

IN ARTE, MILVA

a cura di
Anna Maria Lorusso e Lucio Spaziante

SilvanaEditoriale

IN ARTE, MILVA

23 novembre 2023 - 4 febbraio 2024

Bologna, Museo Internazionale
e Biblioteca della Musica

Mostra a cura di
Anna Maria Lorusso
e Lucio Spaziante

Promossa da



*Consegnatario e responsabile
tecnico dell'Archivio Milva*
Gianmario Merizzi

*Comitato Tecnico Scientifico
dell'Archivio Milva*
Paolo Albertazzi
Marco Beghelli
Giuliana Benvenuti
Martina Corgnati (donatrice)
Anna Maria Lorusso
Giacomo Manzoli
Gianmario Merizzi
Matteo Paoletti
Carla Salvaterra (coordinatrice)
Anna Scalfaro
Lucio Spaziante

*Ufficio stampa Alma Mater
Studiorum - Università di Bologna*
Matteo Benni
Viviana Sarti

Progettazione e organizzazione
CMS.Cultura srl

Ufficio stampa della mostra
Barbara Notaro Dietrich

Progetto di allestimento
Corrado Anselmi Architetto
con Andrea Damiano

Progettazione immagine coordinata
Filippo Steconi

Allestimento
Paolo Boatto con Felsinea Eventi srl
Quadricroma srl

Con il patrocinio di



In collaborazione con



*Direttrice Settore
Musei Civici Bologna*
Eva Degl'Innocenti

*Direttrice Museo Internazionale
e Biblioteca della Musica*
Jenny Servino

*Comunicazione e Ufficio
stampa Settore Musei
Civici Bologna*
Melissa La Maida
Enrico Tabellini
Silvia Tonelli

Un ringraziamento particolare a
Martina Corgnati

Si ringraziano inoltre
Piccolo Teatro di Milano - Teatri
d'Europa
La famiglia Gastel e i suoi archivi
Marco Caselli Nirman e Camilla
van Zuylen
Silvana Editoriale



SOMMARIO

- 9 Giovanni Molari
Prefazione
- 11 Giacomo Manzoli
Una sola Milva
- 13 Eva Degl'Innocenti
Milva, tra musica e drammaturgia
- 15 Jenny Servino
Milva la Rossa
- 17 Anna Maria Lorusso, Lucio Spaziante
Idee per una mostra
- 25 Martina Corgnati
L'eredità di Milva, ovvero: trasformare la memoria in progetto
- 31 Guglielmo Pescatore
Cinquant'anni e una vita: Milva e il DAMS
- 37 Claudio Longhi
Storia d'arte e di libertà: Milva al Piccolo Teatro di Milano, tra Strehler e Brecht (ma non solo)
- 42 *L'abito di Jenny delle Spelonche in "L'opera da tre soldi"*
a cura di Giulia Claudia Gambi, Silvia Magistrali, Roberta Mangano
- 47 Matteo Paoletti
Milva e Strehler nel segno di Brecht
- 57 Ugo Volli
Dal recitar cantando alla diva
- 67 Jacopo Tomatis
*Borghese e/o nazionalpopolare?
Ascoltando la voce di Milva*
- 77 Gianmario Merizzi
L'Archivio Milva
- 91 Crono-biografia
a cura di Anna Maria Lorusso e Lucio Spaziante



Milva in *L'opera da tre soldi*, 1973
© Luigi Ciminaghi

GIOVANNI MOLARI PREFAZIONE

Magnifico Rettore
Alma Mater Studiorum -
Università di Bologna

La donazione dell'archivio di Milva è per Alma Mater Studiorum - Università di Bologna un bene prezioso, per il quale ringraziamo la figlia di Milva, la professoressa Martina Corgnati, che ha affidato alle nostre cure una parte importante di un lascito destinato a mantenere viva la memoria di un'artista poliedrica, la cui notorietà internazionale ha contribuito al prestigio della cultura italiana nel mondo.

L'archivio contiene le fotografie, la discografia, i nastri, i progetti, i carteggi, la rassegna stampa, i manifesti, le cartoline, i premi e i riconoscimenti che Milva ha ricevuto nel corso della sua carriera; oltre a questo, spartiti, testi teatrali, recensioni, locandine, contenuti audiovisivi, tutti materiali che l'Ateneo si è impegnato a conservare e valorizzare. La storia della donazione, ricostruita per questo catalogo da Gianmario Merizzi, rende conto in modo competente e accurato della composizione e del valore culturale dell'archivio e di quanto fino a oggi è stato fatto.

