colpita dalla sua «estenuata bellezza» (Rossi 2012, 92), la definisce «la mia città del cuore» (177), «una città che sento mia» (Milani 1967, 20), «la mia adorata città» (Milani 1983, 110). Rammenta soprattutto la sua casa, ora demolita, a Santa Croce 546. Fu a Venezia che Milani si innamorò «di un uomo e di una città» (Rossi 2012, 177). Un luogo da lei spesso menzionato è il Lido dove si recava con Cardazzo per andare in spiaggia e fare passeggiate in bicicletta. Un'al-

tra città da lei amata fu Roma; alla domanda su ciò che la affascinasse della città, risponde:

Tutto, la sua storia nei secoli, i suoi abitanti, il Tevere sonnolento, i monumenti celebri, le Chiese barocche. E poi il verde dei parchi, dei giardini, Via Veneto con gli alberghi di lusso e i suoi caffè, Piazza del Popolo con l'acqua delle fontane, Via Margutta dove finalmente ero riuscita a abitare, il cielo così azzurro in certe giornate. (178)

Queste preferenze si riflettono nell'ambientazione romana di *Storia di Anna Drei*, a proposito di cui l'autrice mette in evidenza le consonanze tra la sua percezione personale della città e il modo in cui la interpreta nel testo letterario, spiegando: «[t]utti i posti che descrivo, li amo veramente e profondamente. In questa affermazione c'è Roma come la sento io» (181).

Nel dopoguerra, Milani e Cardazzo si trasferirono insieme a Milano dove vissero fino alla morte di lui. La scrittrice la descrive come una «città dura» nella quale, ciononostante, si sentì a casa (130). Nel 1982, nella prefazione per la ristampa di *Io donna e gli altri*, l'autrice stabilisce un legame tra il momento in cui scrive e il giorno della scomparsa del suo compagno: il punto di connessione tra il presente e il passato è la città. Sono significativi l'aspetto che Milano assume in diverse condizioni del tempo e una percezione soggettiva dell'ambiente cittadino:

Stranamente scrivo queste righe proprio il sedici novembre, lo stesso giorno e lo stesso mese di quella morte, è mattina come allora, ma il cielo è azzurro, c'è il sole, Milano appare bellissima. Quella volta invece c'era la pioggia, un grigio uniforme mi soverchiava, mi teneva prigioniera. (Milani 1983, 8)

La pioggia e il grigiore sono due elementi che ricorrono nelle descrizioni letterarie della città lombarda nel *corpus* esaminato. Fanno parte di un folto gruppo di riferimenti alle condizioni del tempo, alle stagioni e al modo in cui queste influiscono sulla percezione della città e sugli stati emotivi delle protagoniste.

4 La scrittrice e il mare

Milena Milani dice di amare molto «gli elementi, la natura, la pioggia, il sole, il mare, gli alberi» (Barina 1979). Secondo lei, il mare è una «grande gioia concessa agli uomini» (Milani 1983, 93). A proposito del piacere del nuoto, commenta:

Il mare è come un letto, una culla. È bello sentire sulla pelle quel fresco, toccarsi, afferrare l'acqua, cercare di possederla. (Milani 1967, 207)

Una descrizione analoga del piacevole contatto con il mare compare in *Io donna e gli altri*:

Come fa bene restare al sole, e poi gettarsi in acqua, in questo liquido elemento, e sentire che scivola tra le dita, che scivola sul corpo, non c'è sensazione paragonabile a questa. (Milani 1983, 93)

La regione sulla quale si focalizza la sua passione per il mare è la Liguria, a cui la scrittrice rimase attaccata nonostante visse in altre città. Si dice legata a Savona, la sua città natia (Milani 1984, 86), ma il suo luogo prediletto è Albisola con un mare «né bello né brutto, ma che noi conosciamo e amiamo» (5). Del proprio rapporto con Albisola parla soprattutto nella serie di interviste condotte da S. Poggi a partire dal 2001, nelle quali professa un «profondo amore per il paesaggio, per la natura, per l'acqua del mare dove nuotav[a] con infinita gioia anni fa» (Poggi 2005, 85) e conclude: «Io identifico Albisola con la parola 'amore'» (162).

Milani era solita trascorrere le vacanze ad Albisola assieme a Cardazzo, con cui frequentava i bagni Sport e Sant'Antonio (Poggi 2005, 77; Guga-Zunino 2014a, 33), evocati anche nei suoi testi letterari. La coppia amava la cittadina ligure, come spiega l'autrice: «Albisola ci sembrava il mare più bello del mondo, forse perché ci amavamo» (Milani 1983, 12). Dopo la morte del compagno, riprese ad andare in spiaggia «con il cuore gonfio» (Poggi 2005, 65), nel tentativo di «addormentare quel dolore del cuore» (Milani 1983, 86). Non sorprende, dunque, che uno dei ricordi del suo compagno sia legato all'immagine di loro due insieme, nel mare: «Tommaso¹¹ è ancora vivo, nuotiamo insieme, siamo giovani e innamorati» (104).

5 I paesaggi letterari narrati da Milena Milani

L'analisi del *corpus* mostra come i luoghi della storia siano un elemento importante nella narrativa della Milani. Come si è già accennato, sono ricorrenti le descrizioni di ambienti urbani, accompagnate da numerosi particolari topografici; assai frequenti anche i paesaggi marini. Tra i luoghi in cui si svolgono le trame primeggiano Venezia, Milano, Roma e Albisola. Lo scandaglio analitico si incentrerà

¹¹ Così veniva chiamato familiarmente Cardazzo (Guga-Zunino 2014b, 25).

sui romanzi e i racconti, mentre i due testi saggistici serviranno da commento alla loro disamina.

Nei cinque romanzi presi in esame prevale un'ambientazione cittadina. *Storia di Anna Drei* è ambientato a Roma, *La ragazza di nome Giulio* a Venezia, Perugia, Senigallia e Cortina, in *Io donna e gli altri* la protagonista si sposta continuamente tra Milano, Venezia, Savona, Albisola e Cortina. *Soltanto amore* è ambientato ad Albisola e, in parte, a Milano. Ne *La rossa di via Tadino*, il riferimento a Milano è evidente sin dal titolo;¹² brevi brani del romanzo sono, inoltre, ambientati in luoghi secondari come Bormio, Rapallo, Nizza e Brescia.

Nei racconti sono riconoscibili diversi tipi di ambientazione. In primo luogo, numerose trame si svolgono in una determinata città, indicata in modo esplicito o implicito. L'ambientazione esplicita presuppone la presenza del nome della città oppure di precisi particolari topografici che permettono di individuarla senza lasciare spazio al dubbio. L'ambientazione implicita comporta, invece, allusioni a una determinata topografia senza che siano menzionati nomi di strade, edifici o altri aspetti concreti di uno specifico ambiente urbano. Ciononostante, sulla base di tali elementi un lettore con un certo livello di familiarità con le singole città è capace di decrittare le allusioni e riconoscere i riferimenti ai luoghi reali.

Nelle prose brevi fa registrare un elevato numero di occorrenze anche un tipo di ambientazione che definiremmo generica e che presenta meno interesse per questa ricerca. Si tratta di luoghi che sono riconoscibili in modo inequivocabile ma approssimativo come città, campagna, mare, montagna o collina senza essere correlati a specifici luoghi reali. In questo tipo di descrizioni, negli ambienti urbani premezzano l'aspetto umano e l'aspetto costruito, con menzioni di strade generiche, negozi ecc. che non contengono allusioni ad ambienti reali. Infine, uno sparuto gruppo di racconti non contiene nessun riferimento a un'ambientazione esteriore;¹³ le loro trame si svolgono in spazi chiusi la cui ubicazione non viene specificata neanche in termini generici. I testi di questo tipo non verranno presi in considerazione nell'ambito della presente indagine.

Nel novero delle città in cui sono ambientate le trame delle prose brevi, Venezia è presente, in modo esplicito o implicito, in ben tredici racconti.¹⁴ Segue Milano con sei titoli;¹⁵ un racconto è ambientato

12 Una strada di questo nome risulta esistente unicamente a Milano.

13 «La fotografia» e «Le immagini sacre» (in *Emilia sulla diga*).

14 Sono di ambientazione esplicita veneziana «Compleanno di Tommaso» (in *Emilia sulla diga*) e *Sei storie veneziane*. Sono ambientati a Venezia in modo implicito «Ieri sera», «La pianta», «Lo smalto» (in *L'estate*); «Rolando e la maglia bianca», «Il Ferragosto» e «Il ragazzo Bughi» (in *Emilia sulla diga*).

15 «La lettera» (in *L'estate*); «L'ascensore», «Martino e la pastasciutta», «Franco e la ragazza», «Uomo e donna» e «Le luci negli occhi» (in *Emilia sulla diga*). Per motivi

a Roma.¹⁶ Come si è già accennato, in alcuni testi si esplicitano i nomi delle città reali. Quello di Milano è presente, ad esempio, nel racconto «La lettera», dove il compagno della protagonista riceve una lettera inviatagli da suo figlio. Sulla busta, il bambino «aveva scritto il nome della città in stampatello, così: MILANO» (Milani 1946, 72); si sa che egli si trova in un'altra città, ma di quest'ultima non si menziona il nome. Ne «Le luci negli occhi», il nome della città appare nella battuta di un personaggio che si lamenta della lunghezza di una camminata, dicendo: «Non faremo a piedi tutta Milano» (Milani 1981, 182). Il nome di Venezia è presente nello stesso titolo della raccolta *Sei storie veneziane*, in vari dei suoi racconti¹⁷ nonché in «Compleanno di Tommaso». In «Cameriera ai piani», invece, il nome di Roma appare in forma aggettivale: la stagione nella quale si svolge la trama è descritta come «una primavera inoltrata, singolarmente romana» (Milani 1981, 21).

I racconti di ambientazione implicita contengono indizi che permettono di riconoscere una specifica città. Per Venezia, tali elementi includono acqua, canali, ponti, tipici mezzi di trasporto come vaporette, motoscafi, gondole e traghetti nonché denominazioni antonomastiche di Venezia in quanto città sull'acqua. Nella raccolta *L'estate*, la trama di «Ieri sera» è ambientata in una «città di pietra e di acqua» (Milani 1946, 15) e la voce narrante commenta: «quant'acqua c'è intorno, come sono tristi questi canali oscuri» (14). Ne «La pianta», la protagonista osserva ragazzi che si tuffano nell'acqua di un canale saltando da un ponte mentre sta passando un motoscafo (81); ne «Lo smalto», davanti agli occhi della protagonista si allarga «l'arco della città, così leggiadra sull'acqua» (88). Simili indizi permettono di individuare una probabile ambientazione veneziana anche in «Rolando e la maglia bianca», «Il Ferragosto» e «Il ragazzo Bughi» della raccolta *Emilia sulla diga*.

Sono numerose le trame di ambientazione generica: citiamo, a mo' d'esempio, «Una cartolina» (in *L'estate*), in cui la protagonista riceve una cartolina nella quale è raffigurata la città dove lei ha trascorso l'infanzia. La veduta è descritta con numerosi particolari dai quali si desume un'evidente ambientazione cittadina ma che non contengono nessun indizio che possa alludere alla topografia di una città reale:

Tutt'intorno vi sono palazzi belli e armoniosi con i loro porticati, le loro finestre grandi e moderne, a sinistra il monumento, ai lati le altissime lampade, il posteggio delle macchine, quello delle

pratici, «L'ascensore» e «Il ponte», pubblicati per la prima volta ne *L'estate*, sono qui analizzati come parte della raccolta *Emilia sulla diga*, nella quale furono ripubblicati.

16 «Cameriera ai piani» (in *Emilia sulla diga*).

17 «Lo baciai nel mare», «Una statua» e «Leda e il colombo».

carrozze, le edicole dei giornali. La piazza è lastricata con blocchi rettangolari di pietra dura dove con i tacchi alti è difficile camminare. (Milani 1946, 104)

Per la protagonista, l'immagine della città suscita dei ricordi della sua infanzia e diventa il fulcro della narrazione delle memorie.

Nei testi di natura saggistica si ripetono i nomi presenti nei romanzi e i racconti come Venezia, Milano, Roma, Albisola, Savona, Cortina, Parigi. Si tratta di luoghi in cui la scrittrice visse o che visitò per svolgervi indagini, condurre interviste, incontrare amici, artisti e altre persone.

Nel *corpus* esaminato si osserva una spiccata presenza di descrizioni di paesaggi marini al cui centro è la spiaggia. In margine, si delineano immagini di aree portuali o strade cittadine da cui si aprono viste sul mare.¹⁸ Gli ambienti marini sono presenti in quasi tutti i romanzi analizzati tranne in *Storia di Anna Drei* dove, nondimeno, una visione del «mare costretto dalle dighe, sempre rabbioso di fughe» compare nella descrizione della città dove Anna trascorse l'infanzia (Milani 1970, 25). Negli altri quattro romanzi, il novero dei luoghi marittimi comprende il Lido di Venezia (*La ragazza di nome Giulio*, *Io donna e gli altri*), la riviera ligure con, in primo luogo, Albisola (*Soltanto amore*, *Io donna e gli altri*) ma anche Savona (*Io donna e gli altri*) e Rapallo (*La rossa di via Tadino*); a questi si aggiungono Senigallia (*La ragazza di nome Giulio*) e Nizza (*La rossa di via Tadino*). Nelle raccolte delle prose brevi, l'ambientazione marina registra il più alto numero di occorrenze in *Emilia sulla diga*.¹⁹ Alcuni dei racconti sono ambientati al Lido di Venezia.²⁰

Gli ambienti raccontati da Milena Milani sono percepiti attraverso lo sguardo della protagonista che corrisponde al punto di vista del narratore, sia nella modalità autodiegetica che in quella eterodiegetica, caratterizzata, quest'ultima, da una forte focalizzazione interna. Ne *La ragazza di nome Giulio*, Jules è emblematica di un folto gruppo di protagoniste che osservano la città dalla finestra della loro casa. La giovane donna trascorre le mattine a guardare e descrivere il suo quartiere veneziano che ama e con cui si identifica (Milani 2017, 14-17). In questo, come negli altri testi analizzati, prevale una narrazione soggettiva dell'ambiente filtrata attraverso lo sguardo, la mente e gli stati emotivi della protagonista.

18 «Il ponte», «L'ufficiale» (in *Emilia sulla diga*).

19 Sono ambientati al mare otto racconti: «Compleanno di Tommaso», «Il Ferragosto», «Il ponte», «Straniera estate», «Emilia sulla diga», «L'ufficiale», «Il ragazzo Bughi» e *Proibito baciare Angela*.

20 L'ambientazione è esplicita in «Compleanno di Tommaso» e «Lo baciati nel mare» (quest'ultimo in *Sei storie veneziane*); di probabile ambientazione lidense anche «Il Ferragosto».

5.1 I quattro aspetti dell'ambiente urbano

Nelle descrizioni delle città presenti nel *corpus* è possibile individuare gli aspetti definiti da Wirth-Nesher, ovvero il costruito, l'umano, il naturale e il verbale. Gli elementi costruiti comprendono particolari topografici, tipici luoghi cittadini e mezzi di trasporto. Sono spesso associati a elementi verbali nelle menzioni dei nomi delle città, nomi stradali, numeri civici e numeri delle linee di trasporto urbano. Fra le opere di ambientazione veneziana, *La ragazza di nome Giulio* si connota per la presenza di un foltissimo gruppo di particolari topografici relativi alla città lagunare;²¹ tali riferimenti sono numerosi anche in altri testi ambientati a Venezia. L'attenzione rivolta a questo aspetto è evidente, ad esempio, in un episodio di *Io donna e gli altri* nel quale si narra il percorso che la protagonista compie da Sant'Angelo fino alle Fondamenta Nuove da dove prenderà il vaporetto per l'isola di San Michele dov'è sepolto Tommaso:

Vado per Campo San Luca, per San Bartolomeo, sino alla Strada Nuova, a Campo dei Santissimi Apostoli. Oh lo so che devo andare dritta, e poi a destra, e poi ancora dritta, non ci si sbaglia. (Milani 1983, 22)

In «Compleanno di Tommaso» è narrata, in prima persona, una passeggiata autunnale che la protagonista e il suo compagno compiono per Venezia. Per arrivare al loro punto d'incontro, la donna passa per il bacino Orseolo dove c'è l'approdo per le gondole:

A un certo punto, ero già arrivata verso il Bacino, mi fermai in riva all'acqua, con la sensazione che i miei occhi si dilatassero a contenere quella soavità. I gondolieri subito presero a dire gon-dola, gon-dola, ma io dovevo raggiungere Tommaso e andai via svelta. (Milani 1981, 96)

I due proseguono lungo le Rive fino ai Giardini della Biennale dove pranzano in un ristorante dal quale la protagonista osserva la città; immagini di Venezia vista da lontano sono un motivo ricorrente nel *corpus*. In seguito, prendono il vaporetto per il Lido dove noleggiavano biciclette e pedalano per il Gran Viale fino alla spiaggia che erano so-

21 Il novero dei riferimenti topografici comprende il Canal Grande, piazzale Roma, piazza San Marco con la Basilica, il Palazzo Ducale, il campanile e il Caffè Florian, la Riva degli Schiavoni, campo Santo Stefano, San Zulian, campo San Luca, via XXII Marzo, l'Accademia, San Barnaba, San Sebastiano, San Vio, i Giardini della Biennale, Sant'Elena, campo Santi Filippo e Giacomo, San Simeone, il rio San Polo, il ponte di San Polo, la Salizxada San Polo, l'isola di San Giorgio Maggiore e vari particolari relativi al Lido (l'Excelsior, il Gran Viale, Santa Maria Elisabetta, San Nicolò).

liti frequentare d'estate, poi ritornano in città. Nel racconto gli ambienti non costituiscono meramente uno sfondo delle vicende bensì assolvono una funzione significativa. Innanzitutto, le azioni che i due personaggi compiono consistono, sostanzialmente, nel muoversi per la città. In sordina, è presente il loro rapporto di coppia nel quale si intuisce qualche incrinatura, anche se la voce narrante rimane reticente in proposito e si dedica, invece, alla descrizione dell'ambiente. La protagonista si rende conto di sentirsi diversa quando, ritornati dal Lido, i due si ritrovano tra la gente; si salutano tristemente, la donna ritorna a casa sua e si sforza di non pensare, ma non può evitare di agitarsi per l'assenza del compagno. L'economia del racconto poggia su precisi punti di una topografia reale, narrati attraverso la percezione soggettiva della protagonista che vi trasmette la sua visione della città, alla quale correla i propri stati d'animo.

Nel *corpus* ricorre il motivo della bellezza di Venezia: per Jules, ad esempio, si tratta di una «città incantata» (Milani 2017, 169) che lei descrive mettendo in rilievo non solo aspetti costruiti, bensì anche la propria reazione emotiva suscitata dalla loro suggestività:

La città era così bella, così perdutoamente estenuata, decadente, in certe ore del giorno, così carica di sensualità in quei colori della pietra, e anche di una scontrosa poesia che bisognava scoprire con pazienza, in un rumore, un'ombra sull'acqua, una voce, un grido, una cantilena.

Attraversavo molte volte il Canal Grande con una gondola tra ghetto.

In bilico lì sopra, guardavo da una parte e dall'altra il miracolo dei palazzi che sorgevano su quel liquido elemento, e a volte gridavo senza aprire bocca la mia meraviglia, «grazie,» dicevo «di avermi dato questa gioia». (171-2)

Similmente a quanto succede per le trame veneziane, i particolari topografici sono numerosi nei testi di ambientazione milanese.²² Ne «L'ascensore», ad esempio, gli spazi urbani sono descritti con espressioni connotate negativamente che preludono alla squallida esperienza che la protagonista farà con un venditore di cappelli: le illuminazioni dei negozi sono «scialbe», la sua passeggiata per

²² In *Emilia sulla diga*, l'elenco dei nomi stradali milanesi comprende piazza del Duomo, via Dante, corso Vittorio Emanuele II, via Borgospesso, via Paolo Sarpi, viale Montello, via Moscova, via Vitruvio, piazza Giulio Cesare, piazza Piemonte e via Trivulzio. In *Io donna e gli altri* sono menzionate via Manzoni, via Montenapoleone, piazza San Babila, piazza Cavour, via Senato e via della Spiga; ne *La rossa di via Tadino* fanno la loro comparsa, oltre la strada del titolo, corso Buenos Aires, i Bastioni di Porta Venezia, piazza Cinque Giornate, via Manara, via Cerva, via Padovana, la zona di Loreto e il Cimitero Monumentale.

via Paolo Sarpi finisce in «zone oscure e trascurate», le macellerie che vede nella strada la fanno rabbrivire al pensiero di dover affrontare i negozianti con le loro mani sporche di sangue (Milani 1981, 13). Gli elementi esterni penetrano anche all'interno del negozio di cappelli dove la donna osserva la propria immagine in uno specchio nel quale si riflettono le «luci esterne [...], fari di macchine, insegne di altri negozi» (17). Dopo aver passato la notte con il negoziante nel sordido retrobottega, la mattina seguente la protagonista rivolge di nuovo la sua attenzione all'ambiente urbano fuori dal negozio e osserva:

Che livido mattino era quello, c'era nebbia, tutto opaco, si udivano i tram di Viale Montello scampanellare pian piano. (20)

Anche l'ambientazione romana di *Storia di Anna Drei* si connota per la presenza di dettagli topografici.²³ In «Cameriera ai piani», la ricerca identitaria della protagonista è scandita da un movimento dall'esterno verso l'interno e di nuovo verso l'esterno. All'inizio, la donna conduce una vita di società: una «irrequieta smania della vita 'di fuori'» la trascina a «uscire quasi continuamente, a frequentare ritrovi, caffè, ristoranti» (Milani 1981, 21). Per evadere da una situazione che percepisce come soffocante, si impiega come cameriera ai piani in un albergo di via Veneto dove lei stessa ha spesso passeggiato e frequentato i caffè con gruppi di amici. Dopo essere rimasta chiusa nell'albergo per vari mesi, scappa in strada, decisa a risolvere i suoi problemi in maniera diversa. Il racconto si chiude con un riferimento all'ambiente urbano che costituisce una strategia di explicit assai frequente nel *corpus*, come si vedrà in seguito:

Via Veneto era piena di gente che passeggiava.

Poco più in là c'erano le piante di Villa Borghese, i bambini giocavano come impazziti. (30)

Soltanto amore, ambientato ad Albisola, contiene riferimenti alla topografia reale della cittadina ligure tra cui compaiono nomi di strade,²⁴ stabilimenti balneari,²⁵ la fabbrica di ceramica San Giorgio e il Pozzo Garitta che, nel passato, era una manifattura ceramica e un ritrovo di artisti al quale erano legati anche Milani e Cardazzo. La

23 Si menzionano piazza Barberini, via Veneto, Trinità dei Monti, piazza Mignanelli, piazza di Pietra, Villa Borghese, Porta Pinciana, piazza del Popolo, via Flaminia, il Tevere, Ponte Milvio, il Colosseo, Villa Celimontana, via Appia Antica e Porta San Giovanni.

24 L'elenco dei nomi stradali albisolesi comprende via Aurelia, via Garbarino, via Cileia, via del Forte, via Umberto Giordano, via Salomoni, via Stefano Grosso, via Isola, via Colombo, via degli Orti, via Bruciati, via Belvedere e via Pittalodola.

25 Sono menzionati i bagni Colombo, Sport, Sant'Antonio, Acqualimpida e Sirena.

descrizione dell'ambiente è composta da elementi naturali e costruiti che concorrono a dipingerne un'immagine dettagliata:

Il profilo delle colline, alcune intatte, altre gremite di costruzioni, l'arco del mare, le vecchie piccole strade del centro storico, quei portoncini con le scale ripide di ardesia, la chiesa con la sua facciata barocca, l'oratorio accanto dove si fa la pesca di beneficenza. (Milani 1976, 131)

In alcuni testi sono menzionati indirizzi e numeri civici che creano un'impressione di informazione precisa e affidabile. La ragazza di nome Giulio contiene la descrizione e perfino il numero civico della casa sul Canal Grande dove Jules vive con la madre (Milani 2017, 13) e la cui descrizione corrisponde a quella dove realmente abitò la scrittrice. La casa reale e la casa fittizia coincidono anche nell'indirizzo esatto, esposto da Jules: «La mia porta aveva un numero: 546, e l'indicazione della casa era questa: Sestiere di Santa Croce» (15).²⁶ L'autrice conferma questa corrispondenza e spiega: «ho descritto queste scene nella *Ragazza di nome Giulio*, in cui cito anche il numero giusto del caseggiato» (Rossi 2012, 173). Altri numeri civici appaiono ne *La rossa di via Tadino*, *Storia di Anna Drei* e «Martino e la pastasciutta».

Se le descrizioni di Venezia, Milano, Roma e Albisola abbondano di particolari topografici, la situazione è diversa per Perugia, Senigallia e Brescia, caratterizzate dall'estrema scarsità di tali riferimenti: solo due per Perugia (corso Vannucci e l'albergo Brufani), uno per Senigallia (la fabbrica di cemento), e nessuno per Brescia. Le tre città letterarie sembrano quasi dei nomi vani, il che è, appunto, un'espressione usata da Jules per descrivere Perugia (Milani 2017, 177). Un'ipotesi possibile è la mancanza di legami personali tra la scrittrice e le città reali - difatti, non sono menzionate nelle sue interviste - con conseguente scarso interesse alla loro rielaborazione in quanto luoghi letterari.

Appartengono alla categoria del costruito alcuni luoghi propri dell'ambiente cittadino come negozi, macellerie, salumerie, rosticcerie, cartolerie, farmacie, edicole, uffici postali, caffè, bar, ristoranti, trattorie, gelaterie, cinema, alberghi, pensioni, casinò, stazioni dei treni. Vi sono presenti dei passanti o avventori, il che costituisce una tipica combinazione del costruito con l'umano. Un altro elemento caratteristico degli ambienti urbani narrati nel *corpus* sono i mezzi di trasporto, soprattutto pubblico, come tram, autobus, filovie, treni, metro e macchine; un gruppo particolare è rappresentato da mezzi di trasporto tipici di Venezia come vaporetti, battelli, barche, motoscafi, motonavi, gondole e traghetto. Sono solitamente correlati all'elemento umano, come ne *La rossa di via Tadino* dove i due

²⁶ Nel romanzo l'indirizzo compare altre due volte (22, 23).

aspetti concorrono a creare un'atmosfera frenetica tipica di una metropoli che coinvolge anche la protagonista:

Che traffico, quanta gente indaffarata, macchine, autobus, filovie, tram che vanno, e sottoterra la metropolitana, io che faccio parte di questa umanità. (Milani 1979, 213)

Anche la protagonista di *Io donna e gli altri* osserva la città attraverso il traffico e la folla il cui ritmo si associa al sentimento dell'inesorabile passare del tempo, causato dalla perdita del compagno:

Sentivo il rumore dei tram che passavano, carichi di gente pigiata, la città riprendeva il suo ritmo consueto, le macchine andavano senza tregua, e tutti si affannavano a rincorrere un briciolo di vita, ma la vita scivolava tra le mani come sabbia in una clessidra. (Milani 1983, 105)

In alcuni testi i mezzi di trasporto sono dotati di numeri e compiono percorsi dettagliati. I protagonisti di «Uomo e donna», ad esempio, viaggiano sul tram numero otto lungo via Dante, a Milano:

Via Orefici, Via Cantù, Via Gabrio Casati, Via Giulini, il tram passava davanti a tutte, esse erano in ombra, vie traverse senza grande importanza [...].

Ora il tram girava trionfale in Largo Cairoli, il guidatore sembrava fiero di condurlo così bene nelle curve, affrontava Foro Bonaparte. (Milani 1981, 126-7)

Nel *corpus* analizzato l'aspetto umano compare nelle due forme menzionate da Wirth-Nesher (1996, 13): sono presenti folle di passanti nelle strade, passeggeri su mezzi di trasporto e avventori di locali pubblici ma anche personaggi tipici degli ambienti urbani come negozianti, venditori di frutta, fiorai, macellai, lattai, giornalisti, farmacisti, impiegati, bigliettai, fattorini delle filovie, spazzini, vigili, gondolieri, barcaioli e altri. Su questo sfondo si staglia, però, la solitudine delle protagoniste che permea la narrativa della Milani e pare strettamente correlata alla città. Come spiega la scrittrice in *Italia sexy*, gli esseri umani, «disperatamente soli»,

Vagano in città brulicanti come formicai, tra costruzioni, sempre più alte, tra pareti di vetro dove le loro desolate immagini si riflettono tragicamente. (Milani 1967, 7-8)

Nondimeno, in alcuni rari momenti il contatto con la folla può essere di conforto. Mentre la protagonista di *Io donna e gli altri* cammina per le strade di Cortina tenendo stretto al petto un mattone porta-

fortuna regalatole dal compagno scomparso, osserva: «incontrando la gente che come me camminava mi sembrava di non essere più sola» (Milani 1983, 64).

L'aspetto naturale degli ambienti urbani esaminati è costituito da giardini pubblici, alberi, fiumi e il cielo; verso quest'ultimo si rivolge spesso lo sguardo delle protagoniste. La voce narrante si sofferma, inoltre, sulle stagioni e le condizioni del tempo che influiscono sugli stati d'animo dei personaggi. Sono emblematiche, in questo senso, Jules, che dice di vivere «a seconda del tempo, dei mutamenti atmosferici, delle stagioni» (Milani 2017, 166), e Mara, la protagonista de *La rossa di via Tadino*, che esprime questo desiderio:

Non avere niente, vivere distaccata da tutto, accontentarmi del sole o della pioggia, dei mutamenti delle stagioni, essere come una pianta, o una montagna. (Milani 1979, 198)

Similmente a quanto succede per gli altri aspetti dell'ambientazione delle trame, le stagioni e le condizioni del tempo sono raccontate dal punto di vista delle protagoniste. In alcuni testi, l'estate in città è percepita come una stagione estremamente sgradevole che produce effetti negativi sugli stati d'animo dei personaggi, come succede per la protagonista de *L'estate*:

L'estate nella pazzia città, le strade che bruciavano i piedi, quella sporca gente che camminava, ogni cosa le dava dolore. (Milani 1946, 43)

Un periodo spesso evocato è la fine dell'estate che, per Jules, è caratterizzata da una «bellezza diversa, logorata, esaurita dal caldo, dalle fatiche dell'estate» (Milani 2017, 55). Può comportare sentimenti malinconici, come per Mara, che osserva: «l'estate finiva, percepiamo la sua fine in tanti piccoli segni, che mi davano dolore» (Milani 1979, 60). L'autunno, invece, diventa l'occasione di una straordinaria descrizione di una sera veneziana in «Leda e il colombo»:

I rumori del giorno si erano dissolti e ora le voci giungevano sino a me quasi ovattate, era così terribilmente autunno, Venezia si offuscava, sfumava il suo azzurro nel verde, nel viola. (Milani 1985, 51)

Anche le condizioni del tempo influiscono sugli stati d'animo delle protagoniste e sulla loro percezione della città. In una giornata piovosa, Milano si presenta sotto un profilo negativo:

Tutto è cupo, pesante, Milano è un immenso pantano, piove e piove disperatamente, le strade sono grigie, i palazzi oscurati, le facce della gente come cenere. (Milani 1983, 110)

Per Mara, le sensazioni provocate dalla pioggia sono negative al punto da suscitare in lei un desiderio di morte:

Anche oggi piove, Milano è orrenda così.

Il cielo non ha spiragli, è cupo. Sono sgomenta. Quando c'è il sole, ho più coraggio. Oggi invece ho una gran voglia di morire. (Milani 1979, 53)

Un altro fenomeno meteorologico ricorrente nel *corpus* è la nebbia, tipicamente associata a Milano e Venezia. In «Compleanno di Tommaso», la nebbia riduce la visibilità del paesaggio urbano e mette in risalto la bellezza della città lagunare che si profila attraverso lo sguardo della protagonista:

È così bella questa città con la nebbia. La gente passava, ma quasi non si vedeva; chiese e campanili sembravano smisurati. [...]

Vedevo Venezia lontana, scorgevo vagamente il campanile nella nebbia un po' diradata: tutto il cielo era grigio, uniforme, anche l'acqua era di quel colore; solo qualche volta al passaggio di una barca, di un vaporino scopriva il suo azzurro segreto. (Milani 1981, 96-7)

L'immagine di Milano immersa nella nebbia, invece, può assumere valenze negative. Nel volume *Invito alla lettura di Milena Milani* di G. Barcella sono inclusi anche sei capitoli che narrano vari periodi della vita della scrittrice e che furono scritti, in terza persona, dalla stessa Milani che spiegò: «Sono l'unica a sapere molte cose di me stessa» (Barcella 2008, 67). In uno di questi testi, intitolato «Il soggiorno a Milano», l'autrice precisa che la città lombarda «in certe sere e notti di nebbia, era terribile e ostile» (Barcella 2008, 50). In *Italia sexy*, la scrittrice aggiunge che la nebbia dava a Milano un «senso di viscido, di umido [...], una specie di lebbra che risaliva dalle strade corrose sino ai palazzi sghembi» (Milani 1967, 142). La nebbia milanese è percepita in modo negativo da Mara, che rivela: «La nebbia mi terrorizzava, mi faceva tanta malinconia» (Milani 1979, 88).

L'ultimo dei quattro aspetti che definiscono la città letteraria, l'elemento verbale, è già stato menzionato in relazione ai nomi delle città e delle strade nonché ai numeri civici e i numeri delle linee del trasporto urbano. Ne «L'ascensore» gli aspetti verbali comprendono, inoltre, i cartelli con prezzi esposti nelle vetrine dei negozi davanti a cui passava la protagonista e che «dicevano di fare ribassi, forti riduzioni, proclamavano la loro onestà nel minimo guadagno possibile» (Milani 1981, 13).

5.2 La città e le emozioni

Le donne raccontate da Milena Milani sono strettamente legate alle città in cui vivono. La protagonista di «Lo baciai nel mare» si immedesima con Venezia e osserva: «io mi identificavo con la città, come lei ero misteriosa, pur apparendo chiarissima» (Milani 1985, 28). In *Anna Drei*, la protagonista narratrice stabilisce un rapporto personale con Roma, come traspare dal suo commento: «la città era mia da poco tempo, dovevo scoprirla» (Milani 1970, 30). La donna personalizza l'ambiente urbano nel quale riconosce una «particolare benevolenza». La sua visione soggettiva della città è evidente soprattutto nel modo in cui rammenta le passeggiate per le strade romane come se la loro bellezza fosse rivolta esclusivamente a lei: «[c]om'erano belle quelle strade per me» (29).

Come si è già osservato, i vari elementi che compongono l'ambiente cittadino suscitano delle reazioni emotive nelle protagoniste. La loro città prediletta sembra essere Venezia; è significativo il modo in cui la descrive Jules:

Io amo Venezia, amo questo posto, non voglio conoscerne altri, o forse anche se li conoscerò, credo che questa città resterà unica nel mio cuore, non vedete come è bella, bellissima, d'oro, risplende come una città orientale, qui c'è tutto, ci sono tutti i secoli di storia, tutti gli stili, fusi in un'unica suprema bellezza. [...]

