

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] 978-88-6969-422-5 | 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 10.30687/978-88-6969-422-5/008

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. Albisola 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.