La mostra e il catalogo offrono una prima testimonianza pubblica dell'impegno dell'Alma Mater e contribuiscono a ricostruire capitoli importanti di un percorso artistico straordinario ed estremamente variegato.

Gli interventi sono dedicati a diversi momenti della storia di una vita artistica sempre tesa alla sperimentazione e insieme capace di incidere sulla cultura popolare.

La messe di materiali contenuti nell'archivio consente di rendere conto della traiettoria personale di Milva e delle sue relazioni con figure di primo piano del panorama artistico e musicale, dagli anni sessanta fino al primo decennio del 2000.

L'archivio di Milva è dunque indispensabile per ricostruire l'eccezionalità di un percorso artistico singolare, ma insieme di una stagione

di grande fermento e trasformazione della cultura italiana. Per questo, saperlo valorizzare significa renderlo vivo, aperto e disponibile per la ricerca, la formazione e la disseminazione, fruibile non solo a studenti e studiosi, ma anche a tutti gli appassionati.

L'impegno profuso dall'Ateneo per mantenere la promessa di valorizzare questo lascito prezioso trova nella catalogazione, nella mostra e nel catalogo un primo risultato; a esso altri seguiranno.

Un grato ringraziamento va ai curatori della mostra, Anna Maria Lorusso e Lucio Spaziante, alla Biblioteca delle Arti, al Sistema Bibliotecario di Ateneo, al Dipartimento delle Arti, all'Area del Patrimonio Culturale, al Comitato Scientifico della Mostra e al Comitato Tecnico Scientifico del Fondo Milva e dunque, oltre ai colleghi già menzionati, anche a Paolo Albertazzi, Marco Beghelli, Giuliana Benvenuti, Giacomo Manzoli, a Carla Salvaterra, che lo coordina, e a Elisabetta De Toma. Sono queste le articolazioni dell'Ateneo e le persone che hanno dato luogo a una felice sinergia con grande impegno e passione. Si ringraziano per la preziosa collaborazione e per aver messo a disposizione spazi di grande prestigio il Museo della Musica e la sua direttrice, Jenny Servino, e il Comune di Bologna. Infine tengo a rinnovare la riconoscenza dell'Alma Mater a Martina Corgnati che ha reso possibile il nostro lavoro di oggi e ci accompagnerà in quello di domani.

GIACOMO MANZOLI UNA SOLA MILVA

Direttore
del Dipartimento
delle Arti - DAR



Fotografia dal film
Celluloide (1995)

Le straordinarie doti vocali e musicali, il talento performativo, la sensibilità artistica di Maria Ilva Biolcati, per il mondo Milva, sono indiscutibili e pienamente riconosciute, come un'evidenza naturale, da chiunque abbia assistito a un suo spettacolo o ascolti oggi una sua registrazione. Tuttavia c'è stato un tempo in cui la figura di Milva si collocava in quella zona di intersezione fra due circuiti che definisce le creature anfibe, capaci di vivere in ambienti fisicamente opposti e per questo considerata in entrambi un po' eccentrica. Da una parte, infatti, per quel pubblico che negli anni sessanta si andava a definire come massa, alimentando la diffusione della cosiddetta industria culturale, Milva era un'interprete popolare, assimilabile ad altre grandi esponenti della "musica leggera" – Mina *in primis* – che costituivano la costellazione delle star del pop italiano, con i loro fan, gli ammiratori, i sostenitori, i detrattori... Un'artista, certo, ma anche un prodotto commerciale, il cui successo si misurava in copie vendute, apparizioni televisive, pagine sui rotocalchi e così via. Dall'altro lato, c'era la Grande Attrice, l'interprete intellettuale di un teatro sofisticato che partecipava alle sperimentazioni più ardite, il cui nome era associato a quello di figure tanto prestigiose quanto misteriose per i più, nomi quasi mitologici come quelli di Strehler, Brecht, Berio e vari altri che solo una nicchia di intellettuali era teoricamente in grado di penetrare e comprendere e che abitava i templi dell'alta cultura, dal Piccolo Teatro in giù. Non che vi fosse uno stigma particolare in nessuno dei due ambienti. Anzi, si può dire che ciascuno recepisce con benevolenza l'appartenenza di Milva all'altro mondo e che questo fosse uno dei fattori su cui la sua