Non sapete che ha la forma di un cuore?

[...] Il Canal Grande divide questo cuore, un pezzo di qui un pezzo di là, ma è sempre un cuore. Io lo sento battere, lo sento respirare. (Milani 2017, 177-8)

Nell'ambito di questo discorso sembra condivisibile la posizione di N. Mihaljević e S. Carić (2018, 147) secondo cui «i luoghi diventano i mezzi di espressione dei pensieri o dei sentimenti delle protagoniste».²⁷ Il rapporto che le protagoniste instaurano con la città può essere ambiguo. Se, da una parte, Anna dice che «Roma è una città straordinaria» (Milani 1970, 14), è vero anche che

La odiava in determinati momenti, che odiava tutte le città della terra. Che le faceva schifo abitare sulla terra. (76)

Legata da una specie di rapporto simbiotico alla città in cui vive, Anna subisce la sua influenza e, viceversa, proietta sull'ambiente urba-

²⁷ In modo molto opportuno, le studiose rilevano che «frequentemente lo spazio urbano delle singole città diventa tutt'uno con il corpo delle protagoniste» (147), riferendosi alle opere di I. Scego e G. Kuruvilla.

no il suo profondo malessere esistenziale. Secondo A. Trevisan (2017, 23), Roma si profila come una «città alienante e alienata come i personaggi che la abitano». Nello stesso modo, la protagonista di «Motivi» (*L'estate*) è divisa tra l'odio e l'amore per la città e ne identifica una ragione in se stessa:

Odio questo freddo, questa città, la gente, tutte le città del mondo, i paesi e invece li amo; disperatamente li amo. Mi contraddico. Sono assurda, incompleta. (Milani 1946, 23-4)

Un motivo ricorrente in *Storia di Anna Drei* sono le passeggiate per Roma. Alle due protagoniste piace passeggiare mentre Mario, il ragazzo della narratrice, non ama la città ed è diverso da loro anche da questo punto di vista. La sua avversione per la città viene abbinata all'aggressività in una costruzione paratattica nella quale assume una valenza negativa: «A Mario non piaceva passeggiare, era pigro e spesso violento» (Milani 1970, 30). Particolarmente significativa è la narrazione di una passeggiata solitaria di Anna che contiene precisi dettagli topografici, osservazioni sulle condizioni del tempo e riferimenti a mezzi di trasporto pubblico. Attraverso la narrazione della città, la donna esprime una forte carica emotiva:

Un pomeriggio uscii a passeggiare. Camminai qua e là, come faccio sempre, ma ero irrequieta. C'era il sole, quanta gente per le strade.

D'improvviso mi venne quella grande malinconia per cui ogni passo era difficile, ogni movimento doloroso. (112)

La donna prese il tram che «portava sino a Ponte Milvio», scese quando «il tram con rumore di ferraglia sorpassò il ponte e arrivò nel piazzale tondo» e andò a sedersi su «un piccolo prato lungo il Tevere» dove osservò: «In quel punto il Tevere mi piaceva, era un buon fiume» (112-3). Per ritornare in città, non salì sul tram, bensì camminò sulla via Flaminia gremita di gente:

ritornavo per Via Flaminia, a piedi, tra tutta quella gente; avevo sbagliato marciapiede, andavo in senso contrario, la gente mi veniva addosso, mi urtava, io dovevo andare a destra, lo so, e invece andavo a sinistra, non sapevo niente di via giusta, io.

Così tutti mi spingevano, ma io non sentivo niente. (114-5)

Nonostante le precedenti espressioni di malessere, sembra che sia proprio il fatto che Anna non senta niente a precludere alla sua morte. È significativo che, prima di morire, la donna ritenga necessario prendere commiato non da Mario, con il quale aveva iniziato una relazione e che, in seguito, lei stessa spingerà a ucciderla, bensì dalla

città, con un'ultima passeggiata:

Passeggiai ieri per l'ultima volta per queste belle strade di Roma.
Ieri non andai da Mario, salutai la città. (122)

L'importanza dell'ambientazione per la poetica di Milena Milani si desume anche dalle strategie narrative presenti nelle aperture e chiusure dei testi che contengono spesso dei riferimenti all'ambiente. È emblematico, a questo riguardo, *Anna Drei* che si apre con la menzione della stagione e dell'esatta ubicazione della protagonista narratrice: «Un pomeriggio di quel freddo inverno mi fermai davanti al cinema Barberini» (Milani 1970, 11). La chiusura del romanzo si impernia sull'idea che Anna, con la morte, sia uscita dallo spazio e dal tempo per raggiungere «luoghi solitari dove non ci sono stagioni, rotolii di anni», ovvero una dimensione in cui lo spazio e il tempo sono negati, mentre alla protagonista narratrice rimangono «giornate terrene, alzarmi, uscire, camminare, meschina cosa» (126). Ne *La ragazza di nome Giulio*, una descrizione di Venezia è presente sin dalle prime pagine, sebbene non faccia parte dell'*incipit* vero e proprio. In seguito, l'ambientazione si sposta, attraverso una serie di analesi, verso altri luoghi (Perugia, Senigallia e Cortina), e il ritorno a Venezia coincide con la ripresa dell'ordine cronologico. Nella chiusura del romanzo viene narrato un incontro sessuale di Jules con Siro, uno sconosciuto in cui lei s'imbatte nelle vicinanze dell'aeroporto del Lido che percepisce come un luogo distante da sua casa: «'La casa di Santa Croce,' pensai 'come è già lontana'» (Milani 2017, 209). Delusa dall'incontro e desiderosa di vendicarsi, la protagonista infierisce sul sesso del ragazzo con un temperino; si tratta di un'azione estrema che C. Gomez (2010, 238-9) interpreta come «la distruzione definitiva del fallo metaforico»²⁸ che, non a caso, è relegata in uno spazio che Jules situa «ai margini del mondo» (Milani 2017, 225). Mentre la protagonista sta ritornando verso Venezia, focalizza il suo sguardo sulla strada e sull'acqua della laguna, come se la interessasse soltanto i luoghi nei quali si trova. Finalmente, per darsi forza e uscire da una situazione diventata insostenibile, si propone una meta ben concreta: «Vado a Venezia, vado a casa, ritorno a Santa Croce» (226). Il romanzo si chiude con lo sguardo della protagonista fisso in avanti, verso la città.

28 Testo originale: «the final destruction of the metaphorical phallus».

5.3 I paesaggi marini

I paesaggi marini sono un elemento ricorrente nei testi della Milani. Come opportunamente puntualizza S. Wood (2013, 185), «i suoi narratori ritornano in modo consistente alla natura, specialmente al mare». ²⁹ Le descrizioni del mare si connotano di valenze positive: si mette in evidenza la sua bellezza, ad esempio, ne «Il Ferragosto», dove la voce narrante osserva: «Era così bello il mare, era estate, tutto il cielo era azzurro» (Milani 1981, 154-5). Come si è già osservato, il fulcro della descrizione dei paesaggi marini è la spiaggia dove le protagoniste trascorrono le estati a stretto contatto con il mare. La spiaggia è il punto privilegiato dal quale osservare il mare e apprezzare «con che tenerezza l'acqua baciava la riva, come si ritraeva indietro, come subito ritornava» (Milani 1981, 94). Si narrano le usanze dei bagnanti: ne *La ragazza di nome Giulio*, la protagonista e i suoi amici noleggiavano una capanna sulla spiaggia dell'Excelsior al Lido di Venezia, vi pranzano e si tuffano dalla diga così descritta da Jules:

Io amavo la diga che nel fondo aveva un parapetto, scalette per i tuffi, scivoli per giocare, laggiù il mare era profondo, con un azzurro più intatto, si poteva nuotare meglio invece che avanzare lentamente nell'acqua dalla riva. (Milani 2017, 196-7)

La diga come elemento caratteristico della descrizione della spiaggia compare anche in diversi racconti e nello stesso titolo della raccolta *Emilia sulla diga*. Nell'omonimo testo, si narra come Emilia corra su una «diga bianca battuta dal sole» (Milani 1981, 132), un'azione che contrasta con il comportamento degli altri bagnanti e della stessa protagonista narratrice che giacciono spossati sulla spiaggia.

Un altro elemento ricorrente sono i riferimenti agli stabilimenti balneari. Marcella, la protagonista di *Soltanto amore*, passeggia sulla spiaggia invernale di Albisola dove si susseguono stabilimenti balneari, alcuni dei quali frequentati dalla stessa Milani, come si è già accennato:

Sulla spiaggia, mentre andavo nel vento (e avevo già fatto due volte il percorso dai Bagni Colombo agli Sport, nell'arco consueto), ecco che ritornando indietro verso un altro stabilimento, il Sant'Antonio, avevo varcato il piccolo molo, per arrivare ai Bagni Acqualimpida, e di lì mi ero spinta nella zona che veniva chiamata libera, perché d'estate non c'erano cabine né ingressi da pagare. (Milani 1976, 90)

Per le donne narrate dalla Milani stare al mare significa essere felici. La protagonista di «Straniera estate» che vive lontano dall'Italia par-

²⁹ Testo originale: «her narrators consistently return to nature, in particular the sea».

te per il mare dove il contatto con il paesaggio suscita in lei reazioni emotive positive. Quando si toglie gli abiti e le scarpe cittadine le sembra di «respirare con tutta la pelle» (Milani 1981, 89); in spiaggia si sente ridiventata bambina e ritornata alla sua autentica identità:

Una gioia nuovissima e antica fu in me, il ritrovare anni lontani di infanzia, godimento di estati, l'essere come allora. (89)

Al mare, la donna osserva: «Io ero soltanto felice», e mette a confronto la spiaggia con la sua «oscura vita nel caos della città straniera» (89). Jules condivide la stessa passione per la spiaggia e osserva che «l'estate al mare, le lunghe ore distesa sulla sabbia» le procurano gioia (Milani 2017, 148). In vari testi ricorre il motivo del piacere del nuoto. In «Straniera estate», la voce narrante racconta del gradevole contatto con l'acqua:

Quel giorno ero felice. Quando feci il bagno e nuotai verso il largo, dove il mare prendeva toni violetti, leggermente cantavo. Mi bagnavo i capelli, l'acqua mi entrava in bocca, oh come era salata quell'acqua. Restai molto tempo, ogni tanto abbandonandomi supina, vedendo il cielo, senza nubi e senza colore. Poi ancora mi gettai sulla sabbia e ancora mi tuffai. (Milani 1981, 90)

L'amore per il nuoto è caratteristico anche di altre protagoniste. Ne «Il ragazzo Bughi», la narratrice osserva: «Era bello nuotare, sentire la felicità di un elemento vivo attorno al mio corpo vivo» (Milani 1981, 185), mentre la protagonista di «Lo baciai nel mare» nuota davanti alla spiaggia dell'Excelsior,

Godendo quel fresco sopra la pelle. L'acqua, così al largo, non era calda come a riva, dava realmente un refrigerio, era trasparente, di un verde chiaro. (Milani 1985, 31)

Jules osserva la stessa spiaggia dal mare ed esprime la gioia che prova a immergersi nell'acqua che le fa dimenticare i suoi problemi:

L'acqua com'era verde e fresca, com'era bella in fondo la vita, e le complicazioni com'erano perdute in quella leggera foschia laggiù (me ne accorsi voltando un attimo la testa verso la riva); c'era una sottile linea di capanne e tutto sembrava di colore opaco, mentre avanti tutto risplendeva.

«Sono felice» gridai, contraddicendo me stessa. (Milani 2017, 201)

Per Mara, emotivamente instabile a causa della sua relazione con Fabio, un uomo sposato per il quale soffre «in maniera assurda, senza scampo» (Milani 1979, 21), il nuoto si associa, invece, alla nevro-

si e al desiderio di morire. Quando Fabio non la raggiunge in vacanza a Rapallo, la giovane donna considera la sua vita inutile e cerca di morire nel mare, «nuotando al largo alla ricerca di lui che non arrivava mai» (77).

Uno degli elementi essenziali dei paesaggi marini narrati dalla Milani è il sole. In «Emilia sulla diga», esso rende «la sabbia come l'oro, il mare anch'esso oro fuso» (Milani 1981, 132). La protagonista di «Straniera estate» vi si abbandona con una gioia che eccede di gran lunga il piacere che possa darle un amante:

A occhi chiusi, pensavo e parlavo con il sole. Mi pareva di amarlo più di tutti, nessun uomo valeva il suo tepore, il colore bruno che esso dava al mio corpo. (89)

Strettamente correlato è il motivo del corpo che si abbronzava. Dopo un'estate trascorsa a fare bagni e prendere il sole Jules, «diventata nerissima», osserva la propria pelle «liscia e fine, come levigata dall'acqua» e il suo «colore bruno carico, spruzzato d'oro» (Milani 2017, 52). L'effetto del sole rende ancora più bella anche la pelle di Mara che «non si abbronzava mai come le altre pelli, ma prendeva un colore appena dorato, come la crosta del pane quando esce dal forno» (Milani 1979, 64). Alla protagonista de «Il ragazzo Bughi», il contatto con i raggi del sole estivo conferisce forza:

Non mi preoccupavo più di nulla, vivevo svagata, sentendomi forte, perché il mio corpo aveva l'apparenza di questa forza, diventava scuro al sole, sembrava più liscio e più bello. (Milani 1981, 186)

Il sole ha la capacità di «bruciare i pensieri degli uomini» (Milani 1981, 131) e il fatto di esporsi ai suoi raggi permette alle protagoniste di «addormentare il cervello» (Milani 1946, 69), di non pensare a se stesse e ai complicati rapporti umani. Mara cerca di porre rimedio al proprio malessere stando «inerte a godere il sole» (Milani 1979, 63), mentre la protagonista de «Il ragazzo Bughi», addolorata per l'assenza del compagno, nuota fino a una zattera nel mare dove si sdraia al sole:

Io avevo nel petto un dolore, una punta sottile, come succede quando ci si infila una spina in un dito, e con un ago si cerca di bucare la pelle per cacciarla via. Non facevo niente per togliere quel dolore dal petto, soltanto sospiravo, sentivo il sole bruciarmi sul corpo e mi dicevo di non pensare a niente. (Milani 1981, 186-7)

Come la protagonista aveva desiderato, il sole e il mare leniscono i suoi dolori e le permettono di immedesimarsi con l'ambiente:

Se ora soffrivo, acqua e sole bastavano a consolarmi; quel giorno, sulla zattera, avevo l'impressione di sprofondare, e veramente ero dentro il cielo, testa e corpo nel cielo. (187)

La vicinanza del mare offre una tregua alla sofferenza anche sulle spiagge invernali. Sebbene Marcella stia attraversando una grave crisi esistenziale, gioisce alla vista del mare:

Ora cammino nel vento, e intanto il mio cuore esulta, inconsciamente esulta, perché i miei occhi afferrano la bellezza del mare, la sua superficie che rabbrivisce. (Milani 1976, 102)

La sua crisi si risolverà solo quando, a stretto contatto con la morte che tanto aveva ambito, deciderà di continuare a vivere; nondimeno, il paesaggio marino è capace di procurarle una consolazione temporanea.

6 Conclusione

Dall'analisi dei testi si possono enucleare alcuni tratti essenziali che connotano la rappresentazione dei luoghi letterari nel *corpus*. Ne emerge, innanzitutto, una prevalenza di contesti urbani, seguiti dalle occorrenze di paesaggi marini. Tra i luoghi in cui si svolgono le trame primeggiano Venezia, Milano, Roma e Albisola, le cui descrizioni letterarie presentano fitte risposdenze con l'esperienza personale che ne ebbe l'autrice. Gli ambienti sono percepiti attraverso lo sguardo delle protagoniste che sono strettamente legate alle città in cui vivono, soprattutto a Venezia. Le descrizioni degli spazi urbani si articolano in aspetti costruiti, umani, naturali e verbali, mentre i paesaggi marini si connotano di valenze positive associate al contatto con gli elementi che li costituiscono. I due tipi di ambienti incidono in maniera significativa sugli stati d'animo delle protagoniste. I passi analizzati suggeriscono che l'ambientazione delle trame assolve una funzione considerevole nella poetica della Milani, creando punti concreti intorno a cui si organizzano numerosi aspetti della narrazione. L'importanza dei luoghi traspare, inoltre, dal modo in cui l'autrice riflette sulla propria vita, mettendo sullo stesso livello la dimensione temporale e quella spaziale. Chiudiamo il saggio con una sua suggestiva risposta alla domanda su quali siano stati i momenti più significativi della sua vita:

Moltissimi, anzi infiniti [...]. Io chiusa in una stanza, a scrivere, a dipingere, a leggere. Io di fronte al mare e poi mentre nuoto, libera e felice. Io tra le Dolomiti, soverchiata dalla loro bellezza. Io a

New York, a Mosca, a Parigi nei metrò ricolmi di gente. Io ovunque sulla terra e poi, forse, nel cielo. (Pizzamano 2009)

Bibliografia

Opere letterarie

- Milani, M. (1946). *L'estate*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
Milani, M. [1947] (1970). *Storia di Anna Drei*. Milano: Longanesi.
Milani, M. [1954] (1981). *Emilia sulla diga*. Milano: Rusconi.
Milani, M. [1964] (2017). *La ragazza di nome Giulio*. Milano: SE.
Milani, M. (1967). *Italia sexy*. Genova: Immordino.
Milani, M. [1972] (1983). *Io donna e gli altri*. Milano: Rusconi.
Milani, M. (1976). *Soltanto amore*. Milano: Rusconi.
Milani, M. (1979). *La rossa di via Tadino*. Milano: Rusconi.
Milani, M. (1984). *L'angelo nero e altri ricordi*. Milano: Rusconi.
Milani, M. (1985). *Sei storie veneziane*. Firenze: Editoriale Sette.

Opere critiche

- Barcella, G. (2008). *Invito alla lettura di Milena Milani*. Empoli: Ibiskos Ulivieri.
Barina, A. (1979). «Il corpo dei personaggi». *Effe, mensile femminista*, 7(9).
<http://effervivista.com/2014/11/il-corpo-dei-personaggi>.
Calvino, I. (1980). «Gli dèi della città». *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 282-5.
Donald, J. (1992). «Metropolis: The City as Text». Bockock, R.; Thompson, K. (eds), *Social and Cultural Forms of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 417-61.
Gomez, C. (2010). «Milena Milani's *La ragazza di nome Giulio*: A Forgotten Feminist Novel». *MLN*, 125(1), Italian Issue, 223-43.
Guga-Zunino Milani Cattaneo, R. (2014a). «Carlo Cardazzo e dintorni». Bracco, C.; Zunino, L. (a cura di), *Il Cenacolo degli Artisti. Albisola, la piccola Atene, da Fontana a Luzzati*. Acqui Terme: Lizea, 29-33.
Guga-Zunino Milani Cattaneo, R. (2014b). «Milena Milani, mia zia». Bracco, C.; Zunino, L. (a cura di), *Il Cenacolo degli Artisti. Albisola, la piccola Atene, da Fontana a Luzzati*. Acqui Terme: Lizea, 25-27.
Lehan, R. (1998). *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
Mihaljević, N.; Carić, S. (2018). «*The Centre Cannot Hold*»: quattro scrittrici migranti interpretano i malanni moderni. Spalato: Filozofski fakultet u Splitu.
Missaglia, R. (1993). *Milena Milani ricordi e incontri*. Belluno: Nuove edizioni Dolomiti.
Pizzamano, P. (2009). «Il personaggio – Milena Milani, una vita dedicata alla cultura». *Fondazione Museo Civico di Rovereto*. http://www.museocivico.rovereto.tn.it/news.jsp?ID_NEWS=367>emplate=news_archivio.jsp.
Poggi, S. (2005). *Milena Milani. Albisola amore*. Milano: Viennepierre.
Rossi, L. (2012). *Milena Milani. Una vita in collage*. Torino: Seneca Edizioni.

- Trevisan, A. (2017). «La ‘ragazza di nome’ Milena Milani: visioni di città e temi ‘altri’, fra poesia e prosa (1944-1964)». *Diacritica*, 3(6/18), 13-25. <https://bit.ly/310vD6T>.
- Wirth-Nesher, H. (1996). *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood, S. (2013). «‘Io, Giulio’: The Eroticised Speaking Subject in the Novels of Milena Milani». Riccobono, R.M. (ed.), *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: From Neera to Laura Curino*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 170-86.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Seduzioni e scenari veneziani

La percezione del corpo e le categorie del maschile e del femminile in *La ragazza di nome Giulio*

Angela Fabris

Universität Klagenfurt, Österreich

Abstract This paper analyses the exploratory and evolutionary path of the protagonist Jules – i.e. all her perceptions in the relationships with men and women – in the light of the dissolution of the postmodern self and the nomadism as a phenomenon of change in terms of gender, role and behaviour. In this sense, the categories of masculine and feminine in their narrative figurations, the materiality of the body and the physical and sexual instincts of the young Jules are investigated, demonstrating how this 1964 novel by Milena Milani seems to implicitly anticipate the process of giving a new meaning to the feminine subjectivity that was to accelerate remarkably from the 1970s onwards.

Keywords Body. Nomadism. Literary subject. Postmodern. Male. Female.

Sommario 1 Identificazioni. – 2 La materialità corporea. – 3 Le categorie del maschile e del femminile.

1 Identificazioni

Nelle primissime pagine de *La ragazza di nome Giulio* (1964) di Milena Milani la protagonista si presenta in questi termini:

Io allora ero una ragazza che aveva nome Jules. È un nome ridicolo, perché è francese e vuol dire Giulio e non Giulia, ma lo portavo con disinvoltura. Spessissimo, dovevo dare spiegazioni su questo nome. «È un nome da uomo», dicevo, «ma per me va bene lo stesso». (Milani 1964, 12)

Sin dalle pagine d'avvio si osserva come le categorie del maschile e del femminile si intersechino in questo romanzo senza assumere contorni chiari e definiti e come il nome maschile venga indossato dalla protagonista con indifferenza, senza apparenti difficoltà. Di fronte agli altri, tuttavia, che ne percepiscono e ne sottolineano l'alterità, si impone necessariamente il ricorso a categorie esplicative che possano rendere ragione di quella che viene avvertita - all'esterno - come un'anomalia.

D'altra parte il genere, quello dell'attribuzione sessuale e/o identificativa, è una fattore costitutivo che può racchiudere in sé l'inganno; può essere identificativo di un principio di mascheramento oppure - in alcuni casi - allusivo nei confronti di una ambivalenza o di un'indifferenza che sono presenti in determinati scenari narrativi del tardomoderno o in un processo di dissoluzione nei confronti del soggetto letterario che è tipico del postmoderno. Questa ambivalenza e la successiva disintegrazione - che è stata analizzata da Peter Zima nella sua natura duale, oppositiva o nell'interscambiabilità dei valori che la caratterizzano e nella loro successiva dissoluzione -¹ si traduce nella frammentazione del soggetto e nella percezione di una corporeità franta e parcellizzata. Ritornerò su questo aspetto.

La realtà descritta nel romanzo, all'interno di uno specifico universo culturale - l'alta borghesia italiana nel periodo fra la seconda guerra mondiale e gli anni Cinquanta - si misura nei confronti di un soggetto che è situato e, in quanto tale, tendenzialmente portato a identificarsi con la visione che gli viene trasmessa o che possiede di

¹ Si vedano, in proposito, differenti contributi di Peter Zima in lingua tedesca (2000, 91-168 e 2017, 185-240) e inglese (2015, 102-200). In quest'ultimo, in particolare, nel capitolo intitolato *Feminist concept of subjectivity between modernity and postmodernity: From Virginia Woolf to dialogical subjectivity*, si legge: «In some respects, feminist theories of the individual subject can be seen as reaction to a postmodern market society governed by indifference, i.e. by the idea that all cultural values are interchangeable. In this situation, where value hierarchies tend to be replaced by functional relations, which are by no means neutral but often based on traditional (patriarchal) patterns of interactions, some feminist theories reflect upon the nexus between individual subjectivity and collective agency (social movement)» (Zima 2015, 179).

quell'universo, con l'insieme dei comportamenti e i sistemi di valori che a esso si riferiscono e con i discorsi che ne derivano. Il genere, dunque, si definisce in termini di sesso, ruolo e carattere ideologico; dovrebbero essere questi fattori a determinarne la specificità.

Tuttavia, quando il soggetto femminile assume comportamenti non in linea con lo spazio sociale che l'attorna e con quanto in esso – ossia nel circuito sociale – ci si attende da quel medesimo soggetto, allora si determina l'alterità. E affinché questa possa essere presa in carico, allo scopo di respingerla o accoglierla, essa viene ridotta in termini di opposizioni binarie, nello spettro ampio di una dualità che finisce progressivamente per assumere – nella raffigurazione narrativa di Milena Milani – i tratti dell'indifferenza. Il nome altro richiede, sul piano sociale, una giustificazione – «mi definivano addirittura una originale» (Milani 1964, 11-2) – e il ricorso a una logica comparativa:

Inevitabilmente c'era chi diceva che il suo secondo nome era Maria, pur essendo un maschio, e chi affermava di aver conosciuto un Eros donna.

Io mi limitavo a sorridere. (12)

L'infrazione prodotta dal nome evidenzia la difficile accettazione da parte del circuito sociale nei riguardi di una singolarità non classificabile. In questo senso, il romanzo descrive a tappe altalenanti, ossia alla luce di singoli episodi che si rifiutano di aderire ad una cronologia lineare, la lenta presa di coscienza, da parte della protagonista, di questa sua singolarità. Si assiste al delinarsi di una crescente consapevolezza da parte della giovane riguardo al suo rappresentare un essere, generico e astratto, che – per affermare la propria specificità non classificabile – deve affidarsi alle percezioni; perché, a partire dal cortocircuito creato dal nome e sostenuto da una serie di comportamenti non normativi o allineati, non può più fare affidamento sulle categorizzazioni di genere o su specifiche attribuzioni di ruoli.

2 La materialità corporea

Il secondo aspetto che si intende porre in luce – nelle 300 pagine del romanzo – si riferisce alla corporeità franta, alle singole ed isolate porzioni del volto e del corpo della protagonista che riaffiorano nelle tre parti de *La ragazza di nome Giulio*:

Erano i tempi in cui trascorrevi la mattina alla finestra e mi guardavo in uno specchio tascabile, ogni tanto osservando un particolare o l'altro del mio viso. Vedevo con gli occhi, un occhio e lo scrutavo in profondità e in superficie; tanto bello e grande mi pareva che non esitavo a definirlo lo stesso occhio di Dio.

Aveva quel colore azzurro che dà nel verde e insieme si giova di leggere spruzzatine d'oro, così che se lo stringevo, tutto l'occhio scintillava come un sole con i raggi. (Milani 1964, 12-13)

La percezione di sé si affida a un dettaglio - l'occhio - che è neutro sul piano dell'attribuzione di genere e del riconoscimento di una specificità al femminile. In aggiunta vi è da considerare come il doppio, il binario venga scisso - in questo processo di autopercezione - nell'elemento singolo; nella fattispecie in relazione all'occhio, descritto come a se stante, sulla scia di una similitudine di tono antico, sostenuta da un ulteriore grado di specificazione.

Dalla percezione di sé - franta - si passa alla percezione del proprio viso e corpo quale viene avvertita e comunicata dall'altro da sé:

Amavo anche particolarmente una leggiadra piega della bocca, del labbro di sopra, come un broncio appena accennato, ma era così perché un giorno Franco me l'avevo fatto notare.

«Il tuo labbro di sopra», mi disse quel giorno, «si increspa un poco da una parte, come se fossi imbronciata». (13)

La parcellizzazione delle singole porzioni del corpo umano - sul piano della resa del soggetto letterario - compare inizialmente nella narrativa tardomoderna, alle latitudini storico-culturali primonovecentesche e, in seguito, si espande progressivamente fino alla dissoluzione e disintegrazione del soggetto; dunque a partire da uno spazio storico, letterario e simbolico in cui muore la totalità (con il tracollo della monarchia asburgica) e nasce la dispersione moderna, uno spazio che riveste al tempo stesso una funzione paradigmatica per indicare altre situazioni contemporanee o successive esposte ad una analogia frammentazione. Sul piano letterario uno dei riferimenti essenziali è costituito dalla trilogia *Die Schlafwandler* (1931-1932), in cui, come osserva Peter Zima, Hermann Broch riesce a far dialogare tra loro diverse visioni di carattere ideologico e dove i singoli attori sono raffigurati alla luce del punto di partenza della crisi che si situa nel momento esatto in cui essi si rendono conto della frammentazione o dell'estraneità a cui sono sottoposti.²

Si tratta di una crisi che si concluderà con la disintegrazione e dissoluzione dell'unità del soggetto che, nella trilogia di Broch, appare ancora ambivalente e scisso. Un caso significativo, alla luce dell'indifferenza a cui soggiace Jules, alias Giulio nella costruzione narrativa della Milani, è quello di uno dei personaggi femminili presenti nella trilogia di Broch, Hanna Wendling, che personifica ed incarna, a suo modo, una rottura tra il nucleo centrale del suo ego e il corpo.

² Si vedano, in proposito, Zima 2001, 151-4 e Fabris 2011, 131-7.

In un processo di progressiva riduzione, infatti, la giovane donna perde i contatti nella relazione con il marito, il figlio e l'ambiente e, infine, anche con se stessa, fino ad una «paralisi della volontà»,³ che la conduce indirettamente alla morte. Tra l'atto di alzarsi e coricarsi, la sua vita - come fosse appesa a «un floscio filo di seta, floscio e arricciato per mancanza di tensione» -⁴ si impoverisce sempre più fino a renderla una creatura percepita solo sessualmente. La scomposizione del suo volto di cui ella ha percezione si conclude così - nella sua natura di figura franta e dissociata - tramite un processo di progressiva alienazione, in uno scenario in cui i rapporti tra le singole parti sono divenuti indifferenti.

In tal senso, si osserva come il soggetto presente nella trilogia di Broch dedicata ai sonnambuli, ossia a coloro che per ragioni diverse hanno perso il contatto con la realtà, precipiti, nel finale, in una crisi dai limiti indefiniti di fronte alla dissoluzione dell'ordine e alla scomposizione di valori in sé ambivalenti. Ciò è confermato dal dissolversi delle forme e dalla mancanza di unità e integrità del corpo quale metafora di una soggettività frantumata. In quest'ottica il tentativo del muratore Gödicke - riportato faticosamente in vita dopo essere rimasto sepolto - di costruire una sorta di «impalcatura»⁵ in grado di tenere assieme «parti costitutive della sua anima» è inevitabilmente destinato a fallire per l'impossibilità di giungere a una ricomposizione e ricostruzione coerente.

Se già nella trilogia di Broch sono visibili la scissione del soggetto femminile - nella traiettoria di Hanna Wendling - e la perdita d'identità fino ad una dissoluzione delle forme, il passaggio successivo consiste nell'indifferenza e nel percepire porzioni corporee a sé stanti. Si assiste, in questa direzione, a un accentuarsi della frammentazione fino al prodursi di una sorta di atrofia del soggetto che si può individuare, in un primo stadio, nella già menzionata «paralisi della volontà» a cui viene a soggiacere Hanna Wendling.⁶

Una simile paralisi si può individuare anche negli esiti a cui approdano i contatti fisici tra la protagonista Jules e i distinti enti, ossia le variegata entità fisiche con cui ella si rapporta nella sua adolescenza e giovinezza. In effetti, nonostante il suo vagare - a volte dovuto al caso, a volte più calcolato - tra partner diversi (donne e uomini) alla ricerca del piacere, la protagonista si scopre imperfetta.

³ Cf. Broch 1960, 3: 206; orig. Broch 1986, 593.

⁴ Cf. Broch 1960, 3: 37; orig. Broch 1986, 421.

⁵ Cf. Broch 1960, 3: 43; orig. Broch 1986, 428.

⁶ Cf. Broch 1960, 3: 206, orig. Broch 1986, 593 e Fabris 2011, 135-6. Si veda, in chiave esemplificativa, un frammento di tono simile che descrive i risvegli di Hanna Weindling: «Per un essere, che soltanto fili molto tenui e per lui quasi inesistenti legano a quel che si chiama o ch'egli chiama vita, l'alzarsi al mattino è sempre un compito difficile. È forse persino un atto di violenza» (Broch 1960, 3: 22-3; orig. Broch 1986, 406).

Nel percorso che la conduce all'esplorazione progressiva della sessualità - a partire dall'iniziazione a cui viene sottoposta da Lia, la governante, fino al suo oscillare da un uomo all'altro - Jules si scopre imperfetta in quanto incapace di raggiungere il soddisfacimento. Infatti, in una delle battute finali del romanzo - uno dei rari frammenti in cui sembra percepire il suo corpo allo specchio come una sorta di insieme - annota:

«Sono imperfetta», dicevo, a volte distintamente, a voce alta, guardandomi nuda, davanti allo specchio nel bagno.

Lo specchio rifletteva il mio corpo levigato, scuro di sole, dove risaltavano i seni piccoli e bianchi, la striscia di pelle bianca ai fianchi, e quel punto misterioso, soffice e coperto di ricci che era il mio sesso di donna, quella zona di me stessa dove io ero differente. (Milani 1964, 267)

Approda così - nel finale - alla scoperta e alla presa di coscienza dell'impossibilità di raggiungere il piacere tramite l'atto eterosessuale.

Questa scoperta e al tempo stesso la traiettoria delle distinte esperienze sessuali che la conducono alla consapevolezza della propria natura «imperfetta» si sviluppa a partire dal processo di iniziazione che avviene - come già detto - ad opera di Lia. Un passaggio particolarmente significativo è quello in cui la tredicenne Jules, dopo aver confessato alla donna di essersi fidanzata con Lorenzo, ne descrive la reazione in questi termini:

Ma lei, invece di picchiarmi, o di alzarsi e andare via, prese a farmi carezze [...] Erano carezze per tutto il corpo. (Milani 1964, 36)

Si tratta di un primo contatto di carattere sessuale che viene rievocato da chi narra a distanza di tempo e giudicato in questi termini:

Non è un episodio vergognoso, quello che ebbi con Lia.

Più tardi, quando parlai con altre ragazze (e questo fu anni dopo) qualcuna mi disse di avere conosciuto molte cose incominciando con donne, con compagne magari della stessa età.

C'è una sorta di pudore della ragazza verso l'uomo, che la fa più espansiva e tenera verso altre ragazze dello stesso sesso.

Così succedeva a me. (Milani 1964, 36)

Si tratta di una forma di consapevolezza che accomuna il ricordo rivissuto in presa diretta ad alcune esperienze successive e al presente della scrittura, una maniera per accogliere e filtrare con la consapevolezza dell'età adulta una sensazione giovanile rievocata a distanza.

