

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 978-88-6969-422-5 [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/10.30687/978-88-6969-422-5>

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 Minciocchi

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 Prosenc

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

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] 978-88-6969-422-5 | 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 10.30687/978-88-6969-422-5/007



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) edita 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 Bruno 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'Obelesco 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 4 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 Kaisserlian, 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.



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 Ketty 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 sconfina 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-

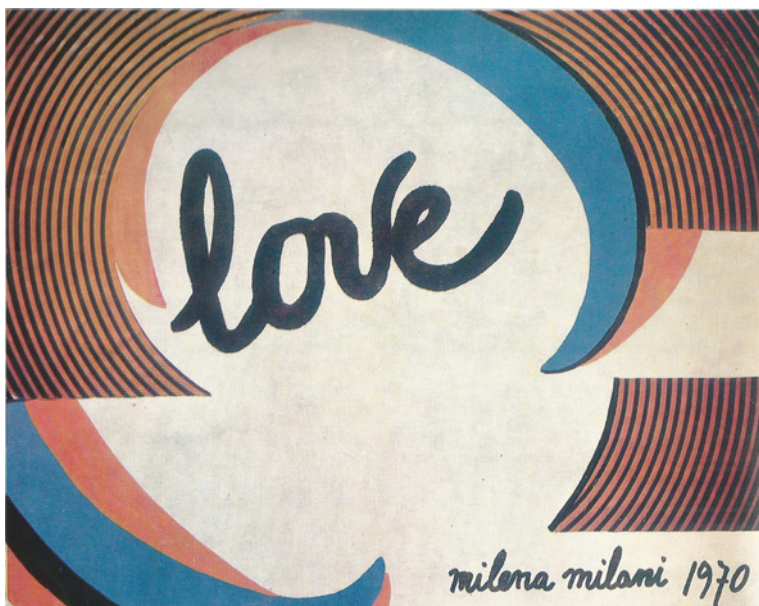


Figura 4 Milena Milani, *Love* (1970). Collage e tecnica mista esposto alla mostra *Milena Milani* presso la Galleria d'Arte Cavour di Milano nel 1972

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 annoia 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 iscritte. 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 Cavelini 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 sdrucchiolante 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: Vienneperre
- 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.

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

ISSN 978-88-6969-423-3



9 788869 694233

Copia fuori commercio