carriera si è sviluppata con enorme successo, nel corso dei decenni. Da una parte, la popolarità dell'artista garantiva un richiamo maggiore per prodotti o eventi altrimenti esclusivi; dall'altra, la sua indubbia caratura intellettuale nobilitava i contesti popolari nei quali ha continuato a esibirsi, compresi quelli televisivi. Tuttavia, in termini concettuali, questa dinamica rappresentava l'ennesimo riflesso condizionato che tende a separare le pratiche, i protagonisti e i pubblici della produzione culturale alta e di quella di massa. In realtà, oggi più che mai, anche grazie all'opera di mediazione e di saldatura compiuta da questa intelligentissima artista, sappiamo che si tratta di una distinzione del tutto fittizia, che non ha alcuna ragion d'essere sul piano assiologico. L'auspicio, dunque, è che il lavoro dell'Università di Bologna sull'archivio di Milva e le attività a esso correlate (tra cui questa mostra), oltre a rendere accessibile e valorizzare un patrimonio prezioso per i ricercatori che in futuro studieranno l'attività di una grande cantante e attrice, possa contribuire a diffondere una diversa ottica. Infatti, la missione primaria del Dipartimento delle Arti, ovvero del DAMS fin dalle sue origini, è formare operatori culturali capaci di muoversi attraverso gli steccati di classe e le dogane delle cosiddette "culture di gusto", per promuovere gli artisti e le opere di valore, far incontrare e dialogare i diversi pubblici, nella convinzione che non esistano tre diverse culture (*highbrow* e così via), ma una sola e unica cultura, capace di affinare la sensibilità e l'intelligenza delle persone qualunque sia la loro posizione nella società. Di questa democrazia artistica, Milva è stata meravigliosa *testimonial* e come tale è un onore poterle rendere omaggio.



Con Bobby Solo.
Palcoscenico, programma Rai,
 1980-1981

EVA DEGL'INNOCENTI MILVA, TRA MUSICA E DRAMMATURGIA

Direttrice del Settore
 Musei Civici Bologna

*La poesia è una donna superba
 e ha la chioma rossa.*
 Alda Merini

Nata dalla collaborazione scientifico-culturale tra il Settore Musei Civici Bologna e Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, la mostra *In arte, Milva* dedicata alla grande artista, cantante, attrice e diva - al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna - ricostruisce e valorizza l'intenso percorso artistico e musicale de "la Rossa" nella storia della musica e del teatro, attraverso una selezione dei materiali d'archivio e degli oggetti donati nel 2022 all'Università felsinea dalla professoressa Martina Corgnati, figlia di Milva. Il Comitato Tecnico Scientifico "Archivio Milva", che tra le proprie competenze "definisce e sovrintende le strategie e le attività finalizzate alla gestione e alla valorizzazione del fondo, disponendo la progettazione e la realizzazione degli interventi ed eventi relativi", e in particolare i componenti curatori della mostra, professoressa Anna Maria Lorusso e professor Lucio Spaziante del Dipartimento delle Arti (DAR), hanno individuato nel Museo della Musica di Bologna il luogo culturale ed espositivo più adeguato per narrare e promuovere la vita artistica di una delle più fini e raffinate interpreti della musica italiana. La mostra ricostruisce la carriera nazionale e internazionale di Milva cantante e attrice, nella sua poliedricità intessuta di quel forte *focus* interpretativo che ha ispirato poeti, cantautori e compositori che hanno scritto per lei; l'amicizia con Giorgio Strehler e l'album *Milva canta Brecht*, testimonianza dell'attenzione alla drammaturgia; le collaborazioni che hanno

costellato il suo percorso artistico, tra cui quella con Enzo Jannacci che coniò il termine "la Rossa" nell'omonima canzone da lui scritta; l'incontro con Alda Merini e lo spettacolo nello spettacolo *Milva canta Merini*. La documentazione di archivio e gli oggetti ci raccontano i sodalizi artistici con i grandi compositori: Luciano Berio, Mikis Theodorakis, Astor Piazzolla (che la riterrà la sua interprete preferita) ed Ennio Morricone, per il quale la voce di Milva "con la popolare tensione, con la sua raffinata interpretazione, con il suo calore dolce e forte" rappresentava una delle espressioni più alte del suo ideale di cantante. La mostra permette quindi di cogliere la grande capacità dell'interprete - come messo in luce dagli studiosi - nell'aver saputo elevare in arte forme musicali tanto popolari (i diversi codici musicali delle varie tradizioni della Penisola, dalla canzone napoletana alla tarantella, ai canti delle mondine, tanto da far definire Milva "la prima cantante del Folk Revival italiano") quanto colte, grazie alla grande intuizione di Milva della canzone-teatro, in cui il suo corpo e la sua voce insieme hanno interpretato il racconto messo in musica della canzone. Rinnovo la mia viva riconoscenza al Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, al Comitato Tecnico Scientifico "Archivio Milva", alla professoressa Martina Corgnati, ai curatori della mostra professoressa Anna Maria Lorusso e professor Lucio Spaziante, alla direttrice Jenny Servino e a tutto lo staff del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, per la realizzazione di questo importante progetto scientifico-culturale ed espositivo.