Un risvolto interessante - ai fini di un discorso sulla soggettività femminile e sulla differenza di genere e, anche e soprattutto, sui

soggetti nomadi quali entità a sé stanti rispetto a postazioni normative ⁷ riguarda la posizione di cui si fa promotrice Lia che è di condanna non solo nei confronti del ruolo procreativo a cui sono destinate le donne, ma anche delle modalità e forme del dominio sessuale maschile. Lia infatti rivela alla giovane Jules che gli uomini la ripugnano: «mi raccontò che le facevano schifo, raccontava con particolari stravaganti ciò che essi avevano per mettere incinte le donne» (Milani 1964, 37).

In seguito Lia le rivela le ragioni sottese all'atto sessuale predatorio di cui si fanno promotori gli uomini nei confronti delle donne, il che le consente di dar vita a una rivendicazione implicita del potere procreativo dell'universo femminile: «gli uomini lo fanno per far figli, da soli non sanno fare niente, hanno bisogno di noi» (Milani, 1964, 51).

Da questo momento Jules tenta lentamente di trovare le coordinate per raggiungere il piacere alla luce di una sensibilità accentuata e di una sensualità vibratile. Attraverso le varie esperienze, tuttavia, si fa strada in lei la percezione di una sorta di impossibilità a raggiungere l'orgasmo. Infatti, nei successivi incontri con partner maschili diversi, a partire dal meccanico Amerigo che non riesce a concludere l'atto al fascista Orlandi che si procura il piacere dinnanzi a lei ridotta al rango di muta spettatrice, dal professore di filosofia che parlandole della perfezione dell'amore tenta di convincerla a sposarlo fino a Luciano, uomo giovane ma ormai fatto, che la seduce parzialmente nell'albergo di Cortina, la giovane si scontra con una molteplicità di reazioni. Da parte di Jules, si assiste invece - dopo un iniziale slancio e un primo effettivo coinvolgimento - al sopraggiungere di una sorta di indifferenza; il che rimanda a quella deriva del soggetto letterario nella dimensione del postmoderno che, nel caso di Jules, coniuga l'indifferenza con un discorso implicito intorno e sul genere. E dove l'indifferenza si traduce in una forma di azzerramento del tempo. Infatti - lo dichiara la protagonista - «dico la parola 'adesso', ma ogni cosa appartiene già a un tempo remoto» (Milani 1964, 18), ad attestare, dunque, come la dimensione temporale si annulli all'istante, quale premessa insanabile di un tempo divenuto anch'esso indifferente.

7 Cf. Braidotti 1994, 5: «Though the image of 'nomadic subjects' is inspired by the experience of peoples or cultures that are literally nomadic, the nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behavior. Not all nomads are world travelers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one's habitat. It is the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of traveling».

E ancora: «the nomad does not stand for homelessness, or compulsive displacement, it is rather a figuration for the kind of the subject who has relinquished all idea, desire or nostalgia for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transition, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity. The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity» (22).

Nel finale si fa strada la chiara constatazione dell'impossibilità di raggiungere il piacere sessuale, se non in parte tramite l'esperienza omosessuale o nella pienezza dell'autosoddisfacimento, il che corrisponde a pause di felicità di cui si dà conto saltuariamente nel testo. La scoperta dell'impossibilità di raggiungere l'orgasmo nel rapporto eterosessuale da parte di Jules viene a destituire implicitamente di una valenza assoluta - nel contesto letterario e sociale degli anni Sessanta - il sistema fallocentrico. Al riguardo, le considerazioni finali e i dubbi di cui si fa portavoce Jules appaiono in sintonia con le tesi sostenute da Anne Koedt in *The Myth of the Vaginal Orgasm* (1970), in cui si ragiona intorno alla possibilità, per le donne, di raggiungere l'orgasmo tramite forme di sessualità indipendenti dall'atto eterosessuale.

Nel sondare il dibattito intorno alla sessualità femminile dell'inizio degli anni Settanta si deve considerare anche il testo chiave di Luce Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, il cui titolo allude sia alle profondità dell'organo genitale femminile, sia alle modalità con cui l'uomo viene a considerare la donna quale spazio vuoto, ossia secondo le logiche binarie e contrastive di «un discorso fallocentrico» al cui centro pone se stesso (Irigaray 2010, 45).⁸

Il romanzo, alla luce di questi studi apparsi nel corso degli anni Settanta, sembra avviare - in forma implicita e in via preliminare - un lavoro di risignificazione della soggettività femminile tale da consentire alle donne di esprimersi sul versante sessuale e di divenire 'altro', e non soltanto un'immagine riflessa del desiderio maschile. In questo senso la figura di Jules, nel suo accogliere sia le categorie del femminile che quelle del maschile a partire dal nome stesso, si fa portavoce di una serie di considerazioni ambivalenti e plurime.

Si consideri inoltre come la vicenda che Jules narra in prima persona anticipi questioni che sarebbero divenute oggetto di discussione negli anni Settanta, *in primis* la rappresentazione di una sessualità che trascende le limitazioni rigidamente controllate dell'unione eterosessuale e le costrizioni matrimoniali; di seguito le interferenze e le rotture rispetto al discorso egemonico maschile e la rivendicazione del diritto al soddisfacimento sessuale assieme al relativismo morale di cui si fa interprete - senza alcun carico ideologico - la giovane protagonista.

La questione essenziale non riguarda una rappresentazione specifica dell'omosessualità o dell'eterosessualità o di entrambe. Risiede, al contrario, in una forma di ambivalenza nei confronti dell'altro,

⁸ E ancora: «Il mistero che la donna è, costituisce dunque l'obiettivo, l'oggetto e la posta in giuoco d'un discorso maschile, d'un dibattito tra uomini che non dovrebbero interessarla, coinvolgerla. Del quale, al limite, non dovrebbe saper niente» (Irigaray 2010, 9; corsivo nell'originale).

nel momento in cui questi venga sottratto ad ogni ipotesi di genere. Così, nel finale, la protagonista Jules si chiede:

Ma in fondo mi interessano gli uomini? Io sono una ragazza che vive a parte, nel suo mondo segreto, anzi nella sua isola segreta, dove nessuno approda, e forse non approderà mai per quanti sforzi potrà fare.

Io non mi sento corrotta, nemmeno amorale. (Milani 1964, 280)

In questo senso uno dei messaggi cardine del romanzo risiede nel valore implicitamente e indirettamente assegnato all'orgasmo raggiunto in forma indipendente dall'intervento maschile e in funzione della percezione di sé.

3 Le categorie del maschile e del femminile

Un altro aspetto essenziale nel percorso esplorativo ed evolutivo di Jules consiste nelle modalità con cui la giovane esamina e contempla se stessa e il suo corpo in merito alla costruzione di sé. Per quanto le distinte immagini siano accolte in forma mediata, il testo si orienta verso la raffigurazione di un piacere raggiunto in forma autonoma e indipendente dalla logica fallocratica e dunque - in una seconda istanza che nel romanzo non è direttamente contemplata - al fine di rinegoziare l'atto sessuale secondo le esigenze del piacere femminile. In questo senso, il cortocircuito del mancato raggiungimento del piacere tramite il rapporto eterosessuale viene vissuto dalla protagonista dapprima con ansia, poi con indifferenza e infine con un ripiegarsi verso di sé nel concedere spazio alle proprie pulsioni. Non a caso, nel finale, si propone di scrivere il suo nome - e soltanto quello - sulla corteccia dell'albero del diavolo che viene descritto come un luogo di ritrovo abituale delle coppie.

La questione della rappresentazione del corpo femminile acquista interesse soprattutto alla luce del contrasto tra la raffigurazione stereotipata in termini di genere e le effettive modulazioni della soggettività muliebre. Il discorso include necessariamente i «soggetti nomadi» analizzati da Rosi Braidotti, in cui si trova la descrizione di una soggettività femminile mobile e alternativa, in grado di situarsi positivamente - in termini sovversivi - nei labirinti ideologici, letterari e artistici della postmodernità.⁹ È infatti nel corso degli anni Novanta che, a livello teorico, si affermano nuove ipotesi e costruzioni in merito ad una soggettività femminile centrata sulla corporeità,

⁹ Cf. Braidotti 1994, 28-36; in esso si analizza - questo anche il titolo del paragrafo in inglese - il nomadismo femminista postmoderno.

sulla materialità e sulla differenza sessuale e dunque in antitesi ad una visione del corpo femminile quale «messinscena teatrale di ciò che è pensato dagli altri» (Benussi 2014, 80).

Sono anche gli anni in cui si assiste al delinearci delle coordinate essenziali del postumano (a partire dal *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* di Donna Haraway in cui si ipotizza un soggetto non sessuato, un individuo al di là delle categorie di genere) e delle riflessioni svolte nei confronti del nomadismo, ossia delle transizioni di cui sono portatori e promotori i soggetti femminili.¹⁰ In tal senso il nomadismo a cui si riferisce Rosi Braidotti non è solamente una condizione fisica, ma un processo di cambiamento:

Ha a che fare con quel tipo di coscienza critica che si sottrae, non aderisce a formule del pensiero e del comportamento socialmente codificate. Non tutti i nomadi viaggiano per il mondo. Alcuni dei viaggi più straordinari si possono fare senza spostarsi fisicamente dal proprio habitat. Lo stato nomade, più che dall'atto del viaggiare, è definito da una presa di coscienza che sostiene il desiderio del ribaltamento delle convenzioni date. (Braidotti 2008, 10)

Il rovesciamento viene a includere – tra le altre – anche le costruzioni patriarcali e quelle legate a una visione fallocentrica; rispetto a tale mutamento di prospettiva il romanzo della Milani rappresenta un passaggio *ante litteram*. Esso costituisce in effetti un momento chiave, anticipatorio di futuri scenari; lo si evince anche dalle modalità di decostruzione del femminile (e di conseguenza del maschile) quali fisionomie fittizie¹¹ di cui si trova traccia nel romanzo. Nella vita di Jules si alternano, infatti, ragazzi o uomini contraddistinti da un'attribuzione unicamente maschile (è il caso di Luciano, percepito quale istanza connotata da tratti maschili e minacciosi), e altri che sono prettamente femminili; Camillo, dai lineamenti simili a un angelo, viene descritto in questi termini:

Il suo volto era come un fiore. La pelle delicata, di una tinta uniforme e dorata, le ciglia curve e bionde, i capelli come la seta.

Le sue dita erano affusolate, la mano delicata sembrava femminile. (Milani, 1964, 111)

Nell'universo maschile sono presenti anche personaggi contraddistinti da un insieme di tratti maschili e femminili, ossia da una sor-

¹⁰ Per un'esauritiva analisi dell'evoluzione del pensiero femminile dal secondo dopoguerra agli anni Novanta si veda Benussi 2014, 71-117.

¹¹ Si veda, in proposito, Irigaray 2010, 16-29.

ta di ambivalenza che sembra preannunciare, senza giungere ai suoi estremi, la futura disgregazione di un soggetto connotato in termini di genere. Lo attesta l'esempio di Lorenzo che la protagonista conosce a Perugia, all'età di dieci anni, e che descrive in questi termini:

Era un ragazzo che mi aveva sempre dato un'impressione di grande forza e di stabilità. Aveva le spalle larghe e tutto un torace robusto, ma il suo viso aveva l'impressione di dolcezza che non era reale. Poiché, dato che appariva con lineamenti fini e gentili, il naso sottile, la bocca ben modellata, gli occhi grandi con ciglia curve, e anche le mani con le dita lunghe, sensibili, si avrebbe pensato in lui un carattere quasi femminile, capace di adattamenti e sottomissioni. Era invece essenzialmente l'opposto, ma l'opposto in modo radicale, completo, che non ammetteva transazione. (Milani 1964, 31)

In alcuni casi, infine, la figura maschile assume tratti negativi o minacciosi; è quanto accade nel corso di alcuni incontri notturni con Amerigo, i cui lineamenti all'improvviso - afferma - «le sembravano nemici» (63). L'approdo finale si traduce in un mescolarsi dei singoli volti e corpi che le si sono accostati e che finiscono per

confondersi in un essere unico, enorme, spaventoso, che non è uomo o donna, ma forse è più uomo che donna, se distintamente vedo agitarsi, gonfiarsi, protendersi, un volgare, assurdo aggeggio maschile, il phallus degli antichi; quasi esso mi minaccia, mi terrorizza, mi obbliga a coprirmi gli occhi [...], sperduta nella mia squallida solitudine di ragazza Jules. (171)

In questo regime ambivalente riguardo alle categorie del maschile e del femminile e alle loro distinte proiezioni, rientra anche il corpo di Jules che a volte sembra assumere tratti maschili; ad esempio, quando viene descritto sottolineandone l'agilità. Non soltanto; questa forma di incertezza, l'impossibilità di definire il genere di appartenenza si nota anche quando parla e scrive di sé in terza persona in questi termini:

Una ragazza di quindici anni che ha i sensi che bruciano, il cuore che scoppia, e non è donna, non è uomo, non è ragazzo o ragazza. (130)

Nel novero delle prime esperienze di carattere sessuale di cui Jules rievoca alcuni sparsi fotogrammi, il relazionarsi con le categorie del femminile e del maschile manifesta una certa indifferenza riguardo alle dinamiche esperite. La loro intercambiabilità allude a una forma di personalizzazione che si riflette in uno specifico scenario ve-

nezziano evocato nel finale. In effetti, negli ultimi capitoli della terza parte, a iniziare dal XXIV, si osserva come il paesaggio lagunare acquista una sua preminenza rispetto ai consueti scenari cittadini privilegiati fino a quel momento. E si constata come tale paesaggio rifletta l'estraneità al reale da parte del soggetto postmoderno:

Andavo ora quel venticinque agosto sotto il sole ancora forte verso San Nicolò, dove c'è l'albero del diavolo.

Una strana attrazione mi portava da quella parte, verso le pigre acque della laguna, senza più ricercare il mare, che pure era vicinissimo. Andavo a piedi, trascurando la filovia, e l'isola del Lido mi sembrava un territorio inesplorato, dove fossi capitata per caso, con le mie fosche idee, i miei pazzi presentimenti. (265)

In quel tragitto, la voce che narra sottolinea il suo afferrare, «anche senza volerlo», «tutti i particolari del paesaggio» rispetto a una Venezia lontana, immersa in una specie di nebbia (270). Anche l'acqua della laguna, pur rilucendo sotto il sole, appare «ferma, di un colore di piombo fuso» (270). In quello scenario il paesaggio acquista i tratti di uno spazio striato colmo di ostacoli, secondo le descrizioni di Deleuze e Guattari, ossia di uno spazio sedentario attraversato «da muri, recinti e percorsi tra i recinti», che si differenzia dallo spazio nomade «liscio, marcato soltanto da 'tratti' che si cancellano e si spostano lungo il tragitto» (Deleuze, Guattari 1987, 557).

Lo spazio striato è dunque quello in cui si manifestano distinte forme di potere; in questo caso, al suo interno, tra l'officina dell'aeroporto e un prato giallastro dove «erano accumulate carcasse di lamiera, materiale in disuso e, a sinistra, c'era un capannone quasi in rovina», si assiste all'esercizio di una forma di potere predatorio maschile, in prossimità dello spiazzo in cui, «in un punto leggermente rialzato», si erge l'albero del diavolo «isolato, superbo, rigoglioso, un platano enorme, vecchissimo» circondato da funeste leggende (Milani 1964, 270-1).

Nella logica di uno spazio striato legato a specifiche figurazioni del potere, entro un panorama lagunare atipico rispetto alle consuete iconografie veneziane, si situa quell'inserzione finale dell'albero del diavolo, di natura metaforica nel suo ergersi sul terreno circostante e nelle logiche volte al negativo che lo caratterizzano. In questo senso, l'atto violento di Jules nel finale addensa in sé più significati, tra cui un ruolo di primo piano risiede nel rifiuto di assimilarsi e cedere a una logica di potere fallocentrica.

Concludendo si deve sottolineare come *La ragazza di nome Giulio* offra l'opportunità di assicurare una fisionomia altra, in termini di genere e ruolo, negli scenari mobili degli anni Sessanta; si tratta di una soggettività femminile distinta, che rifiuta di essere puramente accessoria rispetto a quella maschile, e che si traduce in una presa

di coscienza parziale nei confronti del proprio essere e nel dedicarsi in forma autonoma al raggiungimento del piacere. A questi aspetti si affianca il fatto di non poter essere considerata come un soggetto definito nella sua totalità quanto una creatura sospesa tra reale e finzione, estranea a categorizzazioni di genere e in preda a suggestioni multiple. Lo segnalano inserti di intensa portata ideologica che sembrano presagire futuri spiragli quali, per esempio, «gli avvenimenti si precipitavano su di me con un impeto che ora mi sembra inumano» (Milani 1964, 52),¹² o ancora la predilezione di Jules per il suo «guardare gli elementi, il mondo al di fuori di lei» (75).

In tal senso, nel romanzo, sono presenti - in forma embrionale - aspetti quali il delinarsi di una soggettività al femminile intesa in ottica postmoderna e alternativa rispetto alle logiche dominanti, una percezione frammentaria del corpo e la ricerca autonoma del piacere sessuale assieme al distacco dagli stereotipi di una visione maschile dell'atto sessuale. In questo quadro rientrano anche i mutamenti che si riferiscono alla percezione e alla rappresentazione di 'sé' da parte della protagonista. Non a caso, nel finale, l'io narrante si spende in una dichiarazione di amore - sensuale e sessuale - verso di sé. È questo il momento in cui Jules, ancora dedita a percepire se stessa in ottica parcellizzata, dichiara:

Io amo soltanto la bellezza, quel qualcosa di imponderabile che risplende di una luce inviolata, e che può essere colta attraverso le apparenze corporee. In realtà, amo me stessa, adoro letteralmente il mio corpo, i miei capelli, i miei occhi, i miei denti, le labbra, la pelle, le mani, i fianchi, le gambe, tutto di me. (280)

Si assiste così, tramite il percorso di Jules, alla raffigurazione di una percezione scissa di sé - lo si evince dall'elenco delle singole parti del corpo che nomina - e di una evoluzione che si accompagna al distacco e all'abbandono degli stereotipi legati all'immagine femminile a vantaggio di identità non normate; in tal senso un ruolo prioritario viene assegnato alla materialità corporea, al dissolversi dei confini in merito alle categorie del maschile e del femminile e alle sensazioni fisiche della protagonista.

12 A proposito delle categorie del non umano si rinvia a Braidotti 2014, 44-53.

Bibliografia

- Benussi, C. (2014). *Cambiare il mondo. Viaggio nel pensiero femminile*. Milano: Unicopli.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2008). «A proposito del nomadismo». Timeto, F. (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi post-coloniali*. Torino: UTET.
- Braidotti, R. (2014). *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Trad. it. di A. Balzano. Roma: DeriveApprodi.
- Broch, H. (1960). *I sonnambuli. Il primo romanzo. 1888 Pasenow o il romanticismo*. Trad. di C. Bovero. Torino: Einaudi.
- Broch, H. (1960). *I sonnambuli. Il secondo romanzo. 1903 Esch o l'anarchia*. Trad. di C. Bovero. Torino: Einaudi.
- Broch, H. (1960). *I sonnambuli. Il terzo romanzo. 1918 Huguenau o il realismo*. Trad. di C. Bovero. Con un saggio di C. Magris. Torino: Einaudi.
- Broch, H. [1931-1932] (1986). *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. it. di G. Passarone. Roma: Castelvecchi.
- Fabris, A. (2011). «Das Subjekt bei Broch und Burdin. Paradigmen der Zerrissenheit, Zerfallenheit und Austauschbarkeit». Bartoli Kucher, S.; Böhme, D.; Floreancig, T. (Hrsgg), *Das Subjekt in Literatur und Kunst*. Tübingen: Francke, 131-45.
- Irigaray, L. [1974] (2010). *Speculum. Dell'altro in quanto donna*. Trad. it e cura di L. Muraro. Milano: Feltrinelli.
- Koedt, A. (1970). «The Myth of the Vaginal Orgasm». Somerville: New England Free Press. <https://web.archive.org/web/20160513213103/http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUArchive/vaginalmyth.html>.
- Milani, M. (1964). *La ragazza di nome Giulio*. Milano: Longanesi.
- Zima, P.V. (2001). *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke Verlag.
- Zima, P.V. (2015). *Subjectivity and Identity. Between Modernity and Postmodernity*. London: Bloomsbury Academic.
- Zima, P.V. (2017). *Theorie des Subjekts*. Tübingen: Francke Verlag.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Per un ritratto di Milena Milani Quadri-scritti e «soltanto amore»

Stefania Portinari

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Milena Milani, writer and artist, was also the lover of a notorious Venetian art gallerist, Carlo Cardazzo. Her passionate and vitalist character could express her feelings and feminist ideas through intense and outrageous romances, as *A Girl Called Giulio* (1964), but also in a poetic and ardent visual production. Her paintings, collages, and ceramics show an inclination for the use of words according with a wider range of artistic movements, being also a special witness of the art system.

Keywords Milena Milani. Carlo Cardazzo. Galleria del Cavallino. Galleria del Naviglio. Ceramics. Collages. Women artists. Gender art.

C'è un prima e un dopo Carlo Cardazzo nella biografia di Milena Milani, così come c'è una Milena Milani che è nell'arte – intesa come il sistema artistico e mondano, luogo di scambio anche intellettuale – e una Milena Milani artista.

A segnare la soglia di questo passaggio anfibio è un dipinto di piccole dimensioni che viene venduto nel maggio del 1943 dalla Galleria del Cavallino di Venezia alla mostra intitolata «Il gioco del Paradiso», curata dal giornalista e letterato Renato Giani e che annovera ventuno opere di scrittori-artisti tra i quali Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Alberto Moravia, Dino Buzzati, Cesare Zavattini, Leonardo Sinisgalli, Orio Vergani, Diego Valeri, Giovanni Comisso.¹ È un *rendez-vous* che invita personaggi che a volte si de-

1 Il giornalista toscano Renato Giani, appassionato d'arte, a Roma frequentava molti artisti e conosce Milani già in quell'ambiente. La mostra alla Galleria del Cavallino (Giani 1943) concretizza le aspirazioni dell'attività culturale di Carlo Cardazzo, che ha sempre curato anche pubblica-



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-6 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-29

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-6/007

147



Figura 1 Felice Carena, Gian Francesco Malipiero e Filippo de Pisis festeggiano Milena Milani vincitrice del Premio Rosa di Brera per il libro di racconti *L'estate*, al ristorante La Colomba a Venezia nel 1947.

dicano per diletto alla pittura o che coltivano un appetito per il bozzettistico, ma anche che praticano usualmente il disegno, l'incisione o la composizione, come Montale o Buzzati.

Quella galleria è un luogo speciale che ha aperto da un anno in Riva degli Schiavoni, allestita da Carlo Scarpa, e il cui proprietario Cardazzo è già notissimo anche come collezionista.²

Sono questi due gli indizi da cui prende avvio ogni cosa: pittura e amore.

La stessa Milena Milani lo scriverà, trasfigurandosi nella protagonista del libro *Soltanto amore*: «Cosa voglio dalla vita? Che cosa cerco? Dipingere, esprimere me stessa, [...] preparare i quadri per la mostra, cercare di dire con la pittura quello che ho dentro, la sete di amore, la voglia di amore» (1976, 23). Dall'incontro con quel mercante d'arte vengono viaggi, amicizie importanti, la frequentazione

zioni o cartelle accompagnando testi letterari a grafiche d'arte (contava infatti su una sede editoriale, Le Edizioni del Cavallino, e una stamperia vera e propria, La Stamperia del Cavallino), sia per ampliare il proprio mercato che come emanazione tipica dello spirito del tempo, rendendo lo spazio anche un cenacolo di anime in sintonia, oltre che un fulcro di incontri d'élite. Cf. anche Rossi 2012.

² La prima sede della Galleria del Cavallino inaugura il 25 aprile 1942 (cf. Duboř 2016; Beltramini 2008; Lanzarini 2003). Carlo Cardazzo (1908-1963) è figlio di imprenditori edili: cf. Barbero 2009; Bianchi 2007, 67-79; Bianchi 2006; Barbero 1997; cf. anche Stringa, Pavanello 2008; Fantoni 1996.

di un milieu privilegiato, ma anche la tragedia della morte dell'amato nel 1963, vent'anni dopo quella prima mostra collettiva veneziana. Come sia avvenuto lo racconta nel catalogo di una mostra postuma di de Pisis, curata con Umbro Apollonio nel 1980: «sin da bambina, oltre che scrivere dipingevo; ed era successo che avevo preso parte a una mostra di pittori-scultori alla Galleria del Cavallino». L'ideatore di quel *metissage* è proprio Cardazzo, che lei ancora non conosce, il quale si avvale della collaborazione del critico Renato Giani che la invita in quanto suo amico e habitué dei cenacoli letterari e artistici di Roma, la città in cui lei dal 1940 frequenta l'Università.

Quell'unica opera inviata da Milani è dunque venduta e con il denaro lei si concede un periodo di vacanza prima a Capri e poi a Venezia, dove rimane all'insaputa dei parenti che abitano invece ancora a Savona. «Qui - rivela - mi era capitato di innamorarmi, ma questo sentimento restava chiuso dentro di me e non lo esprimevo a parole, perché con Carlo Cardazzo continuavamo a discutere di arte, di letteratura, di poesia» (Milani 1980, 17-21).³ Segue editorialmente e traduce in italiano dei testi per i libretti delle Edizioni del Cavallino, ma dalla fine del 1943 stringe infine davvero un legame sentimentale con il gallerista, che trasfigurerà nei suoi romanzi celandolo sotto il nome di Tommaso o nelle iniziali del destinatario a cui dedica i libri, TH.

Dall'attrazione per Cardazzo sgorgano gli episodi di un'ampia e intensa parte della sua vita, tra cui la frequentazione dei letterati e degli artisti che a Venezia hanno trovato rifugio durante la guerra, come Filippo de Pisis goloso di dolci che nell'autunno del 1944 si presenta a prendere il tè nella casa che lei condivide con la madre a San Moisè ed elargisce complimenti a tutte le signore presenti per le loro *mise*. Il pittore, sostenendo che Milani ha un viso da «maschiottino», si offre di farle un ritratto, che lei ottiene recandosi nello studio di lui a San Barnaba accompagnata da Cardazzo, che del 'marchesino pittore' è il gallerista di riferimento. E proprio quel disegno verrà usato quell'anno per la copertina di una raccolta di poesie della giovane, *Ignoti furono i cieli*, stampata dalle Edizioni del Cavallino.

Se dunque si intrecciano amore e pittura, seguendo questi nastri che legano la vicenda di Milena Milani-artista e compiendo un passo indietro - pur trascurando l'agiografia che la stessa autrice costruisce insistendo sul fatto che avesse sempre dipinto fin da quando era fanciulla⁴ - va certamente considerato il fervido momento in cui a Ro-

³ In un'intervista afferma che da ragazza a Savona - dove ancora vivono i suoi genitori e dove lei è nata - aveva vinto un premio per aver scritto un testo dedicato a un pittore e che già da adolescente dipingeva parole su cartoncino bianco o su tela, con pochi colori (Pizzamano 2009).

⁴ Poggi 2005, 6: «dipingere o fare ceramica mi piace quasi quanto scrivere o forse di più, è difficile dirlo, comunque ho sempre dipinto sin da quando ero bambina», ma quale bambino non compie tale esperienza.

ma incontra al Caffè Aragno non solo Ungaretti che diviene una sorta di suo riferimento culturale ma anche, nel 1942, Filippo Tommaso Marinetti con la moglie Benedetta Cappa e soprattutto personalità come Giani. Per riconsiderare la sua arte è infatti opportuno far riferimento a quella tipologia di mostre come «Scrittori al Cavallino», a cui partecipa alla Galleria Vigna Nuova a Firenze nel 1950 e a cui segue nello stesso anno «Scrittori e poeti che dipingono» della Galleria Bompiani di Milano o «Scrittori che disegnano e dipingono» del 1974 al Museo della ceramica di Albisola Mare, alla quale saranno presenti quasi gli stessi nomi di quella prima alla Galleria del Cavallino, da Montale a Moravia, da Buzzati a Comisso, ma che annovera anche Beniamino Joppolo, Paolo Marinotti (il presidente del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi a Venezia), Ercole Patti o Federico Fellini, oltre che 'veri' artisti come i secondo-futuristi Tullio d'Albissola e Farfa, e coloro che in quel novero d'anni si possono già chiamare poeti visivi, tra i quali Roberto Sanesi e Emilio Isgrò. Occorre infatti seguire questo indizio, prima ancora di inserirsi nel segmento di quella ricerca visuale che alla metà degli anni Sessanta contamina parola e immagine, nota come scrittura visuale o poesia visiva a seconda del prevalere della calligrafia o dell'uso delle forme e spesso del collage, e che viene ovviamente dai calligrammi del passato e dalle parolibere futuriste, dall'apparizione degli indizi di lettering posati nei quadri cubisti alle composizioni surrealiste: è necessario inserirsi proprio nel solco di un *divertissement* colto e talora in vere passioni, legate anche da sentimenti di vicinanza con gli artisti, che abitano le vite di molti scrittori.

Milani in quegli anni Quaranta è una figura ancora ibrida, che cerca una sua identità ma si esprime in modo prevalentemente letterario. La vicinanza col sistema dell'arte la spinge però anche ad avventurarsi maggiormente in quelle sperimentazioni: è il caso ad esempio della partecipazione al Premio di disegno 'La Foppa' per «scrittrici che disegnano» che vince a Milano nel 1949, quando già risiede nel capoluogo lombardo, e al quale presenta due disegni 'scritti', una sorta di composizione resa dalle forme della grafia. All'inizio infatti, grazie alla particolare sensibilità di Cardazzo che lo porta a coinvolgere personalità avvincenti nella creazione di testi per i cataloghi delle mostre, il ruolo di lei è soprattutto nell'interfaccia con il mondo letterario ma dal 1946 - quando si inaugura una nuova sede a Milano, denominata Galleria del Naviglio, sita in quella stessa via Manzoni dove vivono insieme in un appartamento - gli sarà a fianco nel lavoro fino al 1963, quando lui verrà a mancare.⁵

⁵ Nel 1945 Cardazzo inizia a pensare a una nuova sede per la sua galleria veneziana, progettata nuovamente da Carlo Scarpa, e finché non è pronta sposta l'attività in Palazzo Pisani: lo spazio inaugura in Frezzeria a San Marco nel 1949. Carlo Cardazzo è

Da tali connessioni nascono i rapporti con gli artisti che espongono con loro e che danno come esito persino collaborazioni per sue pubblicazioni, molte realizzate tra l'altro proprio dalle Edizioni del Cavallino, come la raccolta di racconti *L'estate* (1946) con una copertina di Remo Brindisi e quella di poesie *La ragazza di fronte* (1953) che racchiude sei disegni di Giuseppe Capogrossi, ma anche *La mattina è diventata sera* (1970) delle Edizioni La Pergola di Pesaro, con incisioni di Franco Gentilini, o il racconto *Uomo e donna* (1952) delle Edizioni Moneta di Milano con tavole che riproducono *Concetti spaziali* di Lucio Fontana e una presentazione di Joppolo. Solo dagli anni Settanta lei impiegherà invece i suoi stessi disegni, come per le poesie di *New York amatissima* (1975) edite da Scheiwiller di Milano.⁶

In *Io donna e gli altri* (1972) descrive la loro vita mondana, di quando incontra Picasso in Costa Azzurra nel 1946 per una intervista o è introdotta allo Spazialismo di Lucio Fontana. È infatti la Galleria del Naviglio che l'artista eleggerà come sede del suo gruppo e dove presenta *Ambiente spaziale* già nel febbraio del 1949 (cf. Pugliese, Ferriani, Todolí 2018). Lei di quel movimento ne firma i manifesti, ma è un'adesione intellettuale, non da artista, come quella degli altri scrittori che firmano il *Primo Manifesto Spaziale* del dicembre 1947. I quattro sottoscrittori, tranne Fontana stesso, sono di fatto tutti letterati: Milani, Giorgio Kaiserlian e Beniamino Joppolo, che è un personaggio importante anche per la divulgazione dell'impresa. A loro, in qualità di 'promotori', si aggiungono Renato Birolli, Bruno Munari, Mauro Reggiani, Aligi Sassu e Cardazzo. Nel *Secondo Manifesto Spaziale* del 18 marzo 1948 ai primi sottoscrittori si aggiungono gli artisti Gianni Dova e Antonino Tullier. Della *Proposta di un Regolamento del Movimento Spaziale* del 2 aprile 1950 i firmatari sono ancora sei ma diventano Fontana, Milani, Cardazzo, Joppolo, Roberto Crippa e Giampiero Giani (quest'ultimo, critico d'arte e saggista, creatore delle Edizioni della Conchiglia nel 1938, dal 1943 è anche l'assistente di Vittorio Emanuele Barbaroux, un altro importante gallerista di

già sposato e ha due figli, dunque lo spostamento a Milano, oltre che funzionale all'apertura di un nuovo spazio in uno degli epicentri del sistema dell'arte italiano, risulta anche una dislocazione geografica dell'esistenza di Milani rispetto alla famiglia di lui; nel 1960 il gallerista entrerà in società anche con Vittorio del Gaizo per gestire la Galleria Selecta a Roma.

⁶ Altri suoi libri di poesie con accompagnamento di tavole di artisti realizzati successivamente sono *Mi sono innamorata a Mosca*, edito da Rusconi a Milano nel 1980 e ripubblicato nel 1981 con incisioni di Gianni Marega dalle Edizioni Gorizia per lo Spazio 2, *Vita Cielo Fleur* con sue serigrafie (1982, Graziussi Edizioni di Venezia), *Per la Sardegna* con incisioni di Walter Morando (1982, Edizioni Brixia di Milano); *La conquista dell'io* con una litografia di Riccardo Benvenuti (1982, Lucca), *Il grande Po* con litografie di Giuseppe Motti (1982, Edizioni Brixia di Milano), *Libertà* con incisioni di Maria Fesser (1982, Roma); i racconti di *Emilia sulla diga* (1954) ristampati da Rusconi con una copertina di Franco Gentilini nel 1981.

Milano); mentre nel *Manifesto dell'arte spaziale* (o *Quarto Manifesto Spaziale*) del 26 novembre 1951 i firmatari risultano dodici e avviene l'importante intersezione del gruppo fondante milanese - composto da Fontana, Milani, Dova, Crippa, Joppolo, Giancarlo Carozzi e Cesare Peverelli - con quello dei veneziani Virgilio Guidi, Mario De Luigi, Vinicio Vianello, Anton Giulio Ambrosini e Berto Morucchio.

Se Milani sottoscrive anche il *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* del 17 maggio 1952 (*VI Manifesto spaziale*), così come *Spaziali alla XXIX Biennale di Venezia (VIII Manifesto dello Spazialismo)* creato nel 1958 in occasione della rassegna veneziana e della mostra di Giuseppe Capogrossi alla Galleria del Cavallino, firmato anche da Giani, Joppolo, Tullier e Toni Toniato, di fatto però non espone mai con loro - se non alla «Mostra Spaziale» nel Salone degli Specchi di Ca' Giustinian a Venezia nel 1953, alla presentazione del manifesto *Lo Spazialismo e la Pittura italiana nel secolo XX* composto da Anton Giulio Ambrosini -, tantomeno alla Biennale, dove gli Spazialisti sono tutti uomini (Fontana, Morandis, Edmondo Bacci, Roberto Crippa, Bruno De Toffoli, Emilio Scanavino). Scrive però nel 1952 - con Cardazzo, Guidi, Joppolo e Morucchio - nel catalogo della mostra *Artisti spaziali*, organizzata alla Galleria Casanova di Trieste, e verrà chiamata a far da testimone di quel tempo più tardi, nel 1972, per l'esposizione «Luce e Spazio» allo Studio d'Arte Moderna di Roma e nel 1987 per «Carlo Cardazzo, Fontana et le Spatialisme» al Centre Georges Pompidou di Parigi.

Se di quel rapporto speciale, in particolare con Lucio Fontana, resta anche un *Ritratto di Milena Milani* (1952; Savona, Pinacoteca Civica di Palazzo Gavotti «Collezione Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo») in maiolica bianca con interventi di colore nero, lo Spazialismo non dilaga però nella sua produzione artistica, sebbene avrebbe potuto essere invece una suggestione interessante, se si paragona al suo l'itinerario artistico e la sensualità della pittura magmatica di Bruna Gasparini, un'artista che al contrario non firma i manifesti degli Spazialisti ma è la compagna di uno di loro, Luciano Gaspari, e come loro dipinge, in modo anzi talora più intenso e lirico. Lei, che della Milani è quasi coetanea, essendo nata l'una nel 1916 e l'altra nel 1917, spartirebbe con la scrittrice anche una venezianità d'adozione, provenendo da Mantova e risiedendo nella città lagunare dal 1937.

Le frequentazioni di Cardazzo portano Milena Milani a conoscere personalità come Joan Miró (del quale nel 1964 traduce *Lavoro come un giardiniere* per le Edizioni del Cavallino), Sonia Delaunay, Hans Arp, Jean Dubuffet, Asger Jorn, a esperire presto la pittura di Jackson Pollock grazie alla presenza di Peggy Guggenheim a Venezia, a relazionarsi con altri noti galleristi come Aimée Maeght, Leo Castelli e Ileana Sonnabend, con personalità come Gualtieri di San Lazzaro, critico d'arte, editore della rivista *XX^e Siècle* e gallerista a Parigi, che è il tramite di Cardazzo per esporre nel 1951 e 1952 a

Milano e a Venezia l'opera grafica di Kandinskij (cf. Nicoletti 2011, 78). Nella capitale francese Milani diventa anche amica della moglie del pittore russo (lui è già mancato nel 1944) e su sua commissione traduce *Sguardi sul passato*, scritto da Kandinskij nel 1913 e già trasportato dal russo al francese da Gabrielle Buffet-Picabia nel 1946, dal quale lei lo trae per le Edizioni del Cavallino che lo pubblica nel 1962.

Per certi versi la sua posizione nel sistema dell'arte (anche per ragioni anagrafiche) è vicina a quella di altre donne galleriste come la scrittrice e giornalista Irene Brin, che gestisce la Galleria L'Obelisco a Roma insieme al marito Gaspero del Corso (cf. Caratozzolo, Schiaffini, Zambianchi 2018), ma anche alle inquietudini di autrici che frequentano gli artisti e sono al contempo compagne di personalità ingombranti, nel cui desiderio di affermazione convive una dipendenza in primis psicologica da uomini rassicuranti, come Lea Quaretti, moglie di Neri Pozza, che è collezionista dalle ampie possibilità e scrittrice di modesto successo.⁷ Con quest'ultima condivide pure un ambito di frequentazioni, da Venezia come panorama delle storie d'amore e ambiente culturale - dove Lea Quaretti si era ugualmente trasferita da fuori per praticare un'attività letteraria collaborando a giornali e riviste, sognando di diventare un'autrice - a Cortina (dove quella e Pozza vivono in un appartamento nello stesso palazzo di Dino Buzzati), al costante bisogno di amore che nei diari di Quaretti diventa ora una trasfigurazione platonica ora di reale desiderio nei rapporti con artisti come Virgilio Guidi o Osvaldo Licini e in esperienze con altre donne, che richiamano la narrazione di Milani in *La ragazza di nome Giulio* (cf. Quaretti 2016). Come Quaretti racconta le sue visite negli studi degli artisti e i suoi incontri con loro in cene e caffè, anche Milani, che si definirà una scrittrice che ama l'arte come la poesia in *L'angelo nero e altri ricordi* (1984), continuerà a coltivare i rapporti nati in precedenza, premurandosi ad esempio di visitare de Pisis ricoverato alla casa di cura Villa Brugherio, dove verrà assistito più tardi anche Joppolo, a commentare quanto vede nelle gallerie, come i «quadri viventi» di Remo Bianco, composti da modelle che reggono *Tableaux dorés* (tavolette con applicata della foglia d'oro) o avviluppate nel cellophane alla Galleria del Cavallino nel marzo del 1963 (Milani 1972, 80-1). E un paragone si pone anche con Paola Masino, che scrive nel 1945 proprio a Venezia le

⁷ Milena Milani è nata nel 1917, Irene Brin nel 1914 e Lea Quaretti nel 1912. Il gallerista è comunque un tramite e un conoscente di tutti questi protagonisti: Neri Pozza ad esempio accompagna l'imprenditore Antonio Pellizzari - a cui Peggy Guggenheim presta opere della sua collezione (così come le presta al collezionista vicentino Carlo Angelo Festa quando inaugura la Galleria del Calibano a Vicenza nel 1951) per due mostre che si tengono nei locali della sua azienda ad Arzignano, curate da Giuseppe Marchiori - ad acquistare da Cardazzo opere per dieci milioni di lire (Portinari 2008, 263). Sulla collezione di Pellizzari scrive anche Guido Piovene in *Viaggio in Italia* edito nel 1957.



Figura 2 Milena Milani nel 1953. Tratta da *Questa è Vicenza* (1954). Vicenza: Ente Fiera di Vicenza

inquietudini di quella che sente come una prigionia in *Nascita e morte della massaia*, tanto quanto Quaretti nel 1950 pubblicherà con la casa editrice Neri Pozza, che lei stessa ha contribuito a fondare con le sue ricchezze, *La donna sbagliata*.

L'assenza di Carlo Cardazzo, che muore nel novembre del 1963, muta bruscamente la vita di Milena Milani. La galleria di Milano re-

sta al fratello di lui, Renato, e quella di Venezia ai figli di Carlo. Quella impensata solitudine la porta a intensificare il suo ruolo di scrittrice - uscirà infatti nel 1964 *La ragazza di nome Giulio* che causerà un grande scandalo - ma anche di artista. In *Io donna e gli altri*, pubblicato nel 1972 ma scritto tra dicembre 1963 e il 1965, sublima indizi della loro vita insieme, elenca i luoghi del ricordo di una esistenza privilegiata: non si vedranno mai più a Parigi al caffè Deux-Magots, né a Roma in Piazza del Popolo, né al mare alla cabina numero 1 dei Bagni Sport o al Bar Testa di Albisola, né a Nizza sulla Promenade, né a New York all'angolo 2 East 86 Street, ma nemmeno a cena alla Colomba a Venezia. Lo sogna come se fossero a Parigi nell'estate precedente, mentre lui le dice che è «come una donna di van Dongen» con i capelli corti, il «cappellino rosso con un nodo sulla destra, grandi occhi bistrati», la bocca piccola e rossa. Presa dalla stessa malinconia, nella casa di Milano svuotata dopo il trasloco è costretta a lasciarla, evoca Pollock scomparso nel 1956, che «era più di un pittore come ce ne sono tanti, rappresentava qualcosa oramai di simbolico» (Milani 1972, 154, 168-9). Una scultura africana Dogon (fig. 2) che possiede (un genere di espressione etnografica e artistica trattata anche dalla Galleria del Cavallino), che accarezza spesso e che dice di amare «pazzamente», diventa così una delle poche presenze «in grado di interpretare» le sue preoccupazioni e quando un'estate, invece di andare a Albisola Marina dove i ricordi le fanno male, si ferma a Savona, intravede sulla spiaggia «le panettiere di via Montenotte» che le paiono donne dipinte da Paul Delvaux. Diventano «esseri surreali» che indossano costumi interi e avanzano sulla sabbia con sandali dai tacchi alti, una bionda e l'altra bruna. Le evocano i disegni dell'artista esposti nel Padiglione del Belgio proprio alla Biennale di quel 1964 in cui scrive, ma anche un quadro dello stesso che ha nella casa di Milano, *Le viol* (1945), che non si stanca mai di guardare: raffigura una donna in primo piano, appoggiata a una colonna, mentre un'altra con lunghi capelli neri che le coprono il volto sta sfuggendo sullo sfondo. Hanno «occhi grandissimi, immensi», sono «statue viventi che cercano senza pace una risposta che non troveranno mai», come se una dannazione pesasse su di loro; sono nude, ma «senza impudicizia, abbigliate d'innocenza, e di inconoscenza» (Milani 1972, 76-9).

La carriera espositiva di Milani prosegue comunque carsicamente attraverso tutti quegli anni, passando da una pittura-scritta all'inserzione di collage ad altre tecniche artistiche. Se nella primavera del 1952 è alla mostra «Le arti figurative nell'architettura» allestita a Milano nella sede degli Amici della Francia in corso Vittorio Emanuele, con testi di Joppolo e Kaiserlian, legata alla fondazione del

Movimento Arte Nucleare di Enrico Baj e Sergio Dangelo,⁸ o un po' per gioco partecipa a certe mostre di pittura all'aperto dette *estemporanee*, come quella tenutasi nel 1957 ad Albisola alla quale interviene anche il compagno gallerista,⁹ è proprio la suggestione di quella località ligure, dei luoghi di casa sua ma che sono stati ritrovo di artisti internazionali, da Jorn a Fontana, da Pinot Gallizio a Piero Manzoni, a spingerla a realizzare anche ceramiche. Fin dal secondo dopoguerra aveva iniziato infatti a frequentarne i laboratori durante l'estate: dal 1946 collabora con la MGA, poi con la VMA di Vittoria Mazzotti, tanto che nel 1953 vince un premio alla VIII Mostra Nazionale della Ceramica di Vicenza, che in quel momento è la più importante d'Italia, con un servizio da frutta.¹⁰

In particolare realizza in quegli anni dei grandi tondi attraversati da scritte e chiazze di colore che ricordano l'effetto dei piatti decorativi [fig. 3], la cui conformazione ha antenati illustri: in primis certamente le operazioni che Picasso andava compiendo nel Sud della Francia,¹¹ ma anche - rispetto all'ambiente veneto frequentato con Cardazzo - con una tradizione molto amata da personaggi colti e sofisticati come Licisco Magagnato, che a quei manufatti dedica studi appassionati e curiosi quali la mostra tenutasi a Palazzo Forti a Verona tra il marzo e l'aprile del 1957, «Ceramiche popolari venete dell'Ottocento», o in seguito il volume *La Ceramica Popolare Veneta dell'Ottocento*, curato con Antonio Cecchetto e Nadir Stringa nel 1978. A Venezia inoltre i piatti popolari fanno mostra di sé in certe osterie in cui si ritrovano gli artisti e seguono una via colta e eccentrica, come quella della Bottega del Vasaio Dolcetti, attivo in riva di Biasio negli anni Venti. Alla ceramica inoltre, che vive un momento di significativo revival persino per gli arredi dei transatlantici, co-

8 *Le arti figurative nell'architettura* 1952: espongono Baj, Peverelli, Dova, Crippa, Burri, Joe Colombo, Preda, Fontana, Donati, Cagli, Santomaso, Vedova, Matta, Lonsignoli, Dorazio, Prampolini, Monnini, Milani, Sanfilippo, Andrea e Pietro Cascella.

9 Cf. foto e intervista di P. Pizzamano, *Il personaggio - Milena Milani, una vita dedicata alla cultura* in Fondazione Museo Civico di Rovereto. http://www.museocivico.rovereto.tn.it/news.jsp?ID_NEWS=367>emplate=news_archivio.jsp.

10 Milani vince un premio nella sezione «Concorso Vicenza Esportazione Tema A» che prevedeva la realizzazione di un servizio da 6 per frutta, dolci o pesce (*Le Ceramiche italiane ai concorsi dell'Ente Fiera di Vicenza 1953 1954*, 27, 29). Negli anni Ottanta invece lavorerà con la Fabbrica Casa Museo Giuseppe Mazzotti 1903 e la San Giorgio di Giovanni Poggi. Cf. *Milena Milani. Dolce Albisola. Ceramiche scritte* (1987).

11 Milena Milani conosce Picasso nel 1949, quando Cardazzo gli organizza una mostra di litografie nella galleria di Venezia e poi a Milano (già nel 1944 era inserito in una collettiva di disegno e grafica), a cui seguirà la sua presenza in una collettiva a Venezia, tra luglio e agosto del 1951, e una con ceramiche a Milano nel 1951. Forse a quel 1949 risale il *Ritratto di Milena* realizzato da Picasso a olio su cartoncino applicato su tela ora conservato nella Pinacoteca Civica di Savona all'interno del lascito per la Fondazione Museo di Arte Contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo, istituita nel 2003.



MILENA MILANI

Figura 3 Milena Milani, depliant della mostra personale dell'artista presso la Galleria L'Argentario di Trento, 1965

me dimostra l'esperienza del triestino Carlo Sbisà (cf. Stringa 2014), in quella fine anni Quaranta-primi Cinquanta si dedicano anche artisti quali Emilio Vedova e Giuseppe Santomaso, che nel 1949 realizza presso le Ceramiche San Polo delle decorazioni da parete e per un caminetto destinate al Ristorante all'Angelo a San Marco, che è il ri-

trovo del Fronte Nuovo delle Arti e il luogo in cui Peggy Guggenheim conosce quei sodali (un caminetto lo modellerà anche per il collezionista Guglielmo Achille Cavellini e presenta realizzazioni plastiche in forme zoomorfe al Premio Faenza; cf. Portinari 2017b).

Le creazioni di Milena Milani sono connotate da scritte su fondo bianco: frasi tratte da aforismi («Une rose c'est une rose») o definizioni venate di ricordi, come in «Albisola dolce», tracciate con scrittura piana, naïf, quasi elementare, tra chiazze di colore che dalla consistenza di macchie informali assumeranno in seguito una vena pop, anche in senso ironico ma comunque sentimentale, come derivassero dalle scritte che compaiono sulle placche in ceramica kitsch che si vendevano come souvenir o arredo domestico con motti dedicati alla casa e agli affetti, ma anche vicine a quelle che compaiono su certe opere tridimensionali di Andrea Parini, somiglianti all'effetto 'bella scrittura' da sussidiario di scuola che mette in scena René Magritte, che è forse proprio la sua matrice più vicina.

Da un lato l'impiego della parola la riporta a un suo ambito peculiare di espressione - lo annoterà anche il critico Pierre Restany, come per lei valga la preminenza dei vocaboli (cf. *Dipingere le parole. Una mostra di Milena Milani* 2006) -, dall'altro questo la differenzia e le consente di giustificare la sua presenza in un mondo dell'arte in cui non può competere con gli artisti internazionalmente noti che ha incontrato o che trattano in galleria, con i quali non potrebbe mai porsi a confronto. Si ritaglia dunque un sorta di spazio in cui agire con un calembour intellettualistico, pur coltivando l'ambizione di essere 'dall'altra parte', di essere *anche* l'artista.

La parola scritta trova molto spazio nell'arte negli anni Sessanta, a seguito dell'inserimento delle scritte nella pop art o su suggestioni del Lettrismo di Isidore Isou a cui si legheranno le scritture fluxus di Ben Vautrier, ma anche per il formarsi di una speciale sensibilità in campo letterario che porta gli intellettuali a sconfinare in ricerche visive, come quelle coltivate da Martino Oberto a Genova fin dal 1958, con la rivista *Ana Eccetera* o da Luigi Tola, sempre a Genova, col gruppo di poeti del circolo culturale Il Portico che lo seguono sin dalla fine degli anni Cinquanta, poi divenuto il Gruppo Studio, e secondo attitudini perseguite a Firenze da praticanti della poesia visiva e della scrittura visuale come Lamberto Pignotti, Luciano Caruso, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini attorno al Gruppo 63 poi Gruppo 70, o di esperienze come il Gruppo 58 con Mario Diacomo o la poesia sperimentale di Adriano Spatola e Nanni Balestrini, più tardi negli anni Settanta con quella di Sarenco. Milani però, che pure impiega le scritte per connotare ceramiche e collage, non si vede riconosciuto un ruolo in quelle ricerche e in seguito polemizzerà per questo: ma effettivamente la sua poetica non si introduce né nella tipologia di delicato lirismo letterario della scrittura visuale di Sarnesi o Caruso, né - sebbene impieghi parole a sfondo talora sessua-

le - nella corrosività di intenti e nell'acuta ironia che caratterizzano ampia parte della poesia visiva, come si evince in artiste quali Kety La Rocca, Lucia Marcucci o Mirella Bentivoglio, che usano un lettering tratto da ritagli di giornali e riviste femminili e che alla metà degli anni Sessanta stanno già compiendo esperimenti di immagini e lettere con differente verve critica contro il consumismo e in difesa dell'affermazione delle donne. Se confrontati poi con la peculiarità di La Rocca, che inserisce scritte composte a mano su fotografie di mani in pose plastiche o sui contorni delle sagome che compaiono nelle sue opere (come in *Trittico con gatto* del 1974), gli esercizi di composizione di Milani sono più impacciati e quieti; né lei si inoltra nel campo del libro d'artista, che invece affascina molte protagoniste dell'arte della stagione tra anni Sessanta e Settanta, come Maria Lai con i *Volumi-oggetto*.

Lei stessa racconta che nella solitudine, in un momento in cui è ammalata a Milano e pensa al mare di Albisola, si strugge domandandosi «perché è finito quel tempo, perché quelle stagioni sono già perdute?» e si immerge nella pittura come una consolazione. Scrive: «dipingo un quadro dietro l'altro, sono quadri veloci, metà scritti, metà colorati, ho lampostyl meravigliosi, rossi, neri, verdi, viola, e anche pastelli di cera, teneri, forti, delicati. I miei quadri hanno parole come queste: 'Troppo presto', 'Soltanto io', 'Le alternative', 'Centotrenta', 'Desiderare che' e i colori si intrecciano, i segni si sovrappongono, il nero contorna il rosso, il giallo va nel fondo, il marrone sta con il verde, il bianco sconfinava nel blu» (Milani 1972, 108-9). Dipinge di notte e termina un quadro con la scritta «Cruel» dove accampa un occhio grandissimo, «una pupilla rossa dalle ciglia lunghissime, nere, verdi, come un mostruoso essere, uno sconosciuto animale» che la fissa e che vuole «scoprire, penetrare il senso delle cose» e dal quale sogna che promaneranno una serie di tentacoli, come in certi disegni di Buzzati.

La sua prima personale si tiene nel maggio del 1965 a Trento, alla Galleria L'Argentario di Ines Fedrizzi, accompagnata da un testo del critico Garibaldo Marussi, direttore della rivista *Le Arti*, che riflette su come ogni suo collage o foglio dipinto, «oltre ad essere anche un fatto di pittura», «sia una pagina di diario, una pagina segreta» e la definisce una Katherine Mansfield pittrice che gioca con i sentimenti, ma per difendersene (*Milena Milani* 1965, s.p.). Nel depliant che accompagna l'esposizione un brano della stessa Milani ammette:

In certi giorni, di sera specialmente, quando ho bisogno di stare maggiormente con me stessa, incomincio a dipingere i miei quadri-scritti. Di solito nasce una frase, o una parola soltanto, che potrebbe diventare l'inizio di un racconto o di una poesia: lì intorno si sviluppa il disegno o per meglio dire si intrecciano i colori. Mi piacciono quelli decisi, il nero, il rosso, il giallo, e quasi mecca-



Figura 4 Milena Milani, *Love* (1970). Collage e tecnica mista esposto alla mostra *Milena Milani* presso la Galleria d'Arte Cavour di Milano nel 1972

nicamente li adopero, mentre il cervello, pur essendo impegnato, deliziosamente si riposa. Fare questi quadri o queste ceramiche è la mia oasi segreta, una necessità e un hobby ai quali non saprei rinunciare. Il tempo passa più in fretta e non mi annoio mai. (*Milena Milani* 1965, s.p.)

Quella prima ribalta è seguita nello stesso anno da una mostra al Circolo degli Artisti di Albissola Mare presentata da Tullio d'Albisola e altre se ne infittiscono tra la fine del decennio e i primi anni Settanta. Nel 1969 espone alla Galleria Il Punto di Torino, alla Galleria del Centro di Vercelli e alla Galleria Regis di Finale Ligure, nel 1970 - anno in cui riceve l'onorificenza dell'Ordine internazionale braidense per meriti artistici - da Chez Venier a Cortina d'Ampezzo, alla Galleria Il Traghetto 2 di Venezia (cf. *Milena Milani* 1970a), che ha una particolare attenzione per le ricerche legate alla scrittura e alla Galleria La Fontana di Savona, ancora con un testo di Marussi (cf. *Milena Milani* 1970b). Nel 1971 in maggio è alla Galleria Il Salotto di Genova, con in catalogo uno scritto del poeta e artista Roberto Sanesi, e in ottobre alla Zanini di Roma, con uno scritto del critico genovese Germano Beringheli (*Milena Milani* 1971a e 1971b). Le scritte intanto diventano più corsive e spesse, rese in colori pop, tra rosa e azzurro,

verde e blu, tra pattern grafici di ascendenza vegetale, come emerge dall'esposizione alla Galleria Il Punto di Torino del 1969 [fig. 4].

Nel giugno del 1972 la sua mostra alla Galleria d'arte Cavour di Milano si intitola proprio «Quadri-scritti e ceramiche-scritte di Milena Milani», definendo una perfetta enunciazione della sua produzione. Sono composizioni a collage che mixano elementi fotografici con visi o braccia, ritagli da riviste con elementi alimentari impiegati come pattern accostati a parole (tra le altre: «nuda», «insensato», «questa notte le stelle di Albisola», «edipico») o ceramiche graffite e inscritte. E questa tipologia di composizioni la userà anche su abiti fatti indossare a modelle in occasione della personale «Azzurro e melodia» alla galleria Il Dialogo di Milano nel 1979, come già fanno in quegli anni con le loro sperimentazioni i radical designer fiorentini di Superstudio e Archizoom, ma come d'altronde già aveva avuto idea di procedere Cardazzo con i foulards decorati a motivi d'artista stampati dalle Edizioni del Cavallino.

Per quell'esposizione Emilio Isgrò le dedica in catalogo una composizione:

1. Attacco quasi poetico // Voi avete la bocca, avete il naso, / avete denti bianchi e chioma nera. / Avete mani, vestito di raso, / la coda lunga, il pelo, la criniera. // Ella è diversa: si chiama Milena. / E camminava col vecchio Poeta / (bruna, leggiadra, ridente, sirena) / in una città morta, in una lieta // festa di settembre; e nelle piscine / sfilavano i natanti di Germania. / Milena, amavo Venezia, le trine, / i merli dell'Excelsior, la tua smania // di trascinare ai party l'Ungaretti: / così perdutoamente cavernoso / così fanciullo che mille angioletti / gli volavano intorno. E il suo riposo // fu la fine di tutto: delle triglie, / del sale, delle montagne, del fieno, / dell'inchiostro, del marmo, delle figlie / del mare. Dopo veniva il sereno. // 2. Finale quasi prosastico // E sui tuoi quadri scesero parole / nodi, contrôle, the life e regarder / chiare pallide bianche come il sole: / queste parole che tu, profondamente bruna e senza baffi, sogni di notte, in sul verzier. (Isgrò 1972, s.p)

Il richiamo a Ungaretti, che era mancato nel giugno del 1970, evoca ricordi importanti per la vita di lei: non solo come mentore fin dal suo esordio come vincitrice dei Littoriali di poesia nella Roma della sua giovinezza, ma anche come lui l'avesse difesa schierandosi in suo favore quando, dopo la pubblicazione del romanzo *La ragazza di nome Giulio* nel 1964, era stata accusata di offesa al comune senso del pudore e nel 1966 processata, fino all'assoluzione nel 1967. Nell'estate del 1968 lei lo aveva persino portato fra i ragazzi che protestavano in piazza San Marco per la presenza della polizia alla Biennale, come testimoniano le foto scattate da Gianni Berengo Gardin: Ungaretti, che volentieri si esprimeva sull'arte contemporanea o scriveva

per gli artisti, come aveva fatto tra gli altri per Capogrossi, Guttuso, Dorazio e Cagli, nel 1954 in occasione della XXVII Biennale aveva composto il testo in catalogo per Pericle Fazzini, che aveva vinto il Gran Premio per la scultura, e per Enrico Prampolini.

Tra la decina di esposizioni personali che Milani tiene tra 1972 e 1973, quella nella sede più significativa è alla galleria Christian Stein di Torino nel 1972, mentre nel 1973 per la Galleria Il Salotto di Como scrive lei stessa un testo, *Nostro pane quotidiano*, connesso a una serie di opere eseguite con collage di riporti fotografici su tela e inserzioni di scritte e pittura in tinte irreali. Annuncia che «ci sono miti che vanno umanizzati, ricondotti alla portata di tutti», che vivono con noi e sono parte di noi: «il pane è uno di questi miti. Il pane è sacro. Il pane è intoccabile. Il pane è tabù» persino, perché i dietologi lo sconsigliano alle donne e invece «il pane è sempre lì come quando eravamo bambini (molti anni fa)». È un alimento evocato dalla religione, secondo la quale

Dobbiamo credere ai presagi, cioè che in quel pane moltiplicato la presenza di Gesù è andata in tutto il mondo, ognuno di noi può riceverla ogni giorno nel suo cuore. Se non c'è da mangiare, pazienza. Beati quelli che credono, forse stanno tranquilli, forse sono in pace, forse praticano soltanto la bontà. Ma gli altri? Quelli ai quali non è arrivato neppure un pezzettino di quel pane avanzato, una briciola? Gli altri (e io tra questi) dicono che il pane è soltanto pane, per questo con il pane si può fare quello che si vuole, magari impastarlo per realizzare forme non casalinghe, non mangerecce, divertirsi a dipingerlo, a infilarvi oggetti, chiodi, bottoni, viti, pezzi di ferro, a dissaccarlo quindi in modo gioioso, senza nessun pentimento, senza colpa, con innocenza, come si fa un gioco, 'ars ludica' appunto. Confesso che in qualche momento, mentre schiacciavo, premavo, strizzavo quella tenera pasta, prima di mandarla nel forno, dove sarebbe gonfiata, si sarebbe colorata, mi venivano in mente gli anni lontani in cui mangiavo il pane godendo del suo sapore, del suo profumo. Quando a Savona ritornavo da scuola, passavo sempre alla panetteria in Via Don Bosco e più tardi in quella di Via Sormano a ritirare un grosso pacco di pane, anzi era in un sacchetto di carta che si chiamava «carta da pane», e io pescavo lì dentro, trovavo un panino morbido, lo mangiavo in fretta, prima di arrivare a casa. Quel pane inghiottito rapidamente mi piaceva molto di più di quello che si mangiava a tavola, proprio perché mia madre mi proibiva di mangiarlo per la strada, ma io non le obbedivo. Ora il mio pane di bambina l'ho fatto diventare personaggio, e come tutti i personaggi il mio pane è quello che la società vuole che diventi: inchiodato, legato, fotografato, perverso, vizioso, frenetico, insicuro. Non è più il nostro pane quotidiano, anche se ogni giorno lo vendono nelle panetterie a un tanto al chilo. (Milani 1973, s.p.)



Figura 5 Milena Milani, *Pane prigioniero* (1972) collage e tecnica mista, presentato alla Prima mostra nazionale scrittori che disegnano e dipingono, Albisola 1974

Quelle immagini col pane «legato, fotografato, perverso» sono presentate anche alla «Prima mostra nazionale scrittori che disegnano e dipingono» allestita ad Albisola nel 1974, tra il Museo della ceramica e la sala congressi, in cui si contano tra le altre opere di Depero, Marinetti, Govoni, Fillia, Miccini, Sanesi, Buzzati, Farfa, Comisso, Isgrò e si tiene anche un dibattito. Lei presenta tre opere realizzate con quella tecnica mista su tela emulsionata: *Pane prigioniero*, *Pane incantato*, *Ninfomania del prigioniero* tutte del 1972 (Milena Milani 1974, 116-17) [fig. 5].

Albisola è sempre più un baricentro in cui ritrovare se stessa. La evoca in *Soltanto amore* (1976), trasfigurandosi nella giovane artista Marcella che vive in quell'ambiente culturalmente vivace dove si incontrano artisti interessanti e paesaggisticamente ancora intatto, prima che le trasformazioni urbanistiche lo cambino,¹² secondo

¹² Milani per Albisola nel 2009 realizza un pannello di 7 m in ceramica per la *Passeggiata degli Artisti* e un *Albero della memoria* ugualmente donato al Comune con nomi di artisti locali incisi su foglie in legno appese ai rami era stato collocato nel 1998 in via dell'Oratorio. Sui rapporti con la cittadina cf. *L'agenda di Milena Milani 2008-2013* (2017), raccolta di suoi ricordi scritti per *L'Agenda*, un mensile culturale promosso dal Comune di Savona, edita a cura della Fondazione Museo di Arte Contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo - Città di Savona; cf. anche Poggi 2005. Sul-

una fantasia che risuona anche in altri scrittori quali Carlo Cassola, che in *Vita d'artista* (scritto nel 1975 e pubblicato nel 1980) diviene lo scultore Leone Verrasto, vicino a Renato Guttuso e agli intellettuali che a Roma frequentano via Margutta, o l'attrice Paola Pitagora che in *Fiato d'Artista. Dieci anni a Piazza del Popolo* (2001) suscita gli anni tra 1959 e 1968 trascorsi ugualmente a Roma vicina agli artisti di Piazza del Popolo, dal fidanzato Renato Mambor a Mario Schifano a Tano Festa. Nell'energia vitalistica e irruenta, persino temeraria, che Milani riversa nei suoi romanzi e negli scritti per le riviste, le si accostano autrici come Lidia Ravera, che nel 1976 scrive *Porci con le ali* con Marco Lombardo Radice, la cui vicinanza è interessante anche per la grafica di copertina disegnata da Pablo Echaurren, rispetto a *Oggetto sessuale* della Milani edito nel 1977, su cui campeggia invece un'opera di lei.

Mentre le artiste della poesia visiva volgono verso il concettuale e la ricerca di espressioni problematizzate per provocare il riconoscimento di un ruolo della donna, in Milena Milani il tema del corpo come luogo di espressione del desiderio e di libertà rimane forte invece nella scrittura, anche in quella condotta tramite le inchieste per le riviste, come quelle che vengono poi raccolte in *Italia Sexy* (1967) o *Oggetto sessuale* (1977) in cui traccia dei profili che sono impressioni personali date dall'incontro con dei personaggi noti.

In *Oggetto sessuale*, ad esempio, nel cameo dedicato allo sceneggiatore, scrittore ma anche pittore Cesare Zavattini intitolato *Zavattini ovale*, cogliendo l'occasione di una mostra che lui tiene alla Galleria Toninelli di Roma lo descrive come un uomo timido, piuttosto incapace di dipingere corpi nudi, quasi inibito, ma spregiudicato nell'osservare le 'passeggiatrici' di notte alla fontana del Tritone, oppure innamorato, seduto al bar dell'Hotel Excelsior al Lido di Venezia durante il Festival del Cinema, perso nei suoi pensieri con un bicchiere in mano, mentre fissa il vuoto per ore, o a Parigi a parlare di notte con lei e Gualtiero di San Lazzaro. Questi incontri sono occasioni per riflettere sulla società e su come cambiano le donne: in *Marta Marzotto inquieta* si identifica con l'amica, ricordando una sera in un rifugio al lago Scin a Cortina in cui l'altra sembra spensierata e disinvolta, lei che possiede amori, bellezza e denaro, ma il loro sguardo che si incontra all'improvviso riapre il ricordo di quando hanno parlato di poesie, letto Allen Ginsberg insieme, incontrato Quasimodo o festeggiato Ungaretti e, mentre gli altri non se ne accorgono, lei sente che la donna interiormente è già lontana da tutta quella apparente mondanità, si è addentrata con grazia e ribellione

la collezione della sua Fondazione cf. *Fondazione Museo di Arte Contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo* (2006). Cf. anche *Milena Milani. Nel bene e nel male fuori dal coro. Cento anni d'arte e di vita* (2017).

«in un vertiginoso intrico dove vibrano le anime», ma lascia intendere a tutti il contrario. *La bocca di Monica Vitti* invece è un inno alle sue labbra «stranissime», al suo «essere tutta bocca», al punto che non conta cosa dice l'attrice, che sta parlando con qualcuno appoggiata indolente al banco delle paste al caffè Rosati a Roma, ma come la sua bocca si apre e si richiude ridistendendosi come un gran mare immobile sotto la luce della luna.

Tanto dunque il corpo e soprattutto le sensazioni del corpo sono sempre importanti negli scritti di Milena Milani - «trovo che il corpo non è mai volgare» afferma nel 1979 in un'intervista rilasciata a *Effe. Rivista Femminista Autogestita*, per una rubrica intitolata *Il corpo dei personaggi* (Barina 1979) - quanto non lavora sul corpo, se non evocandone in collage minimi parziali lacerti fotografici anonimi come qualche viso, mani, braccia che occupano porzioni marginali nelle sue composizioni, mentre questo è uno dei grandi temi delle opere femminili e femministe degli anni Sessanta e Settanta. D'altronde nemmeno nei suoi libri è sempre presente l'arte, anzi spesso non ve ne è nemmeno accenno, in primis nella *Ragazza di nome Giulio* che giunge dopo un periodo così impegnativo per lei dal punto di vista biografico, e se pure scrive delle cronache dalla Biennale o dalle mostre per riviste d'attualità non si impegna in provocazioni o studi legati all'emergere delle donne artiste come invece è il caso della pittrice Simona Weller. Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma e vinto una borsa di studio per il Siam nel 1960, Weller tra la metà degli anni Sessanta e i primi Settanta inserisce nelle sue opere delle scritte riferite a iscrizioni latine e poi parole e segni, che si stagliano successivamente su fondo nero come su grandi lavagne o impiega parole ripetute e poste le une sulle altre su tele colorate, ma si dedica pure alla scrittura e compone anche *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento* (1976), cercando invece di dare una voce alle donne artiste - tra le quali è compresa la Milani - e scriverà romanzi su Angelica Kauffman, Suzanne Valadon, Benedetta Cappa Marinetti.