Fotografia sul set
del videoclip *La piramide
di Cheope*, 1989-1990

JENNY SERVINO MILVA LA ROSSA

Direttrice del Museo
Internazionale
e Biblioteca della Musica

Il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna continua la sua programmazione espositiva nei nuovi spazi recentemente ristrutturati e dal 23 novembre ha il piacere di ospitare la mostra *In arte, Milva*.

Il progetto è frutto di una fattiva collaborazione avviata con i curatori Anna Maria Lorusso e Lucio Spaziante, docenti del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che nel 2022 ha accolto l'archivio di Milva donato dalla figlia Martina Corgnati.

La ricchezza del materiale ha fatto sì che da subito si cominciasse a lavorare alla creazione di un percorso che documentasse la produzione musicale e teatrale, performativa e discografica della celebre cantante.

È la prima volta che viene realizzata in Italia una mostra dedicata alla figura di Milva, esplorata in tutta la sua poliedricità: grande artista, interprete prediletta da autori, registi e compositori, cantante sofisticata, l'unica a essere considerata colta e popolare nello stesso tempo. Una star per talento e per vocazione, che con i suoi successi ha scritto un lungo capitolo della storia della canzone italiana e non solo.

La sua voce da contralto si dimostra sin da subito estremamente duttile, capace di distinguersi con uno stile preciso e personalissimo: Milva entra così a far parte del leggendario quartetto delle più illustri voci femminili dell'Italia degli anni sessanta e settanta, con Mina, Iva Zanicchi e Orietta Berti. La sua è una carriera in continuo mutamento: si esibisce nelle balere del Ferrarese per arrivare al Festival di Sanremo. Avvia collaborazioni eccellenti con Astor Piazzolla, Luciano Berio, Ennio Morricone e Vangelis, per citarne qualcuna.

Sviluppa un'intensa passione per il teatro,

formidabile interprete brechtiana in un legame quasi simbiotico con Giorgio Strehler, porta al successo *La filanda*, versione italiana da Amália Rodrigues, trionfa all'Olympia di Parigi con le cover di Édith Piaf.

E poi i fortunati sodalizi musicali con Franco Battiato negli anni ottanta, da cui nasce l'indimenticabile *Alexander Platz*, e le sue tournée, che la consacrano una delle voci più eccelse del panorama musicale internazionale. Proprio in quegli anni diventa "Milva la Rossa", a partire dall'album pubblicato nel 1980 per Ricordi, che diverrà per lei una sorta di manifesto musicale e personale: Enzo Jannacci si dedica a lei completamente, in veste d'autore e produttore, e la consacra a incarnare quel soprannome che, nell'immaginario collettivo, si imporrà come la sua essenza.

Rossa per il colore dei capelli, certo. Ma rossa anche nella sua fede politica: fu una delle prime artiste a incidere *Bella ciao* e, nella versione originale di canto delle mondine, a portarla addirittura a *Canzonissima* nel 1971. La mostra *In arte, Milva* parlerà di tutto questo, ripercorrendo le diverse tappe di una sfolgorante carriera durata oltre cinquant'anni, che passa anche da Bologna: una delle sue ultime uscite pubbliche fu proprio all'Arena del Sole nel 2012, e pur vivendo stabilmente a Milano rimase sempre molto legata alla città, perché – pochi lo sanno – proprio qui acquistò la sua prima casa nel quartiere della Bolognina. E dunque che Milva la Rossa ritorni a incontrare Bologna la Rossa: sicuramente sarà un connubio perfetto.