Se altre al margine degli anni Ottanta useranno scritte nelle loro opere - tra le molte è il caso di ricordare Luciana Cossovel, moglie dello spazialista veneziano Vinicio Vianello che, dopo una produzione di pittura informale, riprende il tema della Marilyn Monroe warholiana applicandole la scritta *The End* (1980) sulla bocca, che diventa anche il titolo dell'opera, forse ispirata dai modi di Vincenzo Agnetti, o impiega la scrittura corsiva come in *The Eighties Will Be Mine* (1980) oppure Tomaso Binga (alias Bianca Pucciarelli Menna) che scrive lettere come in *Ti scrivo solo di domenica* (1977) o mette in posa donne nude come fossero lettere, fotografandole per creare alfabeti, pure il collezionista e poi artista Guglielmo Achille Cavellini dal 1973 pratica la scrittura sul corpo suo e altrui, fino a sconfinare a ogni superficie. Sia Weller che Binga saranno tra le artiste

seguite dalla curatrice e a sua volta artista Mirella Bentivoglio, che nel 1978 con la mostra «Materializzazioni del linguaggio» mette in mostra per la prima volta alla Biennale di Venezia una sezione tutta al femminile di poesia visiva. Bentivoglio definisce «mostre ghetto» questo tipo di esperienze, come fossero un luogo di segregazione in cui espongono solo donne, ma afferma con orgoglio che sono anche servite per portare all'attenzione dei nomi che altrimenti non sarebbero emersi (cf. Portinari 2017a) e anche Milena Milani è a questo tipo di mostre quando espone a «La donna nell'arte italiana» che si tiene nell'aprile del 1981 alla Galleria La Scaletta di Reggio Emilia.

Nel 2003 Milani crea a Savona la «Fondazione Museo di arte contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo» che dà in comodato alla pinacoteca civica di Palazzo Gavotti opere tra le altre di Picasso, Alexander Calder, Cy Twombly, René Magritte, Georges Mathieu, Joan Miró, Asger Jorn, Man Ray, Paul Delvaux, Lucio Fontana, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi. Quella ragazza che nel 1942 Marinetti aveva nominato «Comandante generale di tutte le donne futuriste d'Italia» (Milani 2009, 241) per amore è finita a fondare un museo. Carla Lonzi, che sulla soglia sdruciolevole della fine anni Sessanta stava meditando di lasciare il campo dell'arte per dedicarsi solo alla guerriglia femminista, raccoglie invece i discorsi degli artisti che le sono cari e scrive *Autoritratto*, che viene pubblicato nel 1969, e va inteso non tanto come un riferimento a lei, ma al profilo che quegli artisti danno di loro stessi, parlando direttamente, essendo un libro nato dalla raccolta e dal montaggio dei discorsi suscitati con loro. L'intento è quello di far scomparire l'azione critica: è un processo complesso e sofferto quello della Lonzi, che passa dalle interviste a lasciar esprimere gli artisti senza interferenze al dubbio sul ruolo fondante della critica d'arte, che in modi differenti in quel tempo seduce anche altri curatori, come Harald Szeemann.

Tra i quattordici interpellati, l'unica donna è la pittrice Carla Accardi. Il suo discorso termina proprio interrogandosi sui sentimenti: non riesce a comprendere l'astioso che certe femministe provano contro gli uomini, anche se comprende che è uno stato d'animo che può esistere, che una donna non è solo un essere dolce (Lonzi 1969, 285). Nel confronto tra le due è come se Accardi venisse da un altro tempo, dagli anni Cinquanta, in cui il ruolo dell'uomo ha una sua giustificazione, pur vedendone la prepotenza. Lonzi contro questo stato di cose porta anche la sua testimonianza: nel 1980 scriverà *Vai pure*, in cui trascrive la registrazione dei dialoghi col compagno, lo scultore Pietro Consagra, la loro separazione mappata attraverso quattro giornate di discussione, perché lui vuole essere accudito e seguito anche come artista, mentre lei vuole attenzione e una sua indipendenza. In tutto questo sta il nuovo spazio che le donne vanno cercando. Nel dialogo precedente con Carla Accardi, la pittrice ri-

porta come Lonzi «giustamente» avesse detto: «io sono un tipo che amo molto assicurarmi una parte di felicità». E lei avesse pensato: «questo è giusto: perché una donna, se deve cambiare metodologia, deve sempre avere presente il fatto che sta lottando, però, per poter godere una parte di felicità» (Lonzi 1969, 286). Che è quello che ha perseguito anche Milena Milani, cercando una sua strada verso l'arte e nell'arte. Al termine del libro *Soltanto amore* la protagonista, in cui si è trasfigurata, sta per gettarsi sotto un treno in corsa, ma cambia idea e si slancia invece verso il terrapieno. «Io non sono un'artista - dice in quel momento la giovane -, sto solamente tentando di esserlo, di avvicinarmi all'arte, di respirarla. Non ho nemmeno il pretesto del suicidio come esperimento, come innovazione. La mia cattiva pittura mi inchioda davanti alla tela, ma non mi dà sicurezza. Anzi mi pone continue domande, mentre io vorrei paralizzare il pensiero. Tuttavia mi serve, tuttavia conta, forse per capire il caos che ho dentro». Perché alla fine, «oltre la pittura, restava l'amore, nel suo significato vero e reale di ebbrezza, di fuga, di atmosfera onirica, ma anche di estasi passeggera». E mentre la ragazza resta ferma avvolta dal vento ligure pensa: «ognuno ha un destino, e il mio era soltanto amore» (Milani 1976, 210-12).

Bibliografia

- Barbero, L.M. (a cura di) (1997). *L'officina del contemporaneo. Venezia '50-'60 = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Fortuny, 15 giugno-9 novembre 1997). Milano: Charta.
- Barbero, L.M. (a cura di) (2008). *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte = Catalogo della mostra* (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009). Milano: Mondadori Electa.
- Barina, A. (1979). «Il corpo dei personaggi. Intervista con Milena Milani la scrittrice che nel 1964 suscitò scalpore con il romanzo 'La ragazza di nome Giulio'». *Effe. Mensile Femminista Autogestito*. <http://efferivistafemminista.it/2014/11/il-corpo-dei-personaggi>.
- Beltramini, G. (a cura di) (2008). *Carlo Scarpa e la scultura del '900*. Venezia: Marsilio.
- Bianchi, G. (2006). *Un cavallino come logo*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Bianchi, G. (2007). «Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista». *Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia, 16 = Atti della giornata di studi a cura di Giuseppina Dal Canton e Babet Trevisan* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 dicembre 2006). Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, Fondazione Querini Stampalia; Rovereto: Museo civico, 67-79.
- Caratuzzolo, V.C.; Schiaffini, I.; Zambianchi, C. (a cura di) (2018). *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*. Roma: Drago.
- Dipingere parole. Una mostra di Milena Milani* (2006) = *Catalogo della mostra* (Varazze, Palazzo Beato Jacopo, 22 aprile-2 maggio 2006). Savona: Marco Sabatelli editore.
- Duböy, P. (2016). *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*. Monza: Johan & Levi.

- Fantoni, A. (1996). *Il gioco del paradiso*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
Fondazione Museo di Arte Contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Carrazzo (2006). Milano: Skira.
- Giani, R. (a cura di) (1943). *Il gioco del Paradiso = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria del Cavallino, 22 maggio-8 giugno 1943). Venezia: Galleria del Cavallino.
- Isgrò, E. (1972). «Quartine di Emilio Isgrò a Milena Milani». *Quadri-scritti e ceramiche-scritte di Milena Milani = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria d'arte Cavour, 5-17 giugno 1972). Milano: Galleria d'arte Cavour, s.p.
- Lanzarini, O. (2003). *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia. 1948-1972*. Venezia: Marsilio.
- L'agenda di Milena Milani 2008-2013* (2017). Savona: Cooperativa Tipograf.
- Le arti figurative nell'architettura* (1952) = *Opuscolo della mostra* (Milano, Sede degli Amici della Francia, maggio 1952). Milano: s.e.
- «Le Ceramiche italiane ai concorsi dell'Ente Fiera di Vicenza 1953» (1954). *Questa è Vicenza 1954*. Vicenza: Ente Fiera di Vicenza, 25-8.
- Quaretti, L. (2016). *Il giorno con la buona stella. Diario 1945-1976* (2016). Edizioni di fonti a cura di A. Colla. Vicenza: Neri Pozza.
- Lonzi, C. (1980). *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.
- Lonzi, C. [1969] (2017). *Autoritratto*. Milano: Abscondita.
- Milani, M. (1972). *Io donna e gli altri*. Milano: Longanesi.
- Milani, M. (1976). *Soltanto amore*. Milano: Rusconi.
- Milani, M. (1977). «Zavattini ovale». *Oggetto sessuale*. Milano: Rusconi.
- Milani, M. (1980). «Appunti per un ricordo di de Pisis». *Filippo de Pisis = Catalogo della mostra a cura di Umbro Apollonio e Milena Milani* (Milano, Galleria Il Mappamondo, ottobre 1980). Milano: Edizioni Galleria il Mappamondo, 17-32.
- Milani, M. (2009). «Quel giorno a Roma, Marinetti mi nominò 'Comandante generale di tutte le donne futuriste d'Italia'». *Resine*, 119-120-121, 241-2.
- Milena Milani* (1965) = *Depliant della mostra* (Trento, Galleria d'Arte L'Argentario, 3-15 maggio 1965). Trento: s.e.
- Milena Milani* (1969) = *Catalogo della mostra* (Torino, Galleria Il Punto, 13 marzo-s.d. 1969). Torino: Galleria Il Punto.
- Milena Milani* (1970a) = *Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria Il Traghetto 2, 5-15 settembre 1970). Venezia: Galleria Il Traghetto 2.
- Milena Milani* (1970b) = *Catalogo della mostra* (Savona, Galleria La Fontana, 19 dicembre-9 gennaio 1970). Genova: Galleria La Fontana.
- Milena Milani* (1971a) = *Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Zanini, 14 ottobre-s.d. 1971). Roma: Galleria Zanini.
- Milena Milani* (1971b) = *Catalogo della mostra* (Genova, Galleria Il Salotto, 15-28 maggio 1971). Genova: Galleria Il Salotto.
- Milena Milani* (1973) = *Catalogo della mostra* (Como, Galleria Il Salotto, 27 gennaio-9 febbraio 1973). Como: Galleria Il Salotto.
- «Milena Milani» (1974). *Prima mostra nazionale scrittori che disegnano e dipingono = Catalogo della mostra* (Albisola, Museo della Ceramica e Sala congressi, 1-31 agosto 1974). Albisola: s.e., 116-17.
- Milena Milani. Dolce Albisola. Ceramiche scritte* (1987) = *Catalogo della mostra* (Milano, Galleria d'Arte Ada Zunino, 10 dicembre 1987-30 gennaio 1988). Milano: s.e.

- Milena Milani. *Nel bene e nel male fuori dal coro. Cento anni d'arte e di vita* (2017) = *Catalogo della mostra a cura di Carla Bracco e Renata Guga-Zunino* (Savona, Fortezza del Priamar-Palazzo del Commissario, 16 dicembre 2017-18 febbraio 2018). Savona: Marco Sabatelli.
- Nicoletti, L.P. (2011). «Gualtieri di San Lazzaro e Carlo Cardazzo». *Commentari d'arte*, 48, 77-85.
- Pizzamano, P. (2009). «Milena Milani, artista e protagonista nel secondo dopoguerra». *Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia, 18 = Atti della giornata di studi a cura di Giuseppina Dal Canton e Babet Trevisan* (Rovereto, Museo Civico di Rovereto, 11 dicembre 2008). Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, ASAC, Fondazione Querini Stampalia; Rovereto: Museo civico, 84-95.
- Poggi, S. (2005). *Milena Milani. Albisola amore: dagli anni Cinquanta a oggi un percorso affascinante nel paese dei vasai, attraverso i ricordi di una protagonista artistico-letteraria*. Milano: Viennepierre
- Portinari, S. (2008). «Come suonare uno strumento». *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta = Catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile-13 luglio 2008). Venezia: Marsilio, 256-67.
- Portinari, S. (2017a). «Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia». *Verbovisioni. Una regione di segni in movimento = Atti del convegno a cura di R. Caldura* (Venezia, Accademia di Belle Arti, 25, 29 maggio 2015). Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni, 38-60.
- Portinari, S. (2017b). «Pareti di ceramica e finestre dipinte. Giuseppe Santomaso e la 'necessità di un carattere decorativo' della pittura». Stringa, N. (a cura di), *Giuseppe Santomaso. Catalogo ragionato dei dipinti*. Torino: Umberto Allemandi & C., vol. 1, 157-93.
- Prima mostra nazionale 'Scrittori che disegnano e dipingono' (1974) = Catalogo della mostra* (Albisola Mare, Museo della Ceramica e Sala Congressi, 1-31 agosto 1974). Savona: Priamar.
- Pugliese, M.; Ferriani, B.; Todolì, V. (a cura di) (2018). *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*. Milano: Mousse Publishing.
- Quadri-scritti e ceramiche-scritte di Milena Milani (1972) = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria d'arte Cavour, 5-17 giugno 1972). Milano: Galleria d'arte Cavour.
- Rossi, L. (2012). *Milena Milani. Una vita in collage. Con una intervista alla scrittrice-pittrice*. Torino: Seneca.
- Stringa, N. (2014). «In margine? Carlo Sbisà tra ceramica e scultura». Gransingh, Vania (a cura di), *Carlo Sbisà*. Trieste: Fondazione CRT, 226-33.
- Stringa, N.; Pavanello, G. (2008). *La Pittura nel Veneto*. Vol. 2, *Il Novecento*. Milano: Electa.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

La ragazza di fronte. **Milena Milani e le Edizioni del Cavallino**

Monica Giachino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay retraces the period spent in Venice by Milena Milani between 1943 and 1945 and her experience, as a first-time writer and translator, at the Edizioni del Cavallino, the refined publishing house that Carlo Cardazzo had founded alongside the homonymous art gallery. The paper offers a reading of Milani's works published by the Edizioni del Cavallino: *Ignoti furono i cieli* (1944), *L'estate* (1946), *La ragazza di fronte* (1953).

Keywords Italian Literature. 20th century. Milena Milani. Editions of Cavallino.

In più occasioni la scrittura di Milena Milani, dalla costante vocazione autobiografica al di là del genere di volta in volta praticato, ripercorre quel tratto degli anni Quaranta trascorso a Venezia, avvio di un rapporto con la città mai più interrotto. Con un viaggio attraverso un'Italia divisa, arriva nella Venezia della Repubblica di Salò nel tardo autunno del 1943. Vi rimane fino alla fine del 1945 quando in un'Italia cambiata si trasferisce a Milano, in coincidenza con l'apertura della Galleria d'arte del Naviglio, galleria gemella di quella veneziana del Cavallino, in Riva degli Schiavoni, che Carlo Cardazzo, appassionato collezionista d'arte contemporanea fin dalla giovinezza, aveva inaugurato nell'aprile del 1942, affidandone l'allestimento interno a Carlo Scarpa e affiancandola alla raffinata impresa editoriale avviata alla metà degli anni Trenta. Ed è noto come le iniziative culturali condotte sotto l'insegna del Cavallino vengano a svolgere nella Venezia di quegli anni, e non solo, una funzione di prima importanza: polo d'attrazione di



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-6 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-29

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-6/008

171

scrittori e artisti, sede di aperture, di sperimentazioni, di rinnovamento pur nel complicato equilibrismo dei rapporti con la cultura di regime, con le esposizioni della Biennale, con le difficoltà del momento storico.¹ Scriveva per esempio Carlo Cardazzo a Giorgio Morandi il 25 ottobre del 1943: «Qui viviamo giorni di ansia e di tristezza e Le dico che solo con le cose dello spirito, alle quali mi dedico con la solita passione, posso trovare un po' di tranquillità» (Fantoni 1996, 80). Oppure, in data 15 novembre: «Se pure i tempi sono così tristi, le vendite rarissime, io continuo sempre la mia attività della galleria con piccole mostre intelligenti, in attesa di tempi migliori» (Fantoni 1996, 80).² Di fatto le piccole mostre intelligenti ammontano nel corso del triennio a un'ottantina, tra personali e collettive: Virgilio Guidi, De Pisis, Gino Rossi, Carrà, De Chirico, Casorati, Armando Pizzinato, Rosai, Morandi, solo per citare alcuni nomi.

Una di quelle mostre è appunto occasione del primo contatto di Milena Milani con Venezia e con le attività del Cavallino. Studentessa alla Sapienza di Roma, è senza una precisa consapevolezza politica in quella zona grigia che fu di molti: vincitrice del premio di poesia ai Littoriali del 1941, collabora con qualche articolo a *Roma fascista*, il giornale del GUF capitolino.³ Oltre a scrivere versi, dipinge. Conosce e frequenta Ungaretti e con assiduità quella saletta del Caffè Aragno, storico ritrovo di letterati e artisti, dove nei primi anni Quaranta intorno a Cardarelli convenivano intellettuali di stanza o di passaggio a Roma:

Sin da bambina, oltre che scrivere, dipingevo; era successo che avevo preso parte a una mostra di scrittori-pittori, proprio alla Galleria del Cavallino. L'ideatore di quella rassegna nazionale, (che ebbe illustri partecipanti, tra i quali Zavattini, Montale, Moravia, Sinisgalli, Ungaretti, Orio Vergani, Diego Valeri, Elsa Morante, Irene Brin) era appunto Carlo Cardazzo che ancora non conoscevo, e che si era valso della collaborazione di un fine critico e scrittore che stava a Roma, il quale aveva invitato anche me.

1 La collezione di Carlo Cardazzo e le attività del Cavallino dagli anni Trenta al 1946 sono ricostruite in Fantoni 1996. Per una storia della casa editrice si veda Bianchi 2007.

2 Una scelta dai preziosi carteggi di Carlo Cardazzo è ora pubblicata in Cardazzo 2008.

3 Così rievocerà quel periodo: «Da Aragno facevo parte della fronda come al GUF di Roma, a Palazzo Braschi, dove c'era la direzione di *Roma fascista* di cui ero collaboratrice. Gli intellettuali di Aragno e anche i giovani colleghi del mensile parlavano moltissimo del momento storico in cui eravamo [...]. Complottavamo, discutevamo ma dato che eravamo studenti non potevamo agire se no saremmo finiti al confino e magari in carcere. Così ci sprecavamo in parole, e nei nostri scritti, nei nostri articoli era adombrata la tragedia della nazione» (Rossi 2012, 72-3). Sull'argomento si veda anche Serri 2005, 78-9.

Avevo mandato un piccolo dipinto, che era stato esposto nel 1943, e era stato anche venduto. (Milani 1984, 151)

La mostra, nata in realtà quasi per scherzo da un'idea di Cesare Zavattini e Renato Giani, coniugando arte e letteratura ben rappresentava le direttrici di interesse del Cavallino e soprattutto per la curiosità suscitata e la risonanza sulla stampa nazionale si rivelò una buona operazione pubblicitaria. All'esposizione fu anche associato un premio che la giuria, presieduta da Massimo Bontempelli, assegnò nell'ordine a Zavattini, Moravia e Antonio Delfini. Nel catalogo, uscito a cura dello stesso Giani con titolo *Il gioco del paradiso*, Milani compare tra gli espositori, ma nella selezione delle opere riprodotta nell'apparato iconografico la sua non figura. Era, ricorda Milani stessa in una pagina autobiografica scritta in terza persona, «un piccolo dipinto, in cui c'erano anche parole e soprattutto la sua firma in grande» (Barcella 2008, 35).⁴

Tramite quel dipinto avrà modo di frequentare intellettuali e artisti veneziani o di passaggio in laguna, o che gli eventi bellici avevano portato a trovar rifugio in città, stabilendo una fitta rete di conoscenze e di relazioni che sarà una costante della sua biografia: Arturo Martini, Carrà, Campigli, Diego Valeri, Comisso, De Pisis soprattutto, di cui tratterà un lungo profilo nel volume *L'Angelo nero e altri ricordi* (1984). Nelle prose di memoria, come nelle lunghe interviste rilasciate in più occasioni,⁵ la realtà storica di quel periodo tende a restare sullo sfondo accennata per tratti brevi; è invece ben presente, virata sul piano esistenziale, in certe atmosfere e nelle distonie dell'io e dei personaggi nei versi e nella narrativa degli anni Quaranta e oltre.

Le edizioni del Cavallino rappresentano innanzitutto per Milani l'incontro con i libri degli altri, spesso fatti passare a fatica attraverso le maglie della censura per la verità non avvedutissima, volumetti che per il corredo iconografico sono anche oggetti d'arte. Tra il 1943 e il 1945 dai torchi del Cavallino escono traduzioni di Mallarmé, Valéry, Cocteau, Éluard, Gide. Apollinaire, soprattutto, tradotto, come anche altri testi, sotto pseudonimo, in questo caso Marco Lombardi, da Aldo Camerino, che a Venezia viveva in clandestinità, colpito dalle leggi razziali:

Camerino traduceva rapidamente e altrettanto rapidamente le Edizioni del Cavallino stampavano i libri da lui tradotti. [...].

⁴ I sei capitoli iniziali della monografia di Barcella, che ripercorrono le vicende biografiche, sono di mano di Milani stessa, come specifica una nota apposta in calce all'ultima pagina: «Sono l'unica a sapere molte cose di me stessa. È un piccolo regalo che faccio al tuo volume e alla mia città» (Barcella 2008, 67).

⁵ Due ampie e articolate interviste si leggono in Poggi 2005, 85-162 e in Rossi 2012, 59-186. L'opera in prosa e in versi è ripercorsa anche da Lovascio 1990. Per un'indagine tematica della produzione tra gli anni Quaranta e Sessanta si veda Trevisan 2017.

Io, giovane studentessa, capitata da poco a Venezia, proveniente da Roma, non conoscevo Apollinaire che per sentito dire. A Roma da Aragno, [...] c'era chi lo declamava, ma l'ambiente aveva troppe orecchie tese, perché io potessi approfondire l'argomento. [...]

Ma a Venezia uno dei primi libri che lessi e imparai quasi a memoria fu quei *Corni da caccia* di Apollinaire, che comprendeva poesie tratte da *Alcools* e che era del 1913, e da *Calligrammes* che era del 1918. La figura mitica dello scrittore che amava anche la pittura mi appariva così in tutta la sua veemenza, con la sua poesia ardente e nuovissima, con i versi ritmati come un battito del cuore. (Milani 1984, 39-40)

Di quei mesi è anche l'apprendistato alla Stamperia del Cavallino dove ha modo di seguire, per esempio, la prestigiosa edizione delle *Liriche* di Saffo tradotte da Manara Valmigli e illustrate da 10 litografie di Massimo Campigli in quel periodo a Venezia per sfuggire ai bombardamenti, ospite di Diego Valeri:

C'erano nel Sestriere di Castello, a San Silvestro dei locali a pianoterra, dove si trovavano i caratteri per la stampa e pesantissime pietre per litografie. Insomma era più di una tipografia con il piombo, era un'officina d'arte. [...].

Ogni litografia fu un capolavoro di sensibilità, Campigli vi si dedicò totalmente, trascinato nella storia, nelle danze, nei veli sui corpi delle fanciulle, nelle corone di fiori che intrecciavano, nell'amore che le guidava nei gesti armoniosi di pura bellezza, attraverso i quali i corpi si elevavano verso il cielo e gli dei.

Io ero incaricata di correggere le bozze, ogni verso, ogni parola delle poesie alle quali Campigli si ispirava ma dovevo seguire anche ogni litografia e la sua numerazione. (Rossi 2012, 92-3)

In questo contesto si inserisce anche la prima esperienza di traduttrice, ossia la versione della esile silloge *La cassette de plombe* di Georges Gabory, data alle stampe nel 1920 con due incisioni di André Derain. Il volumetto di Milani esce nel marzo del 1945 corredato da disegni di Fiorenzo Tomea, e resta ad oggi l'unica traduzione italiana di versi di Gabory, poeta e saggista ora decisamente dimenticato ma che nella Parigi letteraria dei primi decenni del Novecento era stato una presenza di rilievo, anche per il lavoro editoriale presso Gallimard e per le frequentazioni: da Proust a Apollinaire a Gide, Breton, e poi Malraux, Radiguet, a molti dei quali dedicò anche degli studi critici. È difficile risalire con precisione alla genesi di tale scelta, certo in linea, a scorrere il catalogo, con il *corpus* di traduzioni uscite in quel torno di tempo, ma liminare: probabilmente un suggerimento proveniente dagli ambienti stessi del Cavallino che si avvaleva di firme autorevoli, oltre a Camerino, Leone Traverso, Be-

niamino Dal Fabbro, Renato Mucci. Ma è anche possibile ipotizzare che il tramite sia stato Ungaretti che ovviamente ben conosceva la Parigi del primo Novecento e nei cui carteggi il nome di Gabory ricorre. In ogni caso quelle poesie in bilico tra quotidiano e visionario, affacciate su cieli ignoti dovettero piacere a Milani, e depositarono anche qualche traccia nella scrittura in versi di quegli anni. Questa, per fare un esempio, una delle liriche della silloge, compresa nella sezione dal titolo *Da 5 a 7*:

I
Ho arrestato i movimenti della terra
e il sole gira
penso ad una foresta ed essa esiste

In alto sulla montagna
una casa s'incurva
sul tetto
c'è il fumo o una vecchia donna
che mi chiama

Un cane mi riconosce
ma io gli volto le spalle
il paesaggio scompare
e mi va ad attendere altrove
trasportato dal vento

Vale la pena riportare, dalla stessa sezione, anche la traduzione dei versi dedicati all'amico Blaise Cendrars:

V
Due comignoli giungono sino alla luna

Attraverso le croci delle tue mani
e la lunga croce della tua ombra
e tutte le croci delle stelle
che ci separano

C'è un uomo che veglia e suona il tamburo
per non addormentarsi

Più avanti nel tempo verranno la versione di pagine autobiografiche di Miró, *Lavoro come un giardiniere* (1964) e di Kandinskij, *Sguardi sul passato* (1962), esito della lunga amicizia con Nina von Andreevskaja, moglie di Kandinskij e instancabile curatrice della memoria del marito:

Un giorno, a Parigi, dopo tanti anni di conoscenza, [...] mi porse l'edizione francese di un piccolo libro del marito, *Sguardi sul passato*, che lei avrebbe desiderato vedere in italiano. La prima edizione del volume era del 1913, in lingua tedesca, poi Kandinskij lo aveva tradotto in russo. Nina mi disse che sarebbe stata contenta se io me ne fossi occupata. Fui lusingata e accettai di fare la traduzione dal francese [...]. Così incominciammo a incontrarci per quel lavoro, parlandone insieme, attente al significato di ogni frase, di ogni vocabolo. Furono ore intense, a casa sua, a Parigi, dove Nina confrontava le pagine in tedesco, in russo, in francese, spiegandomi il loro senso, e io, a mia volta, le dicevo come le avrei tradotte in italiano. (Kandinskij 1999, 59)

Le edizioni del Cavallino segnano ovviamente anche l'esordio di scrittrice, in versi e in prosa: la raccolta di poesie *Ignoti furono i cieli* (1944), il volumetto di racconti *L'estate* (1946) e qualche anno più tardi la silloge *La ragazza di fronte* (1953), titolo che potrebbe essere assunto ad epigrafe della scrittura di Milani di questi anni Quaranta e non solo.

Nell'ottobre del 1944 esce, dunque, con titolo *Ignoti furono i cieli* la prima raccolta di versi, corredata da un ritratto dell'autrice disegnato da De Pisis:

«La Milena è come un maschietto e voglio farle il ritratto» disse de Pisis, e io andai nel suo studio di San Barnaba, tipico atelier ottocentesco, ricolmo di quadri e di oggetti di ogni genere, frequentato da amatori e collezionisti che si disputavano ogni sua opera. De Pisis era arrivato a Venezia da Milano, dopo che un bombardamento aveva distrutto la sua casa di via Rugabella [...].

Nello studio c'era anche il suo pappagallo, era il celebre Cocò, che stava sul trespolo e aveva anche la sua cassetina per viaggiare dipinta da vari artisti, come De Chirico, Arturo Tosi, Campigli, e da De Pisis stesso, e le firme di tanti amici. Qualche volta De Pisis lo portava fuori con sé per Venezia, appollaiato sulla sua spalla [...].

Il disegno che mi fece (e che mi ritrae con un volto assomigliante a quello di un ragazzo, i capelli dietro le orecchie, il naso e il mento decisi, lo sguardo filtrato dalle ciglia, la bocca gonfia, il collo largo, su una camicetta aperta) venne poi pubblicato nel mio primo libro di poesie. (Milani 1984, 149-50)

Il volume comprende, suddivise in cinque sezioni, un'ottantina di liriche distribuite in un arco cronologico che va dalla fine degli anni Trenta al 1944, e che anche nella disposizione interna tendono a seguire il filo della cronologia biografica. Ci sono la Liguria e il paesaggio marino, poi gli anni romani e, nell'ultima sezione intitolata *Poesie di Kid*, Venezia e l'amore ritrovato, con i suoi travagli.

Le prime sezioni sono incise, nel profondo e in superficie, dall'esperienza biografica di un amore spezzato dalla morte che si traduce nella contrapposizione tra spazi aperti e luoghi claustrofobici, tra serenità del paesaggio naturale e movimenti frenetici dell'io, e nella ripetuta immagine di un giovane corpo «sepolto laggiù» (1944, 21) al «buio sottoterra» (47): «su fermi | sassi striderebbero | l'unghie | alla ricerca del tuo | corpo sepolto» (145). Sono versi pervasi da un'angosciante assenza che tende a non prevedere slanci metafisici:

Clessidra

Salire le scale
 E conoscere a palmo i gradini.
 Guardare le porte
 E sperare di leggere un nome.
 Un nome svanito sfumato nel nulla
 un nome che resta soltanto
 in quella cappella
 da poco rifatta
 con quattro morti.
 C'è intorno profumo di timo
 c'è intorno una languida pace
 si prega e s'aggiustano i fiori
 in anfore nere e argentate.
 Salire una scala
 cercando sugli usci il suo nome.

Gli anni romani ritornano, per esempio, nel disorientamento esistenziale di una lirica quale *Solitudine*:

È una tristezza vagabonda
 che mi strazia
 come giocano le mani
 con queste intense viole
 di via veneto.
 Voi me le avete date
 ch'io le porti
 incontro al mare amico
 ch'io le getti piano
 lungo la via che corro
 ansando
 mentre niente d'intorno
 dà gioia al mio sorriso.

O anche nei versi di *Un poeta per me*, dedicati a Cardarelli, come Milani stessa avrebbe specificato al momento di far confluire la silloge nel volume *Mi sono innamorata a Mosca* (1980):

Un poeta è il tuo dono
 nel tuo giorno di festa grande
 se i colori mutarono e le foglie
 caddero sul marmo che ti racchiude.
 Un poeta per me, da te
 che amasti le tele e i segni
 dei tuoi pennelli e anche
 i sogni giovani di gloria.
 Un altro che mi parli
 come tu mi parlavi e di cui
 gelosia non ti colga tra l'ossa
 bianche e i tuoi capelli biondi
 come matassa sciolta.

Sono liriche, nel complesso, strutturate su una serie di antinomie ricorrenti, morte/vita, corpo/anima, terra/cielo, infanzia/età adulta che non trovano e neanche prevedono conciliazione e che si traducono in tentazioni autodistruttive o nel desiderio di fuga in un altrove, nella ricerca, delusa in partenza, di un paese innocente, «un paese sperso/nell'incanto del nulla» (Milani 1944, 35). O ancora, poggiano sull'antitesi sapere/non sapere che si risolve in un lessico fitto di negazioni, in un io che si sporge su cieli ignoti con «deboli occhi [...] per ricerche | lontane, miopi occhi arrossati» (93). È un io lirico che si rivolge a un tu maschile o a un tu che è spesso sdoppiamento di sé e che tende a identificarsi con elementi del paesaggio in un frequente movimento dall'alto al basso: per esempio «uliveti strapiombanti sull'onde» (35); o «quel pino che si sporge | incontro a l'abisso» (51). Oppure lo stelo sottile di campanule azzurre che si attorce lungo un ferro rugginoso:

Ti snodi sul ferro corroso
 in un ansito pazzo d'ascesa
 [...]
 sottilissimo stelo
 di campanule azzurre.
 Hai foglie bambine
 che cercano il sole
 che tremano
 quasi una mano volesse staccarle,
 gettarle per gioco
 là giù
 nel buio fossato
 dall'acqua stagnante.

Sono presenti in filigrana, o anche in superficie, echi ungarettiani come «misteri di corolle | ancor non nate» (17); calchi da Saba «Datemi le parole. | Le più vane le più inutili | le più sciocche del mondo» (21); riprese del Montale di *Portami il girasole* nella sequenza «Portatemi in quell'isola» dove «crescono i ranuncoli [...] dorati come i fiori [...] Portatemi lontano» (53); e ancora una visività e un paesaggismo che rimandano a Cardarelli, come per esempio nella lirica intitolata, non a caso, *Autunno*. È una poesia che raggiunge gli esiti più convincenti quando trova la misura breve del frammento, probabile lascito anche del lavoro all'edizione di Saffo. Per esempio:

Il Destino

S'allungano gli alberi
sin verso il tuo cielo
radici non hanno
per questa mia sete
d'amaro.

La misura breve sarà, del resto, la forma prescelta nella raccolta successiva, *La ragazza di fronte*⁶ che uscirà solo nel 1953 ma che comprende poesie per cronologia limitrofe a *Ignoti furono i cieli*. Scrive Milani nell'*Avvertenza*:

Le ventisette poesie che compongono questo piccolo libro sono state scritte nell'inverno del 1944-45. Abitavo a Venezia, ero spesso ammalata, le giornate erano tristi perché c'era la guerra, la città era oscurata, c'era qualcosa di cupo nell'aria, che opprimeva anche il cuore. [...] rileggendole a tanta distanza di tempo, ho deciso di pubblicarle e ho voluto i disegni di Capogrossi: in quella precisione del segno, in quell'insistere quasi doloroso su determinati motivi, io riconosco una voce comune, una particolare capacità di avvicinarsi alla mia idea del mondo e delle cose. (1953, 11)

Le elementari forme-segno di Giuseppe Capogrossi che si ripetono, per ingrandimento o per riduzione o per movimenti minimi, fino ad occupare l'intero spazio del foglio risultano di fatto speculari alla ricerca di essenzialità di queste brevi liriche e ne amplificano anzi l'aspetto visivo di tessere appena variate di un mosaico. Il linguaggio è piano e colloquiale, con una scelta non consueta a questa altezza cronologica. Ci sono i gesti e le occasioni di un io che guarda se stes-

⁶ Anche questa silloge sarà destinata a confluire in Milani 1980. La raccolta comprende la produzione poetica dal 1938 al 1965, oltre all'inedito *Mi sono innamorata a Mosca* che dà il titolo al volume.

so nella quotidianità: le briciole di pane lasciate sul davanzale per i colombi, un compleanno trascorso a Burano, una passeggiata lungo la riva. L'apparente trasparenza del quotidiano rinvia di fatto a prospettive altre e si proietta e si giustappone a una realtà scomposta, dai profili incerti e che tende alla dissolvenza:

Differenti le case

Differenti le case non lontane
tre ponti bastano a raggiungerle,
sui crepuscoli nessuno vede
l'ombre passare, che cercano.

Oppure:

Tutto trabocca

Tutto trabocca
come al fuoco l'acqua
che bolle, tutto non ha
un suo posto.