MILVA



Milva - Tournee '81,
Germania, pagina interna
del programma

ANNA MARIA LORUSSO LUCIO SPAZIANTE IDEE PER UNA MOSTRA

L'idea di una mostra dedicata a Milva è nata a partire dal lascito donato da sua figlia Martina Corgnati all'Università di Bologna e le forze con cui è stata realizzata si devono in larga parte proprio all'impegno istituzionale dell'Università e dei suoi componenti, nel loro complesso. Quando questa idea si è delineata e ha richiesto un impegno concreto di ideazione e progettazione, abbiamo subito pensato che raccontare Milva rappresentasse qualcosa di particolare interesse per noi curatori, entrambi semiologi. La semiotica, infatti, studia il modo in cui prendono forma – attraverso la rete dei segni, delle immagini, dei vari linguaggi performativi – alcune figure della cultura (potremmo chiamarli simboli, in alcuni casi icone) in grado di esprimersi indifferentemente attraverso la musica, la recitazione, la poesia. Icone culturali che sembrano vivere di una particolare *densità*, una stratificazione di elementi che è riserva per percorsi di identificazione e fruizione molto diversi. Milva è certamente una "figura densa" della nostra storia recente, che si è caratterizzata per avere attraversato mondi eterogenei e differenti forme culturali: dalla canzone popolare al teatro di avanguardia, dalla musica di ricerca alle culture del mondo. Attraverso la carriera di Milva è possibile vedere in controluce le passioni e le contraddizioni delle diverse temperie culturali, ma anche la personalità tutta particolare che le era propria. Rileggere la sua storia significa assieme osservare quella di un paese intero e dei quadri sociali di una lunga epoca: da quella della provincia romagnola – ancora povera negli anni cinquanta – che inizia a intravedere negli anni sessanta un riscatto possibile nel mondo della canzone di Sanremo e poi nella televisione, a quella della Milano colta e politica degli anni

settanta, a quella di un'Italia che negli anni ottanta crede di trovare nella leggerezza del varietà e di Sanremo lo specchio di un nuovo benessere sociale diffuso. È significativo, in questa dialettica tra individuo d'eccezione e mondo, vedere come la sua personalità richieda continuamente una lista di etichette: la Pantera di Goro, Milva la Rossa, Lady Brecht, la Piaf italiana e altre ancora. Le etichette, lo sappiamo, sono sintesi efficaci: strumenti semplici di gestione del senso che rendono maneggiabili le figure complesse. Un meccanismo che con Milva appare molto chiaro: di fronte a una personalità così multiforme emergono varie immagini singolari che designano e fissano diversi percorsi narrativi: la scalata aggressiva della provinciale (Goro...), la femminilità volitiva e fatale che seduce e trasgredisce, l'impegno politico di chi sceglie da che parte stare... Le etichette si susseguono, Milva non le ripudia, peraltro, ma sembra cavalcarle, assumerle e andare oltre, con una *eccedenza* che è propria di chi in effetti è inclassificabile: si ritrova in quella definizione, ma è anche molto altro. La mostra cerca di rendere conto di questa eccedenza che si manifesta nella *versatilità* degli ambiti artistici in cui ella si esprime e nello *sconfinamento* del suo talento, in senso geografico: pochi artisti hanno avuto il successo internazionale di Milva. La versatilità appare centrale in una stanza della mostra il cui *focus* è sulla musica e sul teatro, ma dove non mancano televisione e cinema. Altrettanto centrale è lo sconfinamento nella stanza finale del percorso, laddove si enfatizzano due aree, l'Europa e il Giappone, ma altre se ne sarebbero potute menzionare: l'Argentina e la Corea, solo per citarne due. Il fondo donato da Martina Corgnati, tuttavia, evidenzia anche un altro aspetto che ci preme focalizzare: la passione e la volontà

LA "PANTERA", STANCA DI AVER SUCCESSO ALL'ESTERO, SI PREPARA A DIVENTARE DI NUOVO "REGINA D'ITALIA"

MILVA AFFINA GLI ARTIGLI PER TORNARE A GRAFFIARE

La cantante, che in Germania e in Francia è in testa alle classifiche di vendita, torna alla tv italiana con il nuovo show «Palcoscenico»: ecco, in anteprima, come tenterà di conquistarci



UN MEDIOCRE «ANGELO AZZURRO»

Sotto, Milva, nello spettacolo «Palcoscenico», fa il verso a Marlene Dietrich. Qui sopra, un'altra delle sue trasformazioni, quella in abiti da bambina che gioca con la corda. Entrambe non sono molto riuscite. Per costringerla a entrare nella parte della bimba, il regista Antonello Falqui ha penato una settimana.

di ANTONIO BOZZO

Roma, dicembre

In Francia la chiamano la «divina delle divine», in Germania un suo LP è in testa alle classifiche da settantadue settimane. I più diffusi giornali inglesi la paragonano a Marlene Dietrich o a una Edith Piaf sofisticata: soltanto da noi Milva è ancora conosciuta come l'ex «pantera di Goro» o, nel migliore dei casi, l'interprete delle canzoni di Bertolt Brecht con regia di Strehler.