O ancora:

Già la nebbia

Già la nebbia in ottobre
lentamente si posa.
Fondamenta e canali
scivolano. Intorno ai lumi
pallidi visi guardano
immaginarie strade.

Con un fare non inconsueto nella scrittura di Milani, capita che qualche lirica abbia un corrispettivo in prosa. È il caso per esempio della poesia dal titolo «Al cinema un uomo»⁷ che trova una versione narrativa nel racconto «Ieri sera», posto in apertura della raccolta *L'estate*, il libro dell'esordio di narratrice. Nel passare da un genere all'altro l'episodio muta di tono, perde qualsiasi leggerezza e diventa la sgradevole tappa di una squallida serata. Il volumetto esce nel 1946 con copertina a firma di Remo Brindisi, che tra il 1944 e la Liberazione aveva trovato rifugio a Venezia e a cui la Galleria del Cavallino aveva dedicato

⁷ «Al cinema un uomo | mi ha guardato | e si voltava indietro. | Io gli dicevo nel cuore: | 'Sciocco, è terribile | incominciare'» (Milani 1953, 39).

nell'estate del 1945 una mostra. Comprende 11 racconti che si svolgono in un tempo breve - poche ore, una serata, una mezza giornata - e in spazi limitati: interni domestici, un percorso a piedi nelle nebbie veneziane o nelle vie affollate di Milano, una passeggiata in giardino. L'illustrazione di Brindisi ben rende la temperie della silloge: una figura femminile in uno spazio che non prevede confini precisi tra interno ed esterno e in cui arredi e oggetti non sembrano trovare un ordine e una funzionalità certi. Che siano narrati in prima o in terza persona (e talora una forma scivola ad arte nell'altra) i racconti presentano una rigida e costante focalizzazione sulla protagonista che si muove in una realtà in cui nulla sembra a suo posto. La fissità del punto di vista non comporta l'acquisizione di una maggior comprensione di sé o, si potrebbe dire, della 'ragazza di fronte', ma restituisce vuoto, dissonanze, estraneità. Le distonie del personaggio sono rese anche attraverso le turbolenze e la manipolazione del fluire del tempo. In «Un uomo dorme» la confusione esistenziale della protagonista e il disagio per una vicenda sentimentale che non è come si vorrebbe sono scanditi, e metaforizzati, dall'orario incerto e oscillante di quel primo giorno di ora legale. L'infrazione illusoria al regolare scorrere delle ore, genera un tempo sospeso e porta automaticamente con sé un sollievo:

Qualche volta lei ha pensato di morire, ma presto si distrae, dice che c'è tempo. Anche adesso che sono già le quattro del pomeriggio, c'è tempo a stasera, quando sarà buio. Ma con la storia dell'ora legale lei non sa se sono le tre o le cinque o se le quattro son giuste; come stamattina, si svegliò che era tardi, quasi mezzogiorno, ma agli orologi in piazza, dall'addetto all'ora del telefono seppe che bisognava andare indietro e che aveva ancora tempo per fare molte cose. (Milani 1946, 33)

Nel racconto «L'ascensore» tra due fatti consequenziali, l'accorgersi che l'ascensore di casa è guasto e il salire a piedi le scale, si apre il tempo di una sera e una notte. La protagonista, simile a certi personaggi del primo Moravia o del giovane Piovene, vaga per le strade illuminate della città, osserva le vetrine, entra in un negozio, nel retrobottega si spreca, senza sapere il perché, in un rapporto occasionale che la ripugna, per ritornare la mattina sui suoi passi e cercare di cancellare con un gesto quelle ore malamente trascorse:

A casa trovai il portone aperto, la portiera che spazzava.

«L'ascensore» chiesi, «come va l'ascensore?»

«È pronto da ieri sera» disse la portiera, «l'hanno aggiustato subito.»

Mi guardò sbalordita mentre salivo a piedi, mi gridò che non c'era pericolo, gli operai erano stati bravissimi, ma io non l'ascoltavo più. (1946, 58)

Frequente è il ricorso al *topos* del camminare che si traduce in disorientamento, in inciampi, come per esempio accade alla ragazza dalla scarpa rotta del racconto «Ieri sera»:

Preferiva invece camminare come ieri sera camminava.

Si era rotta una scarpa, un legaccio si trascinava per terra, batteva ad ogni passo sul selciato bagnato di pioggia e la sua gamba destra si sporcava tutta. Ma cosa importava a lei, cosa le interessava. [...]

Così continuò a parlare con se stessa anche quando uscì di là dentro e la sua scarpa rotta si trascinava per terra e pioveva; pioveva sempre, ma era caldo, la città dormiva, poca gente camminava. (1946, 11-13)

Oppure come capita alla ragazza dai fiori tra i capelli, nel racconto «Pensieri», anch'essa appesa, come altre, alla speranza di un amore salvifico:

Così anche le piante ora le creavano inciampi e quei rami giungevano ai viali, intricavano il passo, e certi spini le si attaccavano all'abito, e le pietre pungevano la suola sottile. (1946, 63)

I personaggi, primari o comprimari, non hanno nome proprio: sono lei, lui, l'uomo, la madre, il bambino. A possedere un'identità dichiarata è qualche rara comparsa: Giovanni, in «Ieri sera», un giovane casualmente incrociato per strada che, destinatario della estemporanea richiesta di un bacio risponde con una battuta in dialetto «*xe matta*»; oppure Sambo, nel racconto «Motivi»,⁸ che appena dimesso dal manicomio cerca lavoro e che ha un nome, perché almeno lui sembra muoversi nel mondo con uno scopo. Fa eccezione «La Cartolina»,⁹ storia di un'intermittenza del cuore. Il recupero memoriale permette di attingere a una realtà dai profili finalmente nitidi, e allora i personaggi hanno nome e il camminare ha passi sicuri:

Sati appoggiò la cartolina ad alcuni libri che aveva sul letto. Iniziò a guardarla sempre più acutamente sino ad animare la scena, a far muovere quelle carrozze, a far andare le automobili. La gran piazza ebbe vita, ebbe voci e Sati stessa camminò su quelle vecchie pietre, con il passo di allora, il lungo soprabito aperto,

⁸ Il racconto era già comparso in data 25 dicembre 1945 su *Terraferma. Lettere e arti*, rivista fondata all'indomani della Liberazione da Neri Pozza e Aldo Camerino e che si avvale di firme prestigiose, Saba, Pavese, Cardarelli, Bontempelli, Sinisgalli, solo per citare qualche nome.

⁹ Con una lieve variante nel titolo, «Una cartolina», il racconto era uscito il 15 aprile 1946 sul quindicinale *La donna italiana*, organo regionale dell'Unione donne italiane.

i capelli sciolti, le labbra non dipinte, i cari ansiosi pensieri di conoscere il mondo.

E adagio, in quell'andare ormai perduto, venne pace al suo cuore. (1946, 109)

Al rifugio consolatorio in un «andare ormai perduto» della protagonista della «Cartolina», fa da controcanto, in una sorta di dittico, il passo lento e incerto del ragazzo che nel racconto successivo scende i gradini di un ponte con la mano che sfiora appena il parapetto. *Alter ego* dell'io narrante, compie una scelta che lei non ha avuto il coraggio di metter in atto e che lei stessa gli suggerisce: giunto alla soglia dell'età adulta, rinuncia a lasciarsi crescere e alla vita.

Il racconto, intitolato appunto «Il ponte», chiude questa raccolta giovanile. L'anno successivo sarebbe uscito, ma per i tipi Mondadori, il primo romanzo *Storia di Anna Drei*, che resta forse l'esito migliore della scrittura di Milani. Nel testo ritornano le posture e i grumi esistenziali già presenti nei versi e nelle prose precedenti, ma modulati con mano più sicura e sciolti dai residui più scopertamente autobiografici. Il racconto a due, Anna Drei e la voce narrante, è il serrato confronto di un io che si sdoppia e fa i conti, appunto, con la 'ragazza di fronte' e nel contempo restituisce la storia e i malesseri di una generazione, o di parte di essa.

E ancora al camminare, o meglio a uno sbandato andare, è delegata la rappresentazione di una condizione interiore, individuale:

Me ne accorsi quando tornavo per via Flaminia, a piedi, tra tutta quella gente; avevo sbagliato marciapiede, andavo in senso contrario, la gente mi veniva addosso, mi urtava, io dovevo andare a destra, lo so, e invece andavo a sinistra, non sapevo niente di via giusta, io. (1947, 108)

O anche collettiva:

Di costoro io sento le profonde malinconie che accompagnano tutti per via, quell'andare per la strada, uscire dalla propria casa per recarsi in un altro luogo, mettere i piedi uno davanti l'altro, assecondare con le braccia i movimenti del corpo, la testa tenuta eretta o un po' china, gli occhi aperti, e non sapere perché si vada, perché il ritmo delle gambe sia quello, la bocca parli, le orecchie odano rumori. (49)

Bibliografia

Opere letterarie

- Kandinskij, Vasilij [1962] (1999). *Sguardi sul passato*. Milano: SE.
- Milani, Milena (1944). *Ignoti furono i cieli*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Milani, Milena (1946). *L'estate*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Milani, Milena (1953). *La ragazza di fronte*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Milani, Milena (1980). *Mi sono innamorata a Mosca*. Milano: Rusconi.
- Milani, Milena (1984). *L'angelo nero e altri ricordi*. Milano: Rusconi.
- Milani, Milena (1947). *Storia di Anna Drei*. Milano: Mondadori.

Opere critiche

- Barcella, Gianfranco (2008). *Invito alla lettura di Milena Milani*. Empoli: Ibiskos-Ulivieri.
- Bianchi, Giovanni (2007). *Un cavallino come logo*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Cardazzo Angelica (a cura di) (2008). *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Fantoni, Antonella (1996). *Il gioco del Paradiso. La collezione Cardazzo e gli inizi della galleria del Cavallino*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Giani, Renato (1943). *Il gioco del paradiso*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Lovascio, Rossella (1990). *Milena Milani. Una donna, una scrittrice*. Bari: Ladisa.
- Poggi, Simona (2005). *Milena Milani. Alisola amore*. Milano: Viennepierre.
- Rossi, Lorenza (2012). *Milena Milani. Una vita in collage. Con un'intervista alla scrittrice-pittrice*. Torino: Seneca Edizioni.
- Serri, Mirella (2005). *I redenti*. Milano: Corbaccio.
- Trevisan, Alessandra (2017). «'La ragazza di nome' Milena Milani: visioni di città e temi 'altri' fra poesia e prosa (1944-1964)». *Diacritica*, 18, 13-25.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Diario veneziano e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano *La Stampa* Con un affondo sul Premio Strega

Alessandra Trevisan

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This essay offers a thematic reading of some short stories appeared in the column that Milena Milani held in the daily newspaper *La Stampa (Stampa Sera)* from 1950 to 1964. In her texts, Venice is one of the cities of her youth, where to discover the everyday but also herself as a writer, a profession that will identify her spirit in life. My research also aims to highlight a brief catalogue of Milani's short stories between the forties and the sixties that could be read in her books and in newspapers and magazines of that period. In the end, I also offer a list of her books in Italian Archives and author Funds connected to the Premio Strega: she wanted to participate to the prize in 1947 and then succeeded in 1954 and in 1964.

Keywords Milena Milani. Short stories. Literary journalism. *La Stampa*. Female authors. Premio Strega.

Sommario 1 Introduzione. – 2 'Giornalista-scrittrice' per scelta. – 3 Come Venezia diventa parola. – 4 L'importanza di essere scrittrice: in Archivi e Fondi dei votanti al Premio Strega.

1 Introduzione

Il ruolo multiforme di Milena Milani negli anni tra la seconda guerra mondiale, il secondo dopoguerra e i decenni successivi, quando il suo rapporto con Venezia prendeva forma in un susseguirsi di eventi, contatti e presenze, è stato affrontato da tutte le studiose intervenute a *Venezia Novecento*. A loro



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-6 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-06

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-6/009

185

va la gratitudine per aver dato struttura ad alcune direzioni critiche pregnanti, che permettono di verificarne altre all'interno di questo saggio. In particolare, è doveroso rimandare allo studio qui proposto da Sabina Ciminari che, grazie alla sua esperienza nell'inquadrare in profondità - e attraverso la ricerca d'archivio - gli anni in cui Milena Milani diventava autrice mondadoriana, ha portato all'attenzione diversi nessi inediti circa l'inizio di una carriera articolata e complessa, che sembra svolgersi su linee programmatiche parallele.

Quella che si desidera qui esplorare è la figura di un'autrice che inizia a (ri)conoscersi come tale dagli anni Quaranta e poi negli anni Cinquanta e Sessanta soprattutto, e che l'isola accoglie come 'città-mondo' (Trevisan 2017), uno spazio dove il lavoro - anche per le Edizioni del Cavallino di Cardazzo, come ha evidenziato Monica Giachino nel suo corposo intervento - si verifica con una propensione al giornalismo letterario, alla scrittura che combina vita e arte.

Grazie ad alcuni suoi volumi, ad esempio *L'angelo nero e altri ricordi* del 1984 ma anche a monografie di studiosi già citate negli Atti (Poggi 2005; Barcella 2006; Rossi 2012) che hanno raccolto interviste a Milani unendo biografia, autobiografia e ricerca, si riesce oggi a ricostruire il contesto in cui l'autrice ha vissuto, saturo di figure chiave - nel campo delle arti visive soprattutto - incontrate tra Roma, Venezia e Milano, e poi a Cortina, Parigi e Albinola. E si può probabilmente definire un rapporto triangolare che lei ebbe con alcune di queste città, proseguito per tutta la vita. Le implicazioni letterarie che i luoghi cittadini e naturali hanno rivelato nella scrittura dell'autrice sono state analizzate da Irena Prosenec, la quale ha ricostruito numerosi attraversamenti attestabili in romanzi e racconti.

Complessa e densa, la condizione in cui Milani operò dentro e fuori Venezia, può essere ricostruita tentando di tirare i fili di quelle 'trame' che lei intesse nella propria vita. La sua forza dirompente e la sua esposizione tenace, caparbia e appassionata dimostra un'attitudine alla necessità di perseguire da un lato un mestiere, dall'altro di collocarsi nel mondo delle arti del secondo Novecento, con uno spirito combattivo e coraggioso.

Per presentare la rubrica che tenne sul quotidiano *La Stampa* tra il 1950 e il 1964 è utile verificare alcuni estremi temporali che coincidono, cronologicamente, con l'immersione in una dimensione di scrittura intersecata dall'uscita dei primi volumi per il Cavallino, ossia *L'estate* nel 1946 e *La ragazza di fronte* nel 1953; poi per Mondadori, con *Emilia sulla diga* nel 1954¹ fino a *La ragazza di nome Giu-*

1 Come riporta Sabina Ciminari in questi Atti, racconti scritti tra il 1940 e il 1952. Uscirà in quegli anni anche *Gli orsi di mera*, edizioni Fiumara (1951), racconto susseguito al convegno di pittori, critici e scrittori tenutosi all'Alpe di Mera nella primavera di quell'anno. Copia del testo è conservata all'interno del Fondo Leonardo Borghese del Getty Research Institute di Los Angeles.

lio per Longanesi nel 1964, romanzo spartiacque della sua carriera. L'attività di giornalista-autrice s'inseriva dunque all'interno di un'altra cornice: l'immissione e l'accoglimento nel sistema editoriale italiano concentrato tra Venezia e Milano nel ventennio indicato. Un sistema che pare percorrere di pari passo le linee programmatiche dell'arte contemporanea cui Milani era legata - con le sue ceramiche scritte soprattutto, come traccia Stefania Portinari in questi Atti -, e che dopo metterà in pratica in prima persona. Saranno proprio gli anni Sessanta quelli dell'affermazione nel mondo artistico prima conosciuto come fruitrice, curatrice, collaboratrice delle gallerie di Cardazzo e ora invece come pittrice, coi suoi quadri-scritti e le prime mostre personali.

Alcuni dati di edizione contribuiscono a definire la rubrica: in 14 anni l'autrice pubblicò 135 articoli-racconti, tre dei quali confluirono poi in *Emilia sulla diga*, compreso quello che dà il titolo alla raccolta, che su *Stampa Sera* - ossia l'edizione pomeridiana del quotidiano torinese e vera sede della rubrica - uscì il 9 marzo 1952. È da rilevare che tra i racconti collezionati in volume non figurano i racconti veneziani ivi compresi. Di questi 135, soltanto alcuni trovano ambientazione nella città lagunare, e sono 24, dal 1951 al 1964, un numero esiguo se si pensa alla consistenza delle pubblicazioni. Molte narrazioni sono d'ambiente milanese, e proprio nella città di Milano Milani s'era stabilita con continuità dalla fine degli anni Quaranta; altri racconti riportano in Liguria; altri ancora, come accade anche nel volume Mondadori del '54, vedono un'ambientazione a Cortina o, più in generale, in Veneto. Si può ipotizzare, in questa sede, che Milani serbasse la collocazione veneziana sia per *Emilia sulla diga* sia per il romanzo *La ragazza di nome Giulio*, e dunque non abbia vissuto la necessità di dare più spazio alla città nei propri racconti.

In chiusura a questo saggio si restituirà un'altra indagine inedita: quella relativa alle relazioni sociali e letterarie che Milani ebbe proprio nel periodo 1944-1964, considerato da chi scrive come peculiare nella sua carriera. Verificando i Fondi d'Autore e gli Archivi in cui (preliminarmente) si può indicare la presenza dei suoi libri pubblicati in vita si avrà un parziale quadro d'insieme di una carriera imponente e unica, certamente *in fieri* in quel momento.

2 'Giornalista-scrittrice' per scelta

I racconti su *Stampa Sera* si presentano quasi come una sorta di diario di viaggio continuo, lungo gli anni di andate e ritorni, avvisi e nuove partenze, soprattutto da dopo la morte di Carlo Cardazzo - nel 1963 - Milena Milani cerca e continua su una propria rotta indipendente anche dal compagno: stabilisce da sé, con l'autodeterminazione (per certi versi pre-femminista) che la caratterizzava, i confini del

proprio mestiere di 'giornalista-scrittrice', nutrendo le proprie relazioni artistico-sociali e coltivando la scrittura come mezzo di attestazione del proprio io nel mondo.

È una professione assunta con serietà quella dello scrivere, al fine di creare una continuità, e che Milani intraprende per il quotidiano torinese con allora direttore, tra il 1948 e il 1968, un «genio vanitoso» come Giulio de Benedetti.

Lo spazio della sua affermazione doveva essere ampio ma anche garantirle – presumibilmente – delle entrate mensili. Talvolta la frequenza delle pubblicazioni sarà contigua: di settimana in settimana; in altri momenti manterrà, invece, una certa discontinuità. Il suo caso, comunque, si avvicina all'esperienza di altre donne: ad esempio Adele Cambria e Giulia Massari, penne de *Il Mondo* di Pannunzio e di altre testate, ma anche ad Anna Maria Ortese, che Milani conobbe a Venezia appunto; nel Veneto di quegli anni, tuttavia, la figura di uno scrittore come Giovanni Comisso, impegnato a pubblicare su numerosi quotidiani dell'epoca i propri racconti, trova una congruenza con lei, probabilmente più di tanti altri nomi.

La rubrica senza titolo si configurerebbe per Milani come la sua esperienza più longeva di collaborazione – per lo meno a oggi attestata – in quel periodo. Come ben ha ricordato Maria Ester Nichele, fotoreporter e sua amica, sarà *Il Gazzettino* la testata di riferimento per l'autrice tra anni Ottanta e Novanta ma, in un secondo momento, si avrà anche un ulteriore ritorno su *Stampa Sera*, dal 1981 al 1987 circa, con articoli di costume e testi incentrati su Venezia che questo saggio tuttavia non esplorerà.

Il contributo che Milani darà poi, tra il 1991 e il 2004, a *Cortina Magazine* (cf. Trevisan 2019) la coinvolgerà a tal punto da fornire le immagini e i ricordi di una città che, dagli anni Cinquanta, aveva ospitato grandi figure della cultura che lei aveva incontrato e conosciuto, e di cui era stata amica: da De Pisis a Hemingway, dallo stesso Comisso a Mondadori. La sua era stata una trasmissione del proprio punto di vista sul Novecento che si stava per chiudere, con il Duemila già iniziato.

I contorni della relazione con la 'Venezia culturale' e il 'Veneto culturale' tra la seconda guerra mondiale, il secondo dopoguerra e i primi anni Duemila, per lei, saranno complessi e vanno ricercati in un attraversamento, non soltanto lungo il «secolo breve» fino al nuovo secolo ma anche, e soprattutto, conoscendo e rileggendo il divenire di un panorama che lei proseguiva a considerare proprio. In altri termini: non soltanto da Venezia ma con un baricentro sull'isola – quasi sempre – e in un Veneto amato e vissuto quotidianamente, Milena Milani ha strutturato una carriera eclettica, consacrata alla letteratura come approdo fecondo per mantenere una propria partecipazione alla vita cittadina, proponendosi come autentica testimone di più di mezzo secolo.

Uno sguardo di taglio, su più di una posizione, permette anche di comprendere l'evoluzione della sua esistenza e il suo rapporto con la scrittura: incessante, pieno e mai diviso dal sé, tutt'altro che saltuario ed effimero. Esiste tuttavia una netta separazione fra l'approccio scrittorio di cui ci si occuperà in questa sede e quello successivo: ed è legato alla dimensione ' lirica ' del vissuto che non viene mai a mancare, neanche negli articoli più recenti di prosa d'arte, ma che tuttavia sembra trovare una radice proprio dagli anni Quaranta agli anni Sessanta.

Secondo ricerche d'archivio la matrice della scrittura di Milani si rintraccia, infatti, già in alcune riviste veneziane (o diffuse sull'isola) del secondo dopoguerra, su cui pubblicavano numerosi scrittori di fama, tra i quali si hanno Cardarelli, Cesare Pavese, Pasolini, la stessa Paola Masino ma anche Lea Quaretti. Per una lista delle risorse si veda:

- *Italica*, Casa editrice delle Edizioni Popolari; nel numero XXIII di gennaio 1945 figurano tre liriche: «Senza ciglia», «Sei forse una fata» e «Accordo», già in *Ignoti furono i cieli*, 1944.
- *Terraferma. Lettere e arti* di Neri Pozza; nel numero del 25 dicembre 1945 usciva il racconto «Motivi».
- *Domani. Settimanale di politica lettere e arti*; nel numero del 27 febbraio 1946 veniva stampato «Un'impronta».
- *La donna italiana. Quindicinale regionale veneto Unione Donne Italiane* che, nel numero dell'1-15 aprile 1946, proponeva il racconto «Una cartolina».²
- *Il Mattino del Popolo* del 24 febbraio 1948, in cui usciva «Claudio e il gatto», poi in *Emilia sulla diga*, 1954.

Questi racconti e poesie non hanno ambientazione veneziana ma attestano l'affermazione e la relazione dell'autrice con un certo ambiente che l'aveva accolta già pochi anni prima. Si noti che nessuno dei testi sarà ripreso su *La Stampa*; per completezza è utile indicare che alcuni dei racconti saranno poi recuperati nei volumi del 1984 *Sei storie veneziane e L'angelo nero*, come puntualizza Monica Giachino. Tra anni Quaranta e Cinquanta, invece, l'autrice pubblicherà anche su *La Fiera Letteraria*:

- «L'ascensore», maggio 1947, 20, 11.
- «Le immagini sacre», ottobre 1949, 44, 3.³
- «La biscia», febbraio 1950, 7, 3-5.
- «Il bambino sulle nuvole», settembre 1950, 35-36, 5.
- «Una ragazza di nome Jules», aprile 1952, 17, 3; anticipazione del romanzo che poi Longanesi stamperà nel '64.

² Come individua Monica Giachino in questi Atti sia «Motivi» sia «Una cartolina» apparivano già nella raccolta di racconti del 1943 per le Edizioni del Cavallino *L'estate*.

³ Come rileva Irena Prosenec, poi compreso in *Emilia sulla diga*.



Figura 1 Milena Milani, 1963, Fondo Paolo Monti, Fondazione BEIC, Civico Archivio fotografico di Milano

- «Giovinezza di Nina», gennaio 1953, 2, 5.
- «Incontri e scontri», marzo 1954, 11, 4.

Un'altra analisi rivela invece l'approdo, negli anni Sessanta - in cui il Cavallino pubblicherà la sua traduzione di *Je travaille comme un jardinier* di Joan Miró (1964) -, ad *ABC* con articoli di costume poi raccolti in *Italia Sexy* (Immordino, 1967), e al *Corriere d'informazione* e al *Corriere della Sera*, sui quali si rintracciano, almeno secondo una prima esplorazione, articoli e racconti quali:

- «Quando penna e pennello diventano intercambiabili», in *Corriere d'informazione*, 6 gennaio 1961.
- «Quasi angeli sulla spiaggia», in *Corsera*, 14-15 agosto 1964.
- «Dove sono i Dogon», in *Corsera*, 6-7 agosto 1964.

Di nuovo nel 1964, e prima della censura che subirono sia lei sia l'editore Longanesi per *La ragazza di nome Giulio*, Milani ebbe una rubrica dal titolo *Io donna e gli altri* (poi ripreso in un'opera del 1976) sempre sul *Corriere d'Informazione*, allora diretto da Alfio Russo. I pochi testi ivi raccolti si rivelano di genere misto, tra cronaca, dialettica e narrazione:

- «Quel sapore di campagna», 19-20 agosto 1964;
- «Modelle come pietra», 21-22 agosto 1964;
- «La favola della barca che si chiama Lupo», 26-27 settembre 1964;
- «Porto a svernare i gerani», 3-4 ottobre 1964.

Questa sommaria rassegna dimostra una naturale espansività dell'autrice su più fronti, per garantirsi - ragionevolmente - una professione

scrivendo su testate diverse ma anche la consapevolezza delle proprie possibilità in termini letterari.

3 Come Venezia diventa parola

Tornando alla rubrica su *Stampa Sera*, e volendo d'ora in avanti sintetizzare i temi principali delle prose, che assumono una forma tra racconto e pagina di diario, si può affermare che Milena Milani avesse colto alcuni momenti peculiari della vita veneziana, in parte sintetizzati da Irena Proscenc. In particolare in questo caso: la festa del Redentore; l'estate sulla spiaggia del Lido; a Burano e in Campo Santo Stefano o a Sant'Angelo; l'attraversamento della città sul vaporetto (il «vaporino») o in barca, o in motoscafo. Nei suoi testi c'è il dialetto veneziano, la topografia dell'isola e ci sono alcuni tratti tipici: le fondamenta, il Bacino (di San Marco); c'è la Riva (degli Schiavoni); la laguna e i suoi canali; ci sono le gondole e i gondolieri. Tutto un mondo di personaggi comuni si affaccia qui, dai bottegai ai turisti, fino a giungere agli artisti; c'è anche la madre amata, con cui sussiste un rapporto complesso. È un quadro di presenze - ma anche di sensazioni - che già i racconti degli anni Quaranta mettono in luce, come analizzato da Monica Giachino.

Per di più è necessario specificare che la Venezia di Milani è una città poco o pochissimo narrata dalle scrittrici donne dell'epoca, una città di cui lei si fa quasi inedita testimone.

Si offrono ora, in forma di catalogo, i 24 titoli «veneziani»:

- «Notte con fuochi» in *Nuova Stampa Sera* (edizione rinnovata), 13-14 novembre 1951.
- «Gatto matto» in *Nuova Stampa Sera*, 3-4 maggio 1952.
- «Finestra sul cielo» in *Nuova Stampa Sera*, 7-8 giugno 1952.
- «Sigarette per il vecchio» in *Nuova Stampa Sera*, 2-3 settembre 1953.
- «Diario inutile» in *Nuova Stampa Sera*, 16 settembre 1953.
- «Portafortuna» in *Stampa Sera*, 19-20 dicembre 1953.
- «Mia madre in rosa» in *Stampa Sera*, 29-30 maggio 1954.
- «Il primo bagno» in *Stampa Sera*, 9-10 luglio 1954.
- «Le suore in barca» in *Stampa Sera*, 28-29 aprile 1955.
- «Il mio amico Sandy» in *Stampa Sera*, 1-2 giugno 1956.
- «Ho tradito Venezia» in *Stampa Sera*, 23-24 giugno 1956.
- «A Venezia, la luna» in *Stampa Sera*, 31 ottobre-1 novembre 1956.
- «Tempo veneziano» in *Stampa Sera*, 26-27 marzo 1958.
- «Si ricomincia» in *Stampa Sera*, 5-6 novembre 1958.
- «Sculpture come uomini» in *Stampa Sera*, 19-20 dicembre 1958.
- «Bambina e finestra» in *Stampa Sera*, 16-17 novembre 1959.
- «Nove chilometri da pagare» in *Stampa Sera*, 28-29 novembre 1959.
- «Rondini» in *Stampa Sera*, 6-7 luglio 1960.
- «Una lettera d'amore» in *Stampa Sera*, 15-16 maggio 1961.

- «Diario veneziano» in *Stampa Sera*, 19-20 dicembre 1961.
- «Diario veneziano: due scatole; una statua» in *Stampa Sera*, 5-6 novembre 1962.
- «La neve a Venezia» in *Stampa Sera*, 21-22 dicembre 1963.
- «La valigia» in *Stampa Sera*, 7 gennaio 1964.
- «Un bicchierino di grappa» in *Stampa Sera*, 11-12 aprile 1964.

In ciascun racconto il rapporto con la città si rivela particolare, nel tentativo di ricostruire un'intimità di intenzioni narrative, tra stati d'animo, osservazioni, fotografie quasi neorealiste degli spazi: è un privato animato dal desiderio di definire i contorni del mondo circostante. Così accade in «Notte con fuochi», che porta al ricordo di una festa del Redentore forse negli anni successivi alla guerra, dove un gruppo di ragazzi - tra cui Sergio e la protagonista - si incontrano vicino al noto «ponte di barche»:⁴

Nel trambusto e la gente che premeva sulla riva, dove tutti gridavano, io avevo voluto la barca con i lampioni colorati, e quando qualcuno ci indicava una barca che ne era priva, io mi impuntavo, dicevo di no. Finalmente vedemmo quella che ci piaceva: era più che una barca, un barcone, una sorta di grossa chiatto, con dentro allineate, lungo i bordi, file di sedie, e sopra aveva festoni di foglie e lampioni accesi che gettavano una luce irreale sui volti di coloro che già l'occupavano.

«Quella», io gridai, «quella va benissimo!»

Così vi salimmo e per raggiungerla scavalcammo altre barche, perché la nostra era in fondo, arrivata ultima. L'acqua era nera e ogni tanto un raggio azzurro del riflettore situato nell'isola scopriva un po' di quel nero, tutto percorso da increspature e brividi. [...] mi sporgevo a vedere i fuochi, fingevo di avere spavento quando la barca si avvicinava troppo al ponte.

Questo ponte era lunghissimo e gettato da una riva all'altra, sopra vi passeggiavano i soldati con i moschetti, ed altri soldati stavano su piccole barche sorvegliando un passaggio dove l'arcata era più alta. La nostra barca tuttavia non poteva passare lì sotto, per avvicinarsi maggiormente ai fuochi, a causa di quei festoni di foglie e di quei lampioni appesi qua e là, che erano troppo in alto. Così, continuamente, era ricacciata indietro, e sempre, senza volerlo, il flusso dell'acqua, le correnti ci ributtavano verso il ponte, accanto al passaggio precluso.

⁴ La Festa del Redentore è molto sentita dalla città e di solito si colloca nel terzo sabato di luglio; il ponte di barche è quello collocato nel Canale della Giudecca, tra la Chiesa dello Spirito Santo e quella del Redentore, e consente un attraversamento pedonale tra le due rive.

Sergio con destrezza manovrava il remo all'indietro, e il suo compagno l'assecondava, l'uomo accanto a me ogni tanto gridava un ordine. Ormai la nostra avventura si riduceva ad un continuo movimento di abilità per non andare contro il ponte, per non essere buttati contro le imbarcazioni dei soldati, ed ogni volta la corrente ci riportava avanti, mentre lo specchio d'acqua si illuminava sinistramente, di rosso, di azzurro, di viola, di giallo, e gli scoppi mi laceravano le orecchie, io scorgevo, con una sorta di leggero, pazzo terrore, un soldato che mi puntava contro il moschetto. (Milani 1951)

Milani sembra rievocare in parallelo una condizione antecedente, che Venezia aveva tuttavia subito solo parzialmente, essendo sempre stata una zona protetta dalla violenza militare anche durante il conflitto. La centralità assunta dall'esterno - le luci, l'acqua, i colori - attesta lo stile visivo della scrittrice, da 'pittrice di prose', che emergerà anche in «Finestra sul cielo»:

Mia madre resta alla finestra anche quando io salgo sul motoscafo, e il motoscafo passa proprio sotto la nostra finestra. L'acqua del canale si gonfia sembra arrivare alle «fondamenta». Lì sopra, la nostra casa, piccola e vecchia, sembra un giocattolo, è un po' storta, con i muri sciupati, il tetto leggermente a sghimbescio, tuttavia fa ancora la sua figura, e la finestra fiorita è realmente bellissima.

Lungamente, prima che il canale volti a destra, io guardo indietro, quel colore azzurro grigio della pietra, la facciata screpolata, il marmo bianco del cornicione, dove sono i nidi delle rondini e dei passeri, che la mattina scendono a cercare briciole di pane che io butto fuori. Ogni volta che mi allontanano così, il cuore si stringe di malinconia, il volto di mia madre diventa sempre più piccolo e infine sbiadisce dietro le piante.

Anche la finestra diventa microscopica, e la mia casa addirittura piccolissima: tutt'intorno trionfa il cielo. Allora mi metto a guardarlo e quella luce diffusa ma entra dentro, attraversa gli occhi, penetra in me.

L'acqua batte ai piedi dei palazzi, il motoscafo va veloce, ed io sto vicino al guidatore, qualche volta lui mi cede il suo posto su uno sgabello altissimo, dentro la cabina. Mi succede di dimenticare la fermata dove debbo scendere, e spesso il bigliettaio mi fa pagare la multa, ma la pago volentieri.

Lui apre una borsa di cuoio, stacca un biglietto azzurro, dice: «La differenza, per quale fermata?» «La prossima», rispondo io, ma sempre vado più avanti.

L'acqua si fa nera, il canale si apre, tutto il cielo ingrandisce, diventa smisurato, qua e là per gioco se ne stanno isole con verdissimi giardini. (Milani 1952)

Il distacco dalla casa, qui, coincide con quello rivolto alla figura materna mentre la finestra si rivela non solo il tramite tra l'interno e l'esterno ma anche il limite tra il privato e un altro 'privato' vissuto da fuori, nel rapporto con il cielo, l'acqua e le terre emerse (le isole). È sempre il 'guardare' che rivela i dettagli, i quali diventano tasselli di una ricerca del sé e degli altri, come ne «Il primo bagno», in cui si ha uno spaccato verso il Lido e il mare attraversando dapprima la città:

È giugno, la primavera nell'aria rende la gente felice, o forse sono io che credo di vedere tutti sorridenti, persino con gentilezza. Con mia madre sono a Venezia, abbiamo riaperto le finestre della nostra casa che di inverno furono chiuse, e i gerani, conservatisi verdi tra i doppi vetri, ora si affrettano a mettere fiori, per fare buona figura.

Questo cielo che io amo, mi lascia in cuore un'impressione di grandissima gioia il suo color non è quello di Milano, né di Genova o Roma, questo è un cielo veneziano e basta. Per descriverlo avrei bisogno di nuovi aggettivi, quelli correnti, abituali a me non servono, così mi accontento di guardarlo, di respirarlo. Che cosa è il cielo? Tecnici e studiosi potrebbero parlarmene con base scientifica, ma è impossibile spiegare questo azzurro diffuso, uniforme e mutevole, questa dolcezza di un leggerissimo vento che smuove nuvole vaghe, filamenti, fiocchi di nuvole.

Mi piace, in questi giorni, abbandonarmi a una pigrizia del corpo e dell'animo, adagiarmi nel contemplare immagini che il cervello riceve come un dono raro, bellissimo della vita.

Io e mia madre, vive tutte e due, godiamo di esserlo, i nostri piaceri sono sensibili e puri, come i nostri discorsi, le nostre passeggiate, i nostri sonni. Ritrovateci insieme dopo un distacco invernale, ci raccontiamo quello che avvenne, mia madre dice e non dice, io faccio lo stesso. In fondo, che importanza hanno le cose passate, quando come punto d'incontro abbiamo scelto una città diversa da tutte?

Sorridiamo per questo, e spesso, passeggiando in Piazza, lungo la Riva, oppure indugiando ai negozi delle Mercerie, salendo e scendendo ponti, i nostri discorsi si perdono, le parole volano, resta in noi quel sorriso, le labbra atteggiate alla gioia, appunto perché siamo a Venezia ed è primavera. Di notte, il nostro sonno è leggero, sotto le finestre nel Canale avvertiamo il rumore delle gondole che ondeggiando appena, e qualche canto che arriva dalla Fondamenta di fronte, una voce di bambino che piange.

Tra i vetri lasciamo le tende blu alzate, e di mattina, prestissimo, ci svegliano.

- Guarda - io dico - anche oggi il cielo è azzurro. (Milani 1954b)

Milani «dipingeva con le parole», utilizzando il testo in termini figurativi com'era d'uso, ad esempio, anche da parte di Lalla Romano. Connotando elementi e oggetti - sempre colorati - faceva vedere al lettore quanto il suo occhio registrasse, spingendosi fino alla prosa poetica.

Forse in un recupero pirandelliano sul modello di *Ciàula*, il racconto «A Venezia, la luna» propone il tema di un trasloco in barca che ripiega verso la riflessività autoriale:

Alle tre di notte, se non si può dormire, che cosa si deve fare? Ci si alza e si gira per le stanze.

È una notte di luna piena e, anche se non accendo la luce, ci vedo benissimo. Questa è una casa con tutte le finestre senza imposte esterne, ci sono soltanto i doppi vetri, in camera da letto ho messo carta blu con le puntine, come al tempo di guerra, con l'oscuramento. Ma nelle altre stanze lascio che il sole entri liberamente, bene inteso quando il sole c'è.

Per ora, in questo mese, da quando sono ritornata a Venezia, il sole c'è sempre. È un ottobre insperato, in cui sembra continuare l'estate. Di mattina presto, dubito un po', c'è foschia nell'aria, ho timore che il sole non ce la faccia a venir fuori, poi verso le undici, verso mezzogiorno, il cielo si rischiarà, improvvisamente diventa azzurro, sempre di più, sinché spalancando i vetri sento il calore del sole sulla pelle, addirittura che brucia.

Dalle finestre vedo il campanile di San Marco e le cupole della Basilica che risplendono come fossero d'oro, sul campanile scorgo la gente che è salita sin lassù per godersi lo spettacolo di questa città distesa tra le acque. La mia nuova casa è in posizione privilegiata, a un passo dalla piazza, e poi oltre tutto è in alto, senza abitazioni di fronte, soltanto tetti più bassi, su cui passeggiano i gatti.

A Venezia ho cambiato casa più volte, se le conto devono essere sette, e sempre c'è stato un traffico spaventoso, i traslochi sono una avventura da queste parti. L'ultima volta, quando imbarcammo tutte le nostre cose per venire sin qui (abitavamo allora a Santa Chiara, sul Canal Grande, una casa che ora hanno demolita), ricordo che con mia madre quasi ci veniva da piangere, mentre in un mattino livido e nebbioso di novembre, guardavamo la barca carica di mobili che si allontanava sul Canale. [...]

Finalmente tutto è stato sistemato, ora è passato giù del tempo, giorni e mesi vanno via, e la nuova casa sta diventando vecchia. Voglio dire che diventa vecchia perché la mia irrequietezza la fa diventare tale, non perché invecchi veramente. È bianca, chiara, fresca, sempre piena di luce. (Milani 1956)

La casa di Santa Chiara è la stessa indicata ne *La ragazza di nome Giulio*, un'abitazione-chiave del soggiorno veneziano di Milena Milani

ni. Anche il passaggio di sestiere in sestiere (i quartieri di Venezia) è fondamentale poiché rivendica una nuova mappatura letteraria della città. È evidente che l'autrice non conosceva separazione fra vissuto e narrato, e che la sua prosa accolga aspetti di un panorama sempre uguale a se stesso eppure, per intensità, sempre diverso, anche autobiograficamente.

Ne *La statuina* in *Diario veneziano: due scatole; una statuina*, del '62, si rievoca la figura di De Pisis e uno stato simile a quello della narrazione antecedente:

La statuina raffigura un pastore sdraiato per terra [...]

Il pastore ha i capelli lunghi come una fanciulla, gli arrivano alle spalle, e un viso delicato, due begli occhi, una bocca rosea che sorride.

Con l'inchiostro, sotto la statuina, c'è una dedica che dice: Per Milena. E poi la firma: De Pisis.

In quel tempo non c'erano le biro, e De Pisis scrisse molto faticosamente a penna quelle parole; insistendo a ripassarle, rovinò un pennino. Ero nel suo studio, e lui mi aveva fatto quel regalo, perché ogni tanto aveva di queste gentilezze con gli amici. Lo studio era quello di San Barnaba, prima che comperasse la casa a San Sebastiano, io lo conoscevo da vari mesi, gli avevo fatto leggere alcune poesie, e lui mi aveva fatto il ritratto, un disegno bellissimo, e poi mi aveva regalato una tabacchiera antica, e dei ventagli di carta, di quelli che si aprono e hanno tanti colori, lui li adoperava spesso, li attaccava anche al muro dello studio.

Un giorno mi aveva anche regalato un suo quadro che rappresentava un vaso di fiori, un calice esile con dentro due o tre zinnie, e poi me ne aveva dipinto un altro su un coperchio di una scatola da scarpe.

Era il settembre 1944, a Venezia la guerra si sentiva poco, c'erano giornate limpide e ogni tanto gli aerei passavano alti. La gente a volte andava nei rifugi costruiti nel mezzo dei campi, erano a pan di zucchero, curiose costruzioni su cui durante il giorno i ragazzi giocavano a lasciarsi scivolare dall'alto.

Ho avuto per molti anni la statuina di De Pisis sul tavolo dove scrivo, l'ho portata con me in tutti i cambiamenti di casa che ho fatto qui a Venezia. Anche quest'anno sto per cambiare, improvvisamente ho trovato un altro posto e adesso ho il problema del trasloco. Qui è tutto un po' complicato, ma affascinante.

Masserizie, valigie, quadri, carte e libri vanno per acqua, su una barca, fanno pena i mobili accatastati, di mattina presto, in un'alba livida, quando il sole non è ancora nato.

Però mi piace cambiare, mi piace trovare qualcosa di diverso, è anche questo un modo per sentirsi vivi. (Milani 1962)

Presente e passato si specchiano nelle sue memorie: la Venezia non colpita dalla guerra; lo studio del pittore-amico a San Barnaba; il movimento interno alla città legato a un oggetto chiave dei ricordi, che si fa emblema durante i traslochi. Spesso gli anni Quaranta tornano, in tempi più tardi, a essere rivissuti. In «Tempo veneziano» del '58 - titolo simbolico, legato a un sentire da un lato e dall'altro alla particolare lentezza del tempo tipicamente veneziana - il pensiero autoriferito della scrittrice cerca l'ispirazione sporgendosi verso i luoghi cittadini, per catturarne i tratti attraverso la scrittura:

Trascorro lungo tempo alla finestra sul Canale, osservo la gente che va e viene sulle Fondamenta, che passa il ponte, che sale in gondola. Qui sotto c'è un movimento continuo di vaporini e di motoscafi, acutamente le strida giungono sino a me, e in qualche attimo l'urlo della sirena prima che il vaporino si mette in moto, è come un grido umano, di un essere che chiede aiuto.

Venezia in inverno, con le giornate a volte piene di sole, a volte grigie di nebbia, e che improvvisamente al tramonto diventano gelide, è una città che riesce a sgomentarmi. Da una settimana mi ha tolto la capacità di concretare sulla carta i pensieri che si affollano nella mia mente. Pure, io venni qui con il preciso intento di stare sola, di lavorare, di non vedere amici, di non avere distrazioni. Ogni giorno mi costrinsi al tavolo, ogni giorno rilessi le pagine scritte e interrotte, cercai di ritrovare un'atmosfera, di continuare un discorso, e sempre una impossibilità quasi tangibile, fece sì che io mi alzassi, oppure che rimanessi a contemplare me stessa senza forza.

Le idee, nel cervello, prendevano forma, le frasi si allineavano come sulla carta, ma giunta al momento di riempire quei fogli bianchi che stavano davanti a me, sentivo una nausea salirmi alle labbra, una sensazione di soffocamento; letteralmente l'aria mi mancava. Con che gioia allora correvo alla finestra, con quale ansia riposavo i miei occhi sull'acqua, o sul cielo, o sulle cupole che scorgevo qua e là tra i tetti.

«Venezia - dicevo a me stessa - vale bene una pagina e mille pagine di romanzo». (Milani 1958)

'Venezia-personaggio' dei racconti è sempre in scena, di profilo e in primo piano, scorciata da ogni angolo e lato. È una città metaforica che si rende nell'incanto di chi la vive, dove il quotidiano assume lo stato di meraviglia e di sogno presente in diverse prose di Milena Milani; è una città, appunto, in cui il tempo è diverso, e il modo di viverlo altrettanto. La dimensione onirica ma, anche, vagamente metafisica di alcuni testi - specialmente quelli di *Emilia sulla diga* - traccia uno stile che procede dal figurale-realistico all'immaginario-interiore, tutto calato nell'animo della protagonista che racconta ciò che pensa

e prova. Si tratta, senz'altro, di uno stile sperimentato sia nelle poesie sia nei racconti antecedenti, come ha rivelato Monica Giachino.

Se l'autobiografia irrompe in continuazione nel testo, sono gli elementi metereologici a segnarne il passo, in particolare la neve e un ricordo di Carlo Cardazzo dopo la sua scomparsa in «La neve a Venezia»:

Stavo ancora dietro i tetti a guardare come rapidamente i tetti diventavano bianchi, e la gioia dei ricordi degli altri inverni a Venezia, tanti anni fa, quando c'era la neve, ora diventava profonda. Dio Mio, com'era bianca la città, com'erano strane le gondole scure imbiancate, e i ponti bianchi di marmo con sopra quella coltre candida, e io che andavo in quel bianco con un cappuccio bianco in testa.

Ricordo quel giorno quando ci incontrammo sul ponte dei Pittori vicino ai giardinetti reali, io venivo da calle Vallaresso, lui veniva da Riva Schiavoni, come gli piacque il cappuccio bianco, tra i piccoli fiocchi di neve che venivano giù fitti, e come mi piacque lui con la sua lunga sciarpa avvolta intorno al collo, un berretto in testa, il cappotto con il colletto rialzato. Ci appoggiammo alla balaustra del ponte a guardare la laguna ed era uno spettacolo che non ho mai dimenticato. Lui aveva un cartoccio di caldarroste, com'erano buone e tepide in quel freddo, sentivo sulle labbra, in bocca, nello stomaco quel piccolo calore, quel vitale calore.

«Tommaso, Tommaso» gli chiedo, «oggi non mi aspetterai al ponte dei Pittori? Oggi sono qui a casa e tra poco verrò da te, perché nevica, e a me, a te, piace la neve». (Milani 1963)

Ancora i luoghi: Calle Vallaresso e Riva degli Schiavoni, nel cuore del Sestiere di San Marco. Alcune immagini come questa, apparentemente laconiche e in realtà evocative nella loro asciuttezza, tipiche di un modello narrativo che Milena Milani incarna in questi stessi termini, riescono a celare dietro a un oggetto la profondità psicologica dei personaggi. Uno dei tratti più caratteristici di questa scrittura pare proprio quello di dare spazio sempre all'oggetto (prima era la statua amata, ora sono le caldarroste) per definire simbolicamente un luogo e un tempo, ed evidenziare un sentimento o una sensazione quasi in una dimensione sinestetica del linguaggio.

La rubrica sembra concludersi poco dopo la morte del compagno, avvenuta nel 1963 e riportata all'attenzione nel racconto «Un bicchierino di grappa», in cui l'autrice, rivolgendosi alla madre, affermava:

«Sai» ho detto, «il cielo era colore di cenere, ma come mi piaceva così, come mi appariva impalpabile, eppure quasi composto di una sostanza che potevo toccare, quel cielo io lo avevo dentro di me, fuori di me, mi ci avvolgevo come in un drappo, in un lenzuolo, quel cielo mi rivestiva, mi difendeva. Era il cielo sopra la terra

dov'è sepolto Tommaso, capisci? Noi due abbiamo ancora il cielo in comune, io non sono sola come credo di essere». (Milani 1964b)

Ancora il cielo (sopra l'isola di San Michele, il cimitero veneziano) si riveste in una carica simbolica e comunicativa, e fa da tramite fra gli esseri umani. Non il cielo azzurro primaverile, già letto in racconti degli anni cinquanta, ma quello grigio di una visita ai defunti. E tuttavia un cielo «in comune», come a cercare altrove, in un elemento della natura, un luogo in cui rifugiarsi, riflettere sulla vita, sugli incontri e le relazioni, e sul mondo.

4 **L'importanza di essere scrittrice: in Archivi e Fondi dei votanti al Premio Strega**

Fino a questo punto si è conosciuta Milena Milani come una figura inquieta, che sembra non esaurire mai il proprio desiderio di scrittura visiva e neanche quello di partecipazione, di intervento, annunciandosi forse - e non soltanto a posteriori - come un'autentica autrice contemporanea.

Per tentare un primo quadro di studio che attesti la rete di relazioni che la sua scrittura ha intrecciato, si è scelto di effettuare una ricerca circa la presenza dei volumi da lei pubblicati in Fondi e Archivi autoriali tra gli anni 1944 e 1964⁵ che possano confermare - secondo un'esplorazione inedita - la capacità di Milani di appartenere all'ambiente intellettuale italiano del periodo. Non solo, dunque, la volontà di essere autrice e giornalista ma anche di vincere Premi, come Sabina Ciminari e Monica Giachino hanno posto in rilievo nei loro saggi.

Si desidera ricordare che Milena Milani fu, dal 1956, votante al Premio Strega, inserita dunque tra gli «Amici della domenica»: un dettaglio rilevante, specialmente secondo il desiderio di «diventare una scrittrice importante» evidenziato da Ciminari. Lo si interpreterà più avanti.

Quello che può apparire un elenco fitto e puramente compilativo porterà invece all'attenzione il potenziale che l'autrice e i suoi libri rappresentavano nel mercato coevo e nel panorama letterario cui lei apparteneva, dunque la cognizione di Milani e degli editori che la pubblicarono per farla concorrere a Premi prestigiosi.

Si seguirà la cronologia di edizione fornendo un elenco delle indicazioni e la dedica ove presente:

⁵ Saranno esclusi dalla ricerca i volumi tradotti per il Cavallino.

Ignoti furono i cieli (Edizioni del Cavallino 1944) in:

- Fondo Luciano Anceschi, Biblioteca Archiginnasio di Bologna, esempl. n. 684, ANCESCHI 00D 038 044.
- Fondo Dante Bianchi, Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università di Pavia, BIANCHI b 00071.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Renato Birolli, esempl. n. 644, FBI-372. Con dedica autografa dell'autrice «Al caro Birolli / con molta amicizia / il mio primo libro. / milena milani / Milano, 23 / gennaio / 1952».⁶
- Fondo Aldo Camerino, Biblioteca BAUM dell'Università Ca' Foscari di Venezia, CAMERIN C XX 1471.
- Fondo Carlo Cardazzo, Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Esempl. n. 456, CARDAZZO B 005.
- Fondo Bartalo Cattafi, Biblioteca del Centro APICE di Milano. Esempl. n. 221, A.F.BC. MIL05. 001.
- Fondo Nino D'Arma, Biblioteca Salvatore Tommasi, D'AR A 3677.
- Sala Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Esempl. n. 118, S.FAL III.MILANI 1.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Rivista Letteratura A. Bonsanti. Esempl. n. 148, FrL-2744.
- Fondo Marmiti, Biblioteca Alessandrina di Roma, F.MAR B 394.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Ottone Rosai, esemplare n. 28, FRO-110. Dedicata autografa dell'autrice «Venezia 20 sett. 45 / A Ottone Rosai / con stima e amicizia / Milena Milani».
- Fondo Giulia e Corrado Stajano, Biblioteca Statale di Cremona, STAJA.941.

L'estate (Edizioni del Cavallino 1946) in:

- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Renato Birolli, FBI-371. Con dedica autografa dell'autrice «Al pittore Birolli / con amicizia / milena milani / Milano, 11 dicembre / 1949» sulla c. di guardia anteriore.
- Fondo Aldo Camerino, Biblioteca BAUM dell'Università Ca' Foscari di Venezia, CAMERIN C XX 1470.
- Fondo Carlo Cardazzo, Fondazione Giorgio Cini di Venezia, CARDAZZO B 006.

⁶ Le informazioni che riguardano i volumi conservati presso la Biblioteca del Gabinetto Vieusseux sono invece state verificate dallo spoglio disponibile dal catalogo online e autorizzate alla riproduzione da parte dell'Archivio del Contemporaneo 'A Bonsanti'.

- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Emilio Cecchi, FCe 3679. Dedicata autografa dell'autrice in data «10 dicembre 1947».
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Giuseppe De Robertis, FCe 2503.
- Sala Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, S.FAL III.MILANI 2.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Rivista Letteratura A. Bonsanti, FrL-2740.
- Fondo Lalla Romano, Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, ROM. N. 3340.
- Fondo Diego Valeri, Biblioteca Beato Pellegrino di Padova, DEP. LASCITO.VALERI.319.
- Fondo Maria Zambrano, Biblioteca Nazionale di Torino, ZAMBR 911. Con dedica autografa dell'autrice «Per Alberto Rossi / omaggio di milena milani / 21 marzo 1947».

Storia di Anna Drei (Mondadori 1947) in:

- Fondo Luciano Anceschi, Biblioteca Archiginnasio di Bologna, ANCESCHI 00E 010 083.
- Biblioteca di Maria e Goffredo Bellonci, Fondazione Maria e G. Bellonci di Roma, SL. a.10.8.
- Fondo Carlo Bernari, Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, FCB A 259.
- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli studi di Urbino, LL 06.03.03K MILAm(a)011.
- Fondo Arnaldo Bocelli, Biblioteca Angelica di Roma, F.BOC T 327.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Emilio Cecchi, FCe 3684.
- Fondo Edmondo De Amicis, Biblioteca Arcivescovile A. De Leo di Brindisi, DE AMICIS CO V 22.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Giuseppe De Robertis, FDR-851.
- Sala Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, S.FAL III.MILANI 3.
- Biblioteca di Francesco Flora, Casa Carducci di Bologna, FLO-RA 3729 /9.
- Fondo Nini Menichetti, Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, MENIC LIBRI L 547.
- Fondo Rosario Murabito, Biblioteca Comunale di Camaiore (LU), FRM B-236.
- Fondo Eugenio Ragni, Biblioteca Vaccheria Nardi di Roma, Ragni 853.914 MIL.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Rivista Letteratura A. Bonsanti, FrL-2742.

- Fondo Giuseppe Viggiani, Biblioteca Nazionale di Potenza, VIGN MIL ani.

La ragazza di fronte (Edizioni del Cavallino 1953)

- Fondo Franco Antonicelli, Biblioteca Labronica di Livorno, ANTO MIL 637.3-4. Con dedica autografa «A Franco Antonicelli / con amicizia / milena / milani / Milano 7 maggio / 1964»; presenta il segno grafico del fiore che accompagna la firma.
- Fondo Arnaldo Bocelli, Biblioteca Angelica di Roma, F.BOC T 357.
- Fondo Aldo Camerino, Biblioteca BAUM dell'Università Ca' Foscari di Venezia, CAMERIN C XX 1474.
- Fondo Carlo Cardazzo, Fondazione Giorgio Cini di Venezia, CARDAZZO B 006.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Emilio Cecchi, FCe 3681. Dedicata autografa dell'autrice in data «10 maggio 1954».
- Fondo Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Coll. F.FAL M.3809.
- Biblioteca della Collezione Peggy Guggenheim, RARI C 0000 0074. Con dedica dell'autrice e firma di P. Guggenheim: «Milano 12 novembre 1955».
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Rivista Letteratura A. Bonsanti, FrL.Levi-5004. Con dedica autografa dell'autrice «Per Alis e Giorgio Levi, / con affettuosa amicizia / milena / milani / Cortina 25 marzo / 1962» nella c. di guardia anteriore.

Emilia sulla diga (Mondadori 1954) in:

- Fondo Franco Antonicelli, Biblioteca Labronica di Livorno, ANTO MIL 637.3-2. Con dedica manoscritta dell'autrice «A Franco Antonicelli / omaggio di / milena / milani / Milano 7 / aprile / 1954».
- Fondo Gaetano Arcangeli, Biblioteca Archiginnasio di Bologna, ARCANGELI B.00 00418. Con dedica manoscritta dell'autrice: «A Gaetano Arcangeli con viva amicizia, Milena Milani. Bologna, 28 aprile 1954».
- Fondo Maria Luisa Astaldi, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, F.AST 0 7693. Sul recto dell'occhiello dedica autografa dell'autrice: «A Maria Luisa Astaldi, con cordiale amicizia, Milena Milani. Milano 13 maggio 1954».
- Fondo Giorgio Bassani, Biblioteca Ariostea di Ferrara, CSBassani 853.914 MILAM. Con dedica manoscritta dell'autrice: «A Giorgio Bassani, cordialmente. Milena Milani. Milano, 13 maggio 1954».

- Biblioteca di Maria e Goffredo Bellonci, Fondazione Maria e G. Bellonci di Roma, SL. a.11.22.
- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli studi di Urbino, LL 06.03.03K MILAm(a)012. Con dedica manoscritta dell'autrice a Carlo Bo.
- Fondo Arnaldo Bocelli, Biblioteca Angelica di Roma, F.BOC T 328.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Emilio Cecchi, FCe 3678.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti», Fondo Giuseppe De Robertis, FDR-918. Con dedica autografa dell'autrice «A Giuseppe De / Robertis, / rispettoso / omaggio / di / Milena / Milani / Milano 7 / aprile / 1954».
- Sala Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, S.FAL III.MILANI 5. Con dedica dell'autrice.
- Biblioteca di Francesco Flora, Casa Carducci di Bologna, FLO-RA 3729 /90. Con dedica autografa dell'autrice.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Rivista Letteratura A. Bonsanti, FrL.Levi-5003. Con dedica autografa dell'autrice «Per Alis e Giorgio Levi, / con affetto. / milena / milani / Cortina 30 genn. / 1963» sull'occhietto.
- Fondo Mario Praz, Fondazione Primoli di Roma, PRAZ 853.914/MIL.
- Fondo Carlo Scarpa, Biblioteca Comunale di Treviso, Borgo Cavour, Scarpa U 00 01379.
- Biblioteca Angelo Piccone Stella, Biblioteca Interfacoltà «Ettore Paratore» Polo Bibliotecario di Chieti, F (PS) MEDUSA ITA 90 (1954).

La ragazza di nome Giulio (Longanesi 1964a)

- Fondo Rosario Assunto e Wanda Gaeta, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, R.A.B 0752. Sull'occhietto, dedica autografa dell'autrice a Rosario Assunto, Roma, 9 giugno 1964; sul verso della copertina ex libris di Rosario e Wanda Assunto.
- Biblioteca di Maria e Goffredo Bellonci, Fondazione Maria e G. Bellonci di Roma, SC.II b.53.12.
- Fondo Sergio Bernacconi, Biblioteca Ariostea di Ferrara, Bernacconi A 00237.
- Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università degli studi di Urbino, LL 06.03.03K MILAm(a)014. «Vi era inserito biglietto di Milena Milani per omaggio del volume a Carlo Bo datato 7 giugno 1964, ora in ARCHIVIO URBINATE».

- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Emilio Cecchi, FCe 3682.
- Sala Enrico Falqui, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, S.FAL.III.MILANI.6. Con dedica autografa dell'autrice «A Enrico Falqui / cordiale omaggio di / milena / milani / Roma 9 giugno / 1964».
- Fondo Elsa de Giorgi, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, DE GIORGI ITA - A 516.
- Fondo Renato Generali, Biblioteca Renzo Renzi di Bologna, 04B MILANI 001.001.
- Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» Firenze, Fondo Rivista Letteratura A. Bonsanti, FrL.Levi-5005. Con dedica autografa dell'autrice «Per Alis e Giorgio, / cari amici da tanti / anni, con affetto. / milena / m. / Cortina / 27 / settembre / 1964» nella c. di guardia anteriore.
- Fondo della rivista *Lettere*, Collezione Longanesi, Biblioteca dell'Istituto Leone XIII di Milano, LONG.2.231.
- Fondo Sandro Penna, Biblioteca Guglielmo Marconi, Istituzione Sistema delle Biblioteche Centri Culturali del Comune di Roma, IP 372. Con dedica dell'autrice «A Sandro Penna, affettuoso omaggio di Milena Milani. Roma 9 giugno 1964»; presenta un fiore disegnato a penna che completa la firma.
- Fondo Mario Praz, Fondazione Primoli di Roma, PRAZ 853.914/MIL.
- Fondo Ignazio Silone, Biblioteca Fondazione F. Turati E Associazione Pertini, I.S.2.393. Con dedica autografa dell'autrice «A Ignazio Silone, / con viva amicizia / milena / milani / Roma, 9 giugno 1964»; presenta un fiore disegnato a penna che completa la firma.
- Fondo Diego Valeri, Biblioteca Beato Pellegrino di Padova, DEP. LASCITO.VALERI.432.

Non sarà facile tentare di districare i dati di questo inventario ma varrà la pena tentare. Ripercorrendolo si possono estrapolare dettagli utili a ricostruire un contesto articolato tra Venezia, Milano e Roma soprattutto. I Fondi Camerino, Cardazzo, Alis e Giorgio Levi, Valeri indicano proprio la vicinanza di Milena Milani alla città lagunare (e al Veneto) anche ad anni di distanza dai primi volumi per il Cavallino, che si conservano in biblioteche di autori, critici e pittori: in quella di Gaetano Arcangeli, di Bartolo Cattafi, di Corrado Stajano e poi di pittori quali Ottone Rosai, Renato Birolli e Alberto Rossi. Una nuova prospettiva si apre leggendo con profondità la scrittura lirico-visiva di Milani in rapporto a Lalla Romano, com'è stato avanzato in un articolo in cui si avvicinavano le due a Goliarda Sapienza (Cf. Trevisan 2018). Giuseppe De Robertis, Emilio Cecchi, Arnaldo Bocelli ed Enrico Falqui - che saranno poi votanti allo Strega - ma

anche Franco Antonicelli e Peggy Guggenheim formano un altro nucleo d'interesse per l'accoglimento di Milena Milani nell'Italia culturale - e in parte ancora veneziana - fino agli anni Cinquanta.

Una direzione diversa, decisamente più strutturata e decisa verso i Premi, è invece da leggersi in rapporto all'editoria mondadoriana e successiva, dal momento che - soprattutto - lo Strega fu fondato nel 1947 e i volumi a partire da *Storia di Anna Drei* in avanti sono presenti nella Biblioteca di Maria e Goffredo Bellonci. Essi testimonierebbero per primi e indirettamente le aspirazioni di Milani ma anche la sua vicenda editoriale in crescita, verso nuovi obiettivi.

Scorrendo l'elenco si può notare da un lato come Milani continuasse un rapporto con conoscenti e amici, tra cui Carlo Scarpa, ma anche che la scelta degli invii dei suoi libri stava proseguendo nella direzione della ricerca di interlocutori che potessero appoggiarla allo Strega: lo si può postulare confrontando i nomi degli «Amici della domenica» del 1947, in cui si trovano Anceschi, Bernari, Cecchi, De Robertis, Falqui, Flora, ossia i nomi catalogati qui, e l'editore Alberto Mondadori. Nessuna candidatura fu tuttavia raggiunta da Milani per la prima edizione del Premio, cui concorse invece Gianna Manzini con *Forte come un leone* (Mondadori). Se si può tentare di indicare la scelta di Manzini su Milani da parte dello stesso editore - ipotesi di chi scrive -, ma anche di Carlo Bernari e di Lamberti Sorrentino per quell'anno, questa situazione risulterà ribaltata nel 1954, quando *Emilia sulla diga* entrerà nella rosa dello Strega insieme ai mondadoriani *Il crollo della Baliverna* di Buzzati, *Acqua alla gola* di Oreste del Buono, *Un viaggio sopra la terra* di Enrico Emanuelli, e a Guido Lopez e Sirio Giannini. Del tutto rilevante che la raccolta di racconti di Milani si trovi nelle biblioteche di De Robertis, Cecchi, Bocelli, Falqui, Flora e poi di Praz, Piccone Stella, Astaldi, Bassani e Bo, tutti possibili promotori del testo.

È complesso tentare di ricostruire chi potesse aver presentato il volume al Premio, soprattutto dopo un primo sguardo alle schede presenti nel Fondo Bellonci alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che non trovano corrispondenza con i nomi evidenziati. Questo resta un campo del tutto aperto per quanto concerne l'indagine su Milani, eppure si può supporre che, in qualche caso, lei conoscesse bene i propri contatti mentre altri nomi fossero «di cortesia», probabili figure d'appoggio; ciò emerge dalle dediche sui volumi (almeno quelle reperibili), tra aprile e maggio 1954, più o meno formali. Si può escludere, tuttavia, la nomina di Milani da parte di Cecchi, che per quell'anno sostenne Soldati insieme a Moravia.

Se Milani avesse tentato da sola la strada per lo Strega, fuori da quella che la casa editrice Mondadori poteva tracciare, si tratterebbe di un'operazione audace e coraggiosa, di una donna conscia dei propri mezzi letterari. Si fa strada per lei, secondo l'entrata nella rosa dei candidati, una diversa e complementare collocazione istitu-

zionale rispetto all'attività di giornalista su *Stampa Sera* e altrove, un mestiere che la fece comunque conoscere al pubblico di lettori. È chiaro tuttavia che il suo desiderio fosse un altro, indirizzato all'essere annoverata tra gli autori del Novecento da parte degli specialisti. Nel 1955 anche Livia De Stefani e Lea Quaretti, molto inserite tra gli «Amici», tenderanno la stessa sorte attraverso il Premio Strega senza riuscire a vincerlo. Certo è che nel cenacolo di intellettuali che per quell'anno si mossero in casa Bellonci si includevano anche i nomi di Paola Masino e Milena Milani.⁷

L'1 agosto 1954, in un articolo dal titolo «Esiste una nuova narrativa? Due generazioni di narratori italiani (III)» apparso su *La Fiera Letteraria* n. 31 (sulle cui pagine, all'epoca, si incontravano le firme di Enrico Falqui, Giancarlo Vigorelli, Francesco Flora e altri), Ferdinando Viridia portava in primo piano un «catalogo» di nomi di rilievo: da Bassani a Natalia Ginzburg, da Cassola a Tobino, da Bigiaretti alla narrativa partigiana, poi a quella di stampo cattolico sino a quella provinciale. Tra le narratrici emergevano Lalla Romano, autrice de *Le metamorfosi* per Einaudi nel '51, poi Milena Milani (come si è già avanzato entrambe probabili modelli per Goliarda Sapienza), Pia d'Alessandria ed Elsa Morante. Una compagine compatta in cui la voce di Milani si farà sentire. Usciva a fianco di quello di Viridia un articolo a firma della nostra dal titolo «Circolo chiuso della recensione» in cui, per punti, l'autrice smontava le regole attorno a cui la narrativa era rimasta legata sul modello di quanto accaduto nei vent'anni precedenti. Valutando la scrittura come mestiere in una società mutata nel secondo dopoguerra, evidenziando i «sistemi chiusi» del riconoscimento critico mancato dagli scrittori giovani e ponendosi al di fuori di essi in termini stretti, affermava: «Non mi sento legata a scrittori anziani; ho piuttosto l'ambizione di rendermi indipendente da tutto quello che è stato fatto prima» (Milani 1954c, 5). E, per evidenziare i caratteri più propri della produzione italiana del periodo, aggiungeva: «Non esiste quindi lo scrittore capace di «sprovvincializzarsi», pronto a cogliere aspetti e vicende fuori del solito mondo di tutti i giorni. [...] proprio in questa narrativa così legata a vicende e fatti precisi, ad ambienti tipicamente provinciali, esiste la forza della nostra giovane letteratura» (5). Questo documento attesta la cognizione di un tempo e il valore che la scrittrice dimostra all'interno del proprio panorama, in cui si presenta come una figura autorizzata a esporsi, la cui opinione conta. Milani è una scrittrice che può contrattare la propria posizione interna senza vincoli precisi, come

⁷ Cf. ciò è scritto in un articolo apparso sul *Corriere mercantile* del 23 giugno 1955 a firma P.M., riprodotto nel volume mondadoriano del 1971 di Maria Bellonci *Come un racconto gli anni del Premio Strega*, che funge da fonte per questo percorso. Si appunti, tuttavia, che Milani comparirà tra gli «Amici della domenica» solo dal 1956, segno che forse quella del 1955 è una pre-inclusione.

già ha indicato Sabina Ciminari, ed è un'autrice che pare pagare lo scotto del desiderio di essere «indipendente», di farcela da sola nonostante l'appoggio o la stima di scrittori più inseriti. Si rilevi, a tal proposito, che l'Annuario degli «Amici della domenica» riporta il nome di Milani dal 1956, fatto che esclude forse una sua capacità d'azione attorno a *Emilia sulla diga* ma funge da strumento per un'ipotetica interpretazione di quanto avvenne per il successivo romanzo.