Palcoscenico, lo show in quattro puntate che va in onda in tv, ci farà finalmente conoscere la «nuova Milva». Per ritornare a essere la «regina» del pubblico italiano, la cantante non ha risparmiato energie, diventando in poche settimane la disperazione della troupe. Per le scene in cui imita la Dietrich in *Angelo azzurro* ha preteso gli abiti originali degli

anni Trenta, e quando le è stato detto che non era possibile ha fatto cucire e ricucire, per trenta volte, il vestito che le avevano preparato.

Per le scene in cui si finge cantante da cabaret si è sottoposta volentieri a un trattamento che le ha reso i capelli simili a fili elettrici attorcigliati, ma quando si è vista allo specchio ha cacciato un urlo e non voleva più continuare a recitare. C'è voluta tutta la buona volontà del regista Antonello Falqui per farla desistere. «Milva è una vera furia», dicono i suoi colleghi, «ma ha una tale carica di simpatia che riesce a farsi perdonare da tutti».

HA SCHIAVIZZATO PERSINO FANTOZZI

Palcoscenico prevede in studio molti ospiti, ai quali Milva ha fatto sudare le proverbiali sette camicie. Ha preteso che Paolo Villaggio si cambiasse di



...MA RICCIOLUTA È «10 E LODE»

In queste due versioni, invece, la coraggiosa Milva ottiene ottimi risultati. Da applauso immediato è la sua imitazione di Gilda (sopra). Per trovare il vestito adatto alla parte, Milva ha fatto dannare il sarto di scena che ha dovuto chiedere a Hollywood il «modello» dell'abito che indossò nel celebre film Rita Hayworth. Molto azzardata l'acconciatura riccioluta della foto a destra: Milva era contraria, ma poi Enzo Jannacci l'ha convinta. Ora si sente bellissima e non vuol più «lisciarsi» i capelli.

abito e ha imposto una diversa montatura degli occhiali a Enzo Jannacci. Di Gino Bramieri non sopportava la cravatta e la seconda sera di prove gliene ha regalata una. Voleva anche trasformare Oreste Lionello in un capellone, ma non c'è riuscita.

Da tutti ha preteso il massimo, ma lei ha dato l'esempio per prima. «In una settimana», dice un collega, «è diventata una ballerina esperta come la partner di John Travolta. E pensare che doveva ballare solo dieci minuti con Bobby Solo!».

A fatica conclusa, però, tutti sono soddisfatti. Milva in scena è un vero vulcano, sia che faccia la «Gilda degli anni '80», sia che si cimenti in uno sfrenato rock da fantascienza. Alla Rai scommettono che Milva diventerà, grazie a *Palcoscenico*, la star del 1981. «Altro che pantera di Goro», dicono. «Milva è così lanciata che rischia di "sbranare" in un sol boccone tutte le concorrenti».

archivistica. Milva ha raccolto, nei decenni, tutto "il mondo" che la riguardava e che ora è possibile ritrovare nel fondo a lei dedicato nella Biblioteca delle Arti. Nel contributo di Gianmario Merizzi contenuto in questo volume si ritrova una sua accurata descrizione: le foto, le locandine, la rassegna stampa (che nel fondo è ricchissima e, per quanto poco adatta a un'esposizione, è forse uno degli elementi più interessanti del materiale disponibile), i biglietti; le sceneggiature e le partiture con le indicazioni prosodiche; tutte le incisioni discografiche naturalmente, italiane e straniere, nei loro vari formati; moltissime registrazioni video. È come se Milva avesse cercato di archiviare la sua propria eccedenza, consegnando un insieme di materiali che nella loro eterogeneità danno il senso di cosa lei sia stata: dal ritaglio di rotocalco alla locandina della Scala con le firme, dal telegramma del Ministro della Cultura francese alle partiture da lei annotate per l'esecuzione, dalle foto con Luciano Berio a quelle con Heather Parisi, a tutto il mondo brechtiano, che però sembra uno fra gli altri, non quello più definitorio.

Di questa multiformità abbiamo cercato di rendere conto: delle arti che hanno "fatto" Milva, che ne hanno disegnato le tante identità e insieme quel suo volto così riconoscibile, sempre lo stesso; dei linguaggi che ha fatto propri, iniziando a parlarli, ma sempre a modo suo. "In arte, Milva" vuole dire per noi proprio questo: una personalità che ha totalmente vissuto dell'arte e nelle arti, e per la quale non c'è un fuori scena che sia pertinente. Un'artista che ha guardato davanti a sé: uno "sguardo in camera" negli occhi del pubblico, come nell'immagine che abbiamo scelto per questa mostra, con la consapevolezza di essere una personalità di eccezione.

Alle pagine 18-19
Palcoscenico,
programma Rai, 1980,
ritaglio di rivista

A sinistra, "Stop",
settimanale, 1981,
copertina; a destra,
"Gioia", settimanale,
1982, interno



Ringraziamenti

La complessa realizzazione di questa mostra non si sarebbe potuta attuare senza il contributo delle persone che lavorano nell'Ateneo bolognese con passione e dedizione. È al loro aiuto che dobbiamo l'aver portato a termine – nei nostri limiti – questo compito: Gianmario Merizzi anzitutto, insieme a Giulia Giannini – le due persone più interne (e non solo in termini di vicinanza spaziale) all'archivio, nonché l'intero staff tecnico-amministrativo del Dipartimento delle Arti; Carla Salvaterra e Paolo Albertazzi, che ci hanno fatto sentire tutto il supporto dell'Università di Bologna, anche attivando un'ampia rete di collaborazioni; Claudio Longhi e Silvia Magistrali del Piccolo Teatro di Milano, per il prestito dell'abito di Jenny.





Ritratto di Milva
nell'album *Dedicato
a Milva da Ennio
Morricone*, 1972

MARTINA CORGNATI L'EREDITÀ DI MILVA, OVVERO: TRASFORMARE LA MEMORIA IN PROGETTO

Quando mia madre è scomparsa, la sera di venerdì 23 aprile 2021, intorno alla sua grande personalità artistica c'era un sostanziale silenzio; un silenzio calato anni prima, in concomitanza con l'aggravarsi della malattia neurologica che, dal 2012, le impediva di salire su un palcoscenico, e interrotto soltanto nel 2018 dall'assegnazione del Premio alla Carriera del Festival di Sanremo. Un riconoscimento, molto desiderato, reso possibile da un'autentica mobilitazione popolare promossa da Cristiano Malgioglio e sostenuto dal lavoro mio, dell'allora assistente di mia madre Edith Meier, e di molti altri. Questo silenzio, tuttavia, era stato un complice necessario per proteggere lei e la sua immagine dall'indiscrezione malevola di tanti sguardi e di tante illusioni, alimentate da un morboso compiacimento della sofferenza altrui. Finito tutto questo, il grande omaggio che, nonostante il Covid ancora attivo e pericoloso, le è stato attribuito nel foyer del Piccolo Teatro, dove avevo voluto allestire la camera ardente, mi ha confortata a intraprendere una serie di azioni che avevo pianificato e di cui anche questa mostra è, almeno in parte, la conseguenza.

Al di là della voce, che quasi tutti ancora ricordano non solo in Italia, mia madre Milva è stata un'interprete di sensibilità e talento fuori dal comune; la sua presenza scenica, qualunque cosa facesse, era eccelsa, carismatica, magnetizzava sguardo e attenzione di tutti; la sua versatilità musicale e performativa è stata più unica che rara nella storia della musica e dello spettacolo in Italia. Chi altro ha partecipato quindici volte al Festival di Sanremo, ma ha anche cantato alla Scala, ha inciso quasi duecento dischi in quattordici lingue ed è stata acclamata non solo in Italia, ma in Giappone, Germania, Francia, Grecia, Polonia, Argentina; in tutta Europa, potrei dire, e in diversi altri paesi? Una proverbiale versatilità musicale le ha consentito di essere, in modo del tutto convincente, una cantante popolare i cui brani – da *Milord* alla *Filanda* ad *Alexander Platz* – per trent'anni e oltre si sono impressi nella memoria collettiva, un'impegnata attrice e interprete brechtiana, così imprescindibile nella storia del teatro di Brecht e della musica di Kurt Weill da venire invitata più volte a esibirsi, evento significativo per una cantante non tedesca, nel tempio stesso di Brecht, quel Berliner Ensemble che il poeta e drammaturgo aveva diretto personalmente dopo la guerra. E restano memorabili le sue collaborazioni con Enzo Jannacci, con Franco Battiato, con Luciano Berio, con Astor Piazzolla, con Alda Merini e molte altre.

Per l'ampio successo conseguito non solo in Italia e l'importanza dei suoi contributi stranieri, Milva detiene una specie di record di onorificenze pubbliche, come forse nessun altro cantante italiano: nel 1995 la Francia la nomina Ufficiale dell'Ordre des Arts et des Lettres; segue la Germania, che le



Alcuni dei premi ricevuti da Milva nel corso della sua carriera, tanto per i suoi successi nella musica pop (si veda, a destra, il Telegatto del 1982), quanto in altri generi musicali (come il Premio Piazzolla, che la riconosce come una delle maggiori interpreti del compositore argentino), quanto nel mondo della cultura e dell'impegno sociale (come, a sinistra, il Premio Unesco-Benefiz-Gala für Kinder in Not, Düsseldorf, 9.11.2001)

attribuisce la Croce al Merito di I Classe della Repubblica Federale; arriva finalmente anche l'Italia nel 2007, che la nomina Commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, su proposta della Presidenza del Consiglio dei Ministri, allora detenuta da Romano Prodi; infine nel 2009 diventa Cavaliere della Legione d'Onore, un titolo conferito molto raramente a un artista, tanto più se straniero.

Che fare di tutto questo? Come assicurare maggiore stabilità, se non permanenza, a una memoria sempre labile e rapidissima a eclissarsi che, nello strapotere dei social, diventa anche capricciosa e intermittente, variabile e addirittura indefinita, rivedibile?

Io ho pensato subito, meglio ho sentito, che l'importante e prezioso lascito di Milva non appartenesse a me, ma, in qualche modo, a tutti. C'è poi un aspetto soggettivo, l'estrema riluttanza che mia madre ha sempre avuto, anche prima dell'esordio della sua malattia, a condividere con altri il suo spazio privato, le sue cose, le presenze del suo quotidiano. Io ho provato a fare il contrario, contando soprattutto sulla complicità di diverse istituzioni che potessero e volessero accogliere oggetti e memorie, tanto da costituire una rete dinamica e attiva capace di trasformare la memoria in progetto, la perdita in risorsa – risorsa culturale, soprattutto –, ma anche di scambio, di solidarietà, di condivisione.

Ho intrapreso quindi una serie di donazioni più o meno ampie, sempre mirate non alla dispersione ma all'individuazione di luoghi, spazi, situazioni e soprattutto persone, grazie a cui e in cui l'eredità di Milva potesse e possa essere valorizzata e ritrovata oggi e nel tempo.

Quindi, nell'ordine: il suo bellissimo ritratto in bronzo, opera di Umberto Mastroianni, è stato donato alla Fondazione Mastroianni di Arpino; cinque dipinti di Luigi Spazzapan, acquistati negli anni cinquanta da mio padre e rimasti sempre appesi alle pareti nell'appartamento di mia madre, che li amava molto, sono diventati proprietà della Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan di Gradisca d'Isonzo, dove sono stati accolti con entusiasmo – e di questo ringrazio soprattutto il curatore Lorenzo Michelli – e dove è stato costituito un fondo permanente Milva Biolcati & Maurizio Corgnati.

Milva, Maurizio Corgnati e Martina, Torino, 1966



Il Comune di Goro (Ferrara), dove mia madre era nata e dove le è stata dedicata la piazza principale del paese, che ora infatti porta il suo nome, ha ricevuto una serie di materiali che le appartenevano: ritratti, libri, dischi, oggetti che abitavano il suo paesaggio domestico e che sono diventati l'arredo naturale di quel centro culturale che il Comune, grazie al PNRR vinto nel 2022, sta realizzando per la prima volta nella storia di questo centro del Delta del Po, dove chi arriva viene accolto da un grande manifesto "paese natale di Milva". Sempre per Goro, fotografi importanti e artisti, da Giampaolo Barbieri a Maria Mulas, da Marco Caselli ad Agnese Purgatorio, che avevano realizzato ritratti di mia madre o che avevano incluso la sua immagine nelle loro opere, hanno donato pezzi significativi perché diventassero parte del patrimonio di questo luogo: non un museo, o non solo, ma un centro vivo dove sia possibile intrattenersi nella lettura, ascoltare musica, tenere incontri, contemplare un'opera, ricevere stimoli e idee.

L'associazione culturale Qualia, dedicata alla ricerca scientifica nel campo delle neuroscienze e fondata dalla professoressa Gabriella Bottini, la neurologa che ha assistito mia madre per quattordici anni, ha ricevuto tutti i suoi vestiti di scena e alcuni accessori, che sono stati venduti in un'asta, organizzata per pura liberalità da Christie's presso il teatro Franco Parenti di Milano, i cui proventi sono stati investiti in ricerca e formazione. Un disegno accademico dei primi del Novecento raffigurante un angelo custode, che mia madre amava molto, è