Con il cambio di editore nel 1964, infatti, e il romanzo *La ragazza di nome Giulio*, che usciva nel maggio, Milani ritornerà nella rosa dello Strega, come attestano anche i quotidiani dell'epoca tra cui il *Corriere d'informazione*, che nell'edizione dell'8-9 giugno '64 dà notizia del libro tra gli «stregabili» aggiuntisi all'ultimo momento; unica autrice Longanesi sarà scalzata, per quell'anno, dalla vittoria di Giovanni Arpino con *L'ombra delle colline* (Mondadori). Da segnalare, comunque, che anche Laudomia Bonanni partecipava con il suo *L'adultera* (Bompiani), con cui vinse il Premio Campiello. Si può evidenziare che Leo Longanesi non faceva più parte della giuria dal '57 ma, se si considera l'inventario proposto, il romanzo di Milani figura nella biblioteca di autori e critici già nominati in precedenza e in quelle di Elsa de Giorgi, Wanda e Rosario Assunto, Ignazio Silone e anche del poeta Sandro Penna, sulla cui copia si legge la dedica con un fiore disegnato che accompagnava sempre la firma di Milani. Come per il passaggio antecedente, anche in questo caso Milani aveva - forse in solitudine - inviato a critici e autori votanti il proprio romanzo, certificando quanto tenesse alla partecipazione al Premio, non riuscendo tuttavia ad entrare nemmeno nella cinquina finale in cui compaiono - dato importante - oltre ad Arpino anche altri autori Mondadori, ossia Carlo Bernari ed Arrigo Benedetti, e inoltre Alberto Bevilacqua (Rizzoli) e Augusto Frassinetti (Feltrinelli). Tre scrittori di quella che fu la casa editrice che le diede prima fama si stavano giocando lo Strega per vincerlo, determinando - almeno a posteriori - il potere che Mondadori agiva in quella fase storica.

L'Archivio Bellonci non dà, almeno a distanza, informazioni sui nomi che potrebbero aver candidato Milani, tantomeno il volume di Bellonci del 1971 fornisce indicazioni. Al di là di questi dettagli d'interesse, *La ragazza di nome Giulio* può essere collocato in un'annata particolare, in parte per le ragioni storico-letterarie evidenziate da Angela Fabris in questi Atti.

Dal punto di vista editoriale si può arrischiare di avanzare un paragone con la Francia, paese in cui Milani ebbe successo tra gli anni Quaranta e Sessanta. Nell'autunno del 1964 fece scalpore il romanzo autobiografico *La Bâtarde* di Violette Leduc, candidato al Prix Fémina e al prestigioso Prix Goncourt, che non vinse ma che le concessero di raggiungere un successo di pubblico inatteso. Interpretare i tempi come maturi per la vittoria di un romanzo scritto da un'autrice, e di un testo in cui i temi erotici non subivano alcuna censura, può

essere fuorviante per il contesto italiano, restio ad inclinazioni più coraggiose specialmente in vista di Premi e, più in generale, in grado di estromettere facilmente le autrici salvo qualche raro caso (ad esempio quello di Elsa Morante e di Anna Maria Ortese). Soprattutto: Gallimard non era Longanesi, e la Francia non era affatto l'Italia se quest'ultima punì Milani e il suo editore con un processo per censura nel 1966 - che si risolse con una vittoria di entrambi e nessuna condanna. Un parallelo che può far riflettere sull'attualità e sulla statura di una scrittrice quale Milena Milani era ed è tuttora nel quadro della letteratura contemporanea europea e internazionale.

Bibliografia

Opere letterarie

- Milani, M. (1951). «Notte con fuochi». *Nuova Stampa Sera*. Torino, 13-14 novembre.
- Milani, M. (1952). «Finestra sul cielo». *Nuova Stampa Sera*. Torino, 7-8 giugno.
- Milani, M. (1954a). *Emilia sulla diga*. Milano: Mondadori.
- Milani, M. (1954b). «Il primo bagno». *Stampa Sera*. Torino, 9-10 luglio.
- Milani, M. (1954c). «Circolo chiuso della recensione». *La Fiera Letteraria*, 31, 5.
- Milani, M. (1956). «A Venezia, la luna». *Stampa Sera*. Torino, 31 ottobre-1 novembre.
- Milani, M. (1958). «Tempo veneziano». *Stampa Sera*. Torino, 26-27 marzo.
- Milani, M. (1962). «Diario veneziano: due scatole; una statua». *Stampa sera*. Torino, 5-6 novembre.
- Milani, M. (1963). «La neve a Venezia». *Stampa Sera*. Torino, 21-22 dicembre.
- Milani, M. (1964a). *La ragazza di nome Giulio*. Milano: Longanesi.
- Milena, M. (1964b). «Un bicchierino di grappa». *Stampa Sera*. Torino, 11-12 aprile.
- Milani, M. (1967). *Italia sexy*. Genova: Immordino.
- Milani, M. (1984a). *L'angelo nero e altri ricordi*. Milano: Rusconi
- Milani, M. (1984b). *Sei storie veneziane*. Firenze: Editoriale Sette.

Opere critiche

- Barcella, G. (2006). *Invito alla lettura di Milena Milani*. Empoli: Ibiskos Olivieri.
- Poggi, S. (2005). *Albisola amore*. Milano: Viennepierre.
- Rossi, L. (2012). *Milena Milani: una vita in collage*. Torino: Seneca Edizioni.
- Trevisan, A. (2017). «La 'Ragazza di nome' Milena Milani: visioni di città e temi 'altri', fra poesia e prosa (1944-1964)». *Diacritica*, 18, 13-25.
- Trevisan, A. (2018). «'Cos'è la verità? La vita'. Le prose brevi di Lalla Romano, Milena Milani e Goliarda Sapienza». *Mosaico Italiano*, 173, 16-22.
- Trevisan, A. (2019). «'Anche i quadri/ come i sogni si comperano': Milena Milani tra critica d'arte e letteratura». Geroni, R.G.; Milani, F. (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie = Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD* (Bologna, 22-24 giugno 2017). Pisa: Edizioni ETS, 151-8.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Libertà definibili: sulle tracce di Paola Masino e Milena Milani a Venezia

Alessandra Trevisan

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Il Convegno *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani* che questi Atti raccolgono ha indicato un profilo prismatico del lavoro delle scrittrici seguendo diversi percorsi di ricerca, soprattutto concentrandosi sul rapporto continuativo o meno che entrambe ebbero con la città lagunare, vero centro del loro fare, per Masino durante il confino tra anni Quaranta e Cinquanta, per Milani dagli anni Quaranta fino agli anni Duemila. Il Congresso ha permesso di disegnare un itinerario fecondo e inedito, da cui nascono percorsi interni che aprono a nuove direzioni in grado di amplificare quelle già note. Le due autrici, molto diverse tra loro, l'una più defilata l'altra più mondana, sono state ambedue partecipanti alla vita cittadina come soggetti immersi nella cultura del proprio tempo. L'intento della due giorni è stato infatti quello di unire Venezia e il Novecento nella 'voce' di due donne che diedero spazio e tempo ai rapporti sociali allacciati sull'isola, alla fruizione artistica e al lavoro in campo artistico come giornaliste e scrittrici. Un'idea di Ilaria Crotti, che per prima ha dato vita a questo progetto unendo i tasselli di due ricerche già in essere a cura di Arianna Ceschin e di chi scrive.

Se dunque l'occasione convegnistica risulta un *unicum* per lo studio di Masino e Milani secondo le ragioni evidenziate, si potrà procedere verificando quali siano state le prospettive scelte dalle studiose coinvolte aggiungendo che ciascuna ha fornito un personale contributo aderendo all'idea primaria, ossia l'originalità che le due autri-

ci hanno messo in pratica in un Novecento lungo, di decennio in decennio, grazie alle loro invenzioni e agli slanci vitali come soggetti attivi e propositivi, ciascuna nel proprio fare artistico. Curioso annotare che a oggi non si hanno notizie su una loro conoscenza diretta: un breve accenno si ha nei *Diari* di Lea Quaretti grazie ai quali si suppone fosse in essere una loro sporadica frequentazione attraverso figure amiche.

La ricerca d'Archivio è al centro dei contributi di Marinella Mascia Galateria, Cecilia Bello e Arianna Ceschin, rivelata secondo traccia che incontrano punti di tangenza.

Nel contributo dal titolo *Dalla scrivania tutta per sé al confino della Massaia: la Venezia di Paola Masino* Galateria legge il controverso rapporto della scrittrice con la città attestato in lettere inedite e documenti altri provenienti dall'Archivio del Novecento dell'Università la Sapienza di Roma - Archivio Paola Masino, offrendo una rassegna fotografica dei luoghi in cui visse e che frequentò. Le immagini testimoniano la cura con la quale Masino aveva predisposto il proprio spazio di lavoro, che fu anche custode di un tempo 'altro' in cui accingersi a scrivere *Nascita e morte della massaia*, probabilmente la sua opera più famosa.

Cecilia Bello sceglie l'immediato dopoguerra per trattare del rapporto di Masino con la scrittura giornalistica nel suo articolo «*Il festival rinascerà*», *Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia*. Passando in rassegna alcune recensioni apparse su *Il Giornale d'Italia di Torino* nel 1946 - custodite all'interno dello stesso Archivio Paola Masino sopraccitato -, la studiosa porta alla luce plausi e stroncature in un particolare periodo di partecipazione della scrittrice come inedita inviata e testimone della Mostra del Cinema.

La distanza delineata da Galateria e Bello, non senza trascurare alcuni aspetti psicologici che caratterizzano il periodo di esodo da Roma di Masino, di difficile sopportazione e con inclinazioni di cuppezza, secondo Arianna Ceschin emerge attraverso altre formule e ulteriori esposizioni. Nel saggio dal titolo «*Venezia appena l'ho vista non mi ha fatto nessuna impressione*»: *Paola Masino e il complesso rapporto con il capoluogo lagunare* si esamina la relazione dell'autrice con l'isola e il suo rapporto con alcuni soggetti della cultura, ad esempio Anna Maria Ortese, proponendo alcune pubblicazioni di poesie e racconti in riviste diffuse in città grazie al lavoro di editori tra i quali Neri Pozza. Un orizzonte in divenire e contiguo al successo dell'autrice, ma anche un lungo periodo di restrizioni isolate a fianco del compagno Massimo Bontempelli. In ciascuno dei tre contributi proposti lo scrittore trova tuttavia un ruolo di profilo, a fianco di un mestiere svolto in modo del tutto autonomo da Masino, mai alla sua ombra e semmai 'con'; *l'entourage* attorno al quale la coppia gravitava - in cui si esponevano Filippo de Pisis, Diego Valeri, Gianfran-

cesco Malipiero e altri - era infatti animato da voci singole e singolari. Lo ricorda, ad esempio, Gianna Manzini ancora ne *Il giorno con la buona stella: Diario 1945-1976* di Lea Quaretti (Neri Pozza, 2016), sottolineando come ci fossero tra lei, Paola Masino e Quaretti, ma anche con Maria Luisa Astaldi e Maria Bellonci, una certa amicizia e solidarietà di genere durata nel tempo e ancorata - per certi versi - alla Venezia degli anni Quaranta, Cinquanta e dei successivi decenni. Scriveva Cesare Garboli, nella prefazione a *Nascita e morte della massaia*, edizione Bompiani 1970: «Proprio nel 1945, in quell'istante di rinascita, in quel 'plein air', la Masino ci allungava una tessera d'ingresso per una rappresentazione diversa. Ci invitava a sederci in una platea metafisica, ad aspettare Godot» (Garboli 1970). A quanto è dato riconoscere dai contributi di Galateria, Bello e Ceschin il confino veneziano fu necessario per il concepimento del romanzo e, leggendo la critica garboliana, si può immaginare un quotidiano nutrito da echi del realismo magico bontempelliano, uniti a una necessità di scrittura all'insegna di un «ingegno ingordo di intelligenza» (Garboli 1970).

L'8 marzo 1979, in un articolo dal titolo *La rivoluzione azzurra di Milena Milani*, apparso sul *Corriere della Sera* e a firma di Paola Messina che introduceva una personale alla Galleria «il dialogo» di Via Manzoni a Milano, l'autrice presentava il proprio lavoro come artista impegnata su più fronti:

Essere me stessa. Ho molti interessi, principalmente l'arte e la letteratura. [...] Essere attiva significa vivere e i giorni a nostra disposizione spariscono rapidamente. Scrivere, dipingere o fare ceramica sono un'esigenza. Quando scrivo un romanzo vado avanti in maniera folle, ma ho anche delle crisi, dei dubbi. Alla fine, stanca, mi rifugio nei colori, mi piacciono quelli forti e le parole visibili. [...] Ho una voce femminile, cerco di farmi sentire, e non solo con la letteratura, attraverso i libri; io ho sempre dipinto sin da bambina. La gente trova strano che io scriva libri e faccia questa pittura, ma trova la mia ceramica molto fresca e questo mi fa piacere. (Messina 1979)

A 52 anni Milani tracciava il bilancio di una carriera che si era mossa su due fronti, quello dell'arte e quello della letteratura, rilevanti e determinanti per definire il suo io d'artista.

Come 'pluriartista' Milani tentò sempre un'integrazione nel panorama del proprio tempo, frequentando parimenti artisti e scrittori. Così sembra aver fatto anche Paola Masino, ed entrambe furono riconosciute negli ambienti di comune frequentazione, all'interno dei quali ottennero anche la propria fortuna critica per quanto circoscritta. Ancora la giornalista Paola Messina chiudeva il dialogo con Milani in questo modo: «*Quindi la pittura, i libri e le ceramiche per*



Figura 1 Milena Milani negli anni Settanta a Venezia

Milena Milani sono una sola cosa? Sì è tutta una cosa sola [...] (Messina 1979). Quest'intervista riassume parte dell'esperienza di parole e immagini di una protagonista del secolo scorso che il Convegno *Venezia Novecento* ha presentato.

Proprio del desiderio di 'diventare' un'autrice di valore e di affermarsi nel panorama letterario del proprio tempo tratta Sabina Ciminari in «*Vorrei diventare una scrittrice importante*», *l'esordio narrativo di Milena Milani*. Grazie a una ricerca presso la Fondazione

Mondadori di Milano, la studiosa unisce documenti d'Archivio e materiali in grado di indicare quali siano stati i termini del successo a partire da *Storia di Anna Drei* (Mondadori 1947) in avanti. Creando per prima un discorso nuovo sulle pubblicazioni e sui Premi, avanzando teorie ed ipotesi che ne circoscrivono il campo d'azione, Ciminari verifica cosa significhi per Milani essere stata una scrittrice moderna e come lei sia riuscita a contrattare il proprio ruolo all'interno della casa editrice.

Irena Prosenec, invece, in *Quando acqua e sole bastano a consolare: paesaggi urbani e paesaggi marini nella narrativa di Milena Milani* considera la produzione narrativa autoriale dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, costruendo un catalogo inedito e tematico attorno al paesaggio marino e acquatico in romanzi e racconti, raccogliendo i testi attorno ad uno degli argomenti cardine della produzione di Milani, in cui Venezia è senza dubbio centrale, con la spiaggia del Lido, i canali, le rive e altri luoghi lagunari, che determinano i contorni particolari della città ma anche un'autorialità che fa perno sulla scrittura visiva e metaforica.

La trattazione di Angela Fabris *Seduzioni e scenari veneziani: la percezione del corpo e le categorie del maschile e del femminile in "La ragazza di nome Giulio"* indaga il romanzo edito da Longanesi nel 1964, segnalando alcuni rinvii innovativi letti alla luce del post-modernismo e del nomadismo di Rosy Braidotti. Le categorie del maschile e del femminile così come il corpo nel testo assumono dunque, secondo la studiosa, un significato critico rinnovato. L'autrice diventa un'anticipatrice in grado di creare un personaggio emblematico, che travalica i confini di genere e incarna un modello letterario nomadico di donna, fuori dai canoni e dai tempi, legato con attinenza ai *Gender Studies*.

Su tutt'altro campo si muove Stefania Portinari in *Per un ritratto di Milena Milani: quadri-scritti e «soltanto amore»*. Le ceramiche-scritte di Milena Milani e le altre sue opere dipinte sono collocate qui nel contesto veneziano e italiano dell'epoca, cui si unisce un ampio affondo sul lavoro dell'autrice a fianco del compagno Carlo Cardazzo, collezionista e acuto gallerista in Italia, con relazioni internazionali e una visione editoriale aperta in un momento di costruzione dell'editoria d'arte del Novecento. C'è una Venezia quasi mai raccontata dal punto di vista delle donne nell'intervento di Portinari, una città in cui le arti visive non parlavano sempre al femminile o, se lo facevano, era solo attraverso pochi e rari nomi.

In relazione con Portinari il saggio di Monica Giachino *"La ragazza di fronte": Milena Milani e le Edizioni del Cavallino* con, al centro, la poesia e i primi racconti nonché il lavoro per le Edizioni del Cavallino di Cardazzo. Si analizzano qui i testi che Milani pubblicò tra il 1944 e il 1953, con un passaggio anche alle successive traduzioni di Cendras, Miró e Kandinskij apparse per la casa editrice e cura-

te dall'autrice. La studiosa ricostruisce un inedito quadro di legami tra Milani e altri soggetti a lei vicini che potessero averla aiutata nel coltivare relazioni determinanti per la sua carriera nella letteratura e nell'arte europee. Questo saggio non può che chiudere una sorta di cerchio immaginario, che procede dal primo e raggiunge gli altri. Ogni raggio di questa 'ruota' trova corrispondenze e punti in comune con gli altri, perché la storia è una soltanto ma è anche fatta di piccoli e grandi tasselli, pezzi di una vicenda da ricostruire.

Così, anche l'attività di giornalista letteraria su *Stampa Sera* (*La Stampa*) diventò per Milani una professione d'obbligo per ritagliarsi uno spazio e raggiungere un pubblico di lettori non specialisti, autodeterminarsi in un contesto respingente per una donna che voleva farcela da sola, senza rinunciare alla propria scrittura lirica. Un'inedita Venezia tra anni Quaranta e Sessanta è ricostruita nel contributo dal titolo "*Diario veneziano" e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano La Stampa. Con un affondo sul Premio Strega*. Il saggio proposto da chi scrive ricomponne attraverso verifiche in Archivi e Fondi alcune ipotesi a proposito di due momenti di vita fondamentali per la promettente carriera dell'autrice, offrendo una ricostruzione del contesto del Premio Strega del 1954 e del 1964, cui Milani fu candidata.

Questa serie di 'libertà definibili' in nove tempi individua le cifre dell'esistenza di Paola Masino e Milena Milani, soggetti che hanno rischiato senza timore di proporsi, di esporsi, di ricevere rifiuti, di fare e disfare il proprio lavoro in un Novecento che non sempre ha dato loro il rilievo che meritavano. Due donne differenti tra loro: elegante, pungente e resiliente la prima, quanto tenace, intrepida, di certo ancora resiliente la seconda. Due donne che ispirano e che insegnano.

Profili biobibliografici

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Profili delle Curatrici

Arianna Ceschin è giornalista pubblicista iscritta all'Ordine dei giornalisti del Veneto e svolge la professione per il quotidiano online Qdpnews.it, occupandosi di cronaca e cultura.

È Cultrice della materia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia, dove cura la gestione della comunicazione web dipartimentale. Inoltre, svolge consulenze in ambito editoriale e nel campo della comunicazione. Nel medesimo ateneo, ha conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica con una tesi riguardante il giornalismo di Paola Masino e Alba de Céspedes. Si è inoltre occupata di questioni inerenti la biografia e la poetica di Anna Maria Ortese, Ada Negri, Luce D'Eramo, Maria Bellonci, svolgendo ricerche d'archivio e analisi di materiale inedito, affrontando il tema del canone, della pubblicistica e della scrittura femminile.

Ha pubblicato saggi in volume e in rivista riguardanti tematiche affini alla letteratura delle donne e partecipato, in veste di relatore, a convegni tenutisi a Oxford, Columbus, Roma, Catania, Perugia, Bergamo, Sorrento e Venezia, mentre è stata ospite di incontri pubblici di divulgazione. Assieme alla prof.ssa Ilaria Crotti – docente ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università Ca' Foscari di Venezia – e alla dottoressa di ricerca Alessandra Trevisan, si è occupata dell'ideazione e organizzazione del convegno internazionale *Venezia Novecento: le voci di Paola Masino e Milena Milani* (17-18 ottobre 2019).

I suoi lavori di saggistica hanno ricevuto dei riconoscimenti in occasione delle edizioni 2015 e 2018 del premio letterario Elca Ruzzier, promosso dalla Casa internazionale delle donne di Trieste, mentre le tesi di Laurea Magistrale e di Dottorato di ricerca sono state premiate in occasione del premio nazionale Città di Castello nel 2018 e del premio internazionale Salvatore Quasimodo nel 2020, entrambi presieduti da Alessandro Quasimodo, figlio del celebre poeta premio Nobel.

Arianna Ceschin si occupa anche di tematiche afferenti al giornalismo digitale, interesse che l'ha condotta nel 2018 alla partecipazione al Web Marketing Festival di Rimini, dove si è aggiudicata il secondo posto con il suo team in occasione dell'hackaton dedicato alle fake news. Fa parte, inoltre, del team di comunicazione del TEDXMontebelluna, per il quale svolge il ruolo di addetta stampa.

Alessandra Trevisan ha concluso un Dottorato di ricerca in Italianistica all'Università Ca' Foscari Venezia. Si è occupata dell'opera di Goliarda Sapienza e ha all'attivo pubblicazioni di articoli, la monografia *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale* (La Vita Felice, 2016) e *Voce di donna, voce di Goliarda Sapienza: un racconto* (La Vita Felice, 2016) con A. Toscano e F. Michieli. Il suo interesse per gli autori del Novecento si è rivolto anche a Milena Milani, Clara Sereni, Adele Cambria, Lalla Kezich, Gabriele d'Annunzio, Matilde Serao, Anna Maria Ortese e Beppe Costa, Silvia Salvagnini. Ha redatto le voci Lucia Drudi Demby, Milena Milani e Simona Weller per l'*Enciclopedia delle donne* online. Ha presentato le sue ricerche in conferenze, convegni in Italia e all'estero nonché in incontri pubblici e di divulgazione.

Dal 2011 fa parte della redazione del lit-blog Poetarum Silva. Dal 2016 è nella redazione della rivista *Archivio d'Annunzio* e dal 2017 in quella di *Kepos – Semestrale di letteratura italiana*.

Con la prof.ssa Ilaria Crotti e la dottoressa di ricerca Arianna Ceschin è stata co-organizzatrice del Convegno Internazionale *Venezia Novecento: le voci di Paola Masino e Milena Milani* (17-18 ottobre 2019).

In altro ambito, cura la comunicazione di Live arts cultures e di quarantaduelinee | circolazione culturale. Collabora con le autrici Chiara Pini e Viviana Fiorentino. È parte di *Secret Garden* dell'artista visiva e fotografa Alessandra Calò, esposto in Italia e all'estero. Ha pubblicato una silloge nel *Secondo repertorio di poesia contemporanea* di Arcipelago itaca (2018). Con la poetessa 'performativa' Silvia Salvagnini condivide un progetto aperto tra poesia, musica e video-arte che vede Nico De Giosa alle musiche. Vocal artist, suona in solo con voce e loopstation e con i musicisti elettronici Solar Plex, Aldo Aliprandi ed Enrico Coniglio.

Ilaria Crotti insegna Letteratura italiana contemporanea e Critica e teoria letteraria presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia. Si è occupata di narrativa, giornalismo, odepiorica, teatro e librettistica, anche in prospettiva teorica e comparatistica, dal XVIII secolo alla contemporaneità. La letteratura delle donne rappresenta uno dei suoi ambiti di ricerca; ha dedicato contributi a figure quali Giustina Renier Michiel, Isabella Teotochi Albrizzi, Ada Negri, Eleonora Duse, Renata Anguissola di San Damiano, Luisa Baccara, Gina Lagorio, Elena Dak e Melania G. Mazzucco. Figura nel comitato direttivo di alcune riviste, tra le quali *Archivio d'Annunzio*, *Ermeneutica letteraria*, *Problemi di critica goldoniana*, *Rivista di letteratura italiana*, *Studi buzzatiani*. Sui contributi sono comparsi nei seguenti periodici: *Annali d'Italianistica*, *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana*, *Bollettino del C.I.R.V.I.*, *Cantieri*, *Carte di viaggio*, *Critica letteraria*, *Humanitas*, *Lettere italiane*, *L'immaginazione*, *Miscellanea Marciana*, *Narrativa*, *Nord e Sud*, *Nuova Antologia*, «*Quaderni Veneti*, *La Rassegna della Letteratura Italiana*, *Revue des études italiennes*, *Sigma*, *Sinestesie*, *Studi novecenteschi*, *Studi sul Settecento e l'Ottocento*.

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Profili delle Autrici

Cecilia Bello Minciocchi è Professore Associato di Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, della Sapienza Università di Roma.

Studiosa di avanguardie storiche e di neoavanguardia, ha scritto saggi su Marinetti, Ungaretti e Nono, Sanguineti e Berio, Balestrini, Manganelli, Niccolai, Porta, Volponi, Malerba, Agnetti, Ballerini. Ha dedicato particolare attenzione all'opera di Emilio Villa, del quale ha curato *Zodiaco* (con Aldo Tagliaferri, Empiria, 2000), *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia* (Bibliopolis, 2004), e *L'opera poetica* (L'orma, 2014), volume che raccoglie tutte le poesie edite.

Ha pubblicato l'antologia di autrici futuriste *Spirale di dolcezza + serpe di fascino* (Bibliopolis, 2007), e due monografie: *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo* (Le Lettere, 2012), e *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento* (Oèdipus).

Ha curato le opere integrali dei poeti Vittorio Reta, *Visas e altre poesie* (Le Lettere, 2006), Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance* (Le Lettere, 2009), Vito Riviello, *Tutte le poesie* (Sapienza Università Editrice, 2019); e la raccolta inedita *Tutti i racconti* di Luce d'Eramo (Elliot, 2013).

Ha introdotto la riedizione di *Come si seducono le donne* di Marinetti (BUR, 2015) e accompagnato con ampia postfazione il secondo volume delle poesie complete di Nanni Balestrini, *La signorina Richmond e Blackout* (DeriveApprodi, 2016).

È nel comitato scientifico della collana di critica e storiografia letteraria «I sensi del testo» (Mimesis) e nella redazione di *Avanguardia* e di *Semicerchio*; collabora al *Verri* e a *Poetiche*.

Sabina Ciminari, Maîtresse de Conférences in Studi italiani all'Université Paul-Valéry Montpellier 3, è nata a Roma, dove ha fatto i suoi studi in Lettere alla Sapienza Università di Roma. Dottoressa di ricerca in Francia (in Lingue e letterature romanze: italiano, all'Université Paris Nanterre) e in Italia (in Storia delle scritture femminili-Sapienza Università di Roma), è stata cultrice della materia alla Sapienza, dove ha partecipato a progetti di ricerca nazionali (*Alle origini della Repubblica. Scrittrici, intellettuali italiane protagoniste nella costruzione di una nuova cultura*) e internazionali (*Classici italiani nel mondo. Le traduzioni, la diffusione, la ricezione nel contesto internazionale del Novecen-*

to). Specialista di scritture femminili sin dalla sua tesi di dottorato (*Lettere all'editore. Ritratti di scrittrici*), ha dedicato articoli e pubblicazioni a scrittrici italiane come Sibilla Aleramo, Alba de Céspedes (in particolare alla sua produzione in lingua francese e alla sua opera di autotraduzione) e Gianna Manzini, con un'attenzione particolare alla storia della loro ricezione, ai rapporti con i loro editori e alla loro diffusione in Francia. Si è occupata anche di narrativa italiana degli anni Ottanta, sulla scia del suo interesse per Italo Calvino (ha collaborato con il Laboratorio Calvino della Sapienza) e, come italianista all'estero, di tematiche connesse alla didattica dell'italiano L2/LS. Ha lavorato anche nell'ambito del giornalismo e delle fondazioni culturali, nel quadro della salvaguardia e della riorganizzazione degli archivi d'autore (in particolare di Alba de Céspedes e Gianna Manzini).

Angela Fabris è professoressa associata, insegna letteratura italiana e spagnola all'Università di Klagenfurt. Settori privilegiati della sua ricerca sono i giornali veneziani del XVIII secolo, ambito in cui ha pubblicato, nel 2015 per l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, il saggio introduttivo all'edizione digitalizzata della Gazzetta Veneta (1760-1762) di Gasparo Gozzi e nel 2020 il volume *Tra dialogo e consenso. I giornali veneziani di Gasparo Gozzi tra il 1760 e il 1762* (Leo S. Olschki Editore). Fa parte, inoltre, di un gruppo di ricerca internazionale sul teatro pregoldoniano (<http://www.usc.es/goldoni/>).

In ambito spagnolo ha pubblicato una serie di articoli e, nel 2016, un volume collettivo, *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca* (Peter Lang) sul romanzo breve del Siglo de Oro. A questo riguardo è membro del gruppo internazionale di ricerca coordinato dall'Università di Córdoba sulla narrativa breve del Barocco spagnolo (<http://www.prosabarroca.es/>).

Ha pubblicato saggi sulla letteratura mediterranea, la letteratura ebraica, Giacomo Leopardi, Italo Svevo, il futurismo, il cinema italiano horror e di fantascienza. Altre sue pubblicazioni: *Un "de/scrittore irriverente". Le strategie letterarie di Francesco Burdin* (2004), un volume collettivo sul ritratto letterario nella letteratura italiana e francese (*Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, V&R unipress GmbH, 2012), *Science-Fiction-Kultfilme* (Schüren Verlag, 2016) e *Horror Kultfilme* (Schüren Verlag, 2017) e *Scrivere l'orrore. Letterature e Shoah* (2020).

Monica Giachino insegna Letteratura Italiana presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa principalmente di narrativa e poesia dalla fine del Settecento al Novecento. Si è interessata in particolare alle forme della narrativa dell'Ottocento (romanzo storico, epistolare, sentimentale) e alla loro evoluzione. Ha curato diverse edizioni critiche di testi sia ottocenteschi che novecenteschi. In ambito ottocentesco ha pubblicato, tra gli altri, studi su Rovani, Nievo, Tommaseo, Luigi Carrer, sulle traduzioni di Balzac in Italia. Tra i contributi di area novecentesca: la letteratura veneta e triestina, la scrittura femminile e autori quali D'Annunzio, Montale, Piovone, Dessì. Collabora all'Archivio Scritture e Scrittrici Migranti e all'Archivio Carte del Contemporaneo dell'Università Ca' Foscari.

Marinella Mascia Galateria ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea (Sapienza Università di Roma), si è occupata del romanzo del primo Novecento, da Svevo a Borgese, da Palazzeschi a Bontempelli (*Tattica della sorpresa e romanzo comico di Bontempelli; Racconti allo specchio*, Bulzoni, 1977 e 2005) al primo Moravia (*Gli indifferenti*, Mursia, 1975). Ha dedicato saggi al teatro tra le due guerre («Alvaro: una Medea desacralizzata», in *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese del Novecento*, Sapienza Università di Roma, 2015; «La Cenerentola musical di Bontem-

PELLI», in *Cenerentola come testo culturale*, Lithos, 2016); alla favola («Il modello di Lewis Carroll» e «La favola metafisica di Bontempelli», in *Avanguardia*, 15, 2000); a scrittrici italiane del Novecento (*Paola Masino*, Fondazione Mondadori, 2001; «Ortese, Uomo nell'isola», in *Avanguardia*, 52, 2013, «Ortese epistolografa», in *Atti Conv. A.M.Ortese*, Rapallo, maggio 1998, Sagep, 1999.) Di Masino ha curato l'inedito *Album di vestiti* (Elliot, 2015); *Periferia* (Oèdipus, 2016); *Anniversario* (Elliot, 2016). Ha scritto l'introduzione all'edizione francese e spagnola di *Nascita e morte della massaia* (*La Martinière*, 2018; *Alianza*, 2019). Ha curato la mostra *Pittori del Novecento e carte da gioco. La collezione di Paola Masino* (Roma, 2016-17; Spoleto, 2017-18) e il catalogo (Palombi, 2016).

Tra i fondatori dell'Archivio del Novecento e membro del Consiglio scientifico, ha curato l'edizione di molti epistolari: *Alvaro Bontempelli Frank: Lettere a '900'*, *Cardarelli Ungaretti: Lettere a Corrado Pavolini* (Bulzoni, 1985 e 1989); «Bontempelli-Bardi, Lettere a Quadrante». *L'illuminista*, 13-14-15, 2005; delle lettere alla moglie di Alvaro, *Cara Laura* (Sellerio, 2005).

Stefania Portinari insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università Ca' Foscari Venezia, in precedenza ha lavorato alla Soprintendenza per il patrimonio storico artistico di Venezia e si occupa anche della curatela di mostre e di critica d'arte. Le sue ricerche riguardano in particolare la storia dell'arte del Novecento, la storia della Biennale di Venezia, la storia delle esposizioni, l'architettura contemporanea e l'attività di Carlo Scarpa, la storia delle arti decorative e del design, i rapporti tra arte e letteratura, la storia del collezionismo contemporaneo e delle arti performative.

Irena Prosenc è professoressa associata di Letteratura Italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Lubiana. La sua attività critica spazia su più secoli e generi letterari. Nei suoi recenti saggi si è dedicata soprattutto alla letteratura femminile: ha scritto sulla contemporaneità della forma breve, la città di Napoli e i personaggi femminili nei racconti di Valeria Parrella, sulla narrazione del personaggio femminile e degli stereotipi nei romanzi storici di Adriana Assini e sulla rappresentazione dei luoghi letterari nella narrativa di Milena Milani. Ha pubblicato studi sulle novelle di Sacchetti, sul poema cavalleresco (Alamanni, Boiardo, Tasso) e sulla narrativa di Pavese, Tomizza e Pirandello. Numerosi sono i contributi su Primo Levi: ha preso in esame i suoi racconti fantastici e fantascientifici, la narrazione della memoria e gli aspetti intertestuali presenti nella sua opera. Un suo campo di interesse è la risemantizzazione dei miti antichi: in questo senso si è occupata, nello specifico, dell'opera di Claudio Magris. Ha pubblicato articoli sulla ricezione della letteratura italiana in Slovenia (Petrarca, Boccaccio, Fortis, Bassani, Pavese, Levi).

In questi Atti di Convegno Paola Masino, Milena Milani e Venezia si propongono come tre poli di un dialogo a più voci. Alcuni dei volti e delle trame della vita in città, negli anni Quaranta e nei decenni successivi, sono infatti riuniti attorno a due autrici che hanno saputo fare della scrittura un mestiere fecondo. Il loro contributo, evidenziato nel volume da nove relatrici, ridisegna il volto della laguna con particolare attenzione ai luoghi e ai tempi, cogliendo, di decennio in decennio, peculiarità e variazioni. Un profilo, quello di Venezia Novecento, poco o per nulla narrato dalle donne, che trova in questi saggi un timbro di autenticità.



Università
Ca'Foscari
Venezia

ISSN 2610-9514



9 772610 951003

ISBN 978-88-6969-423-3



9 788869 694233

Copia fuori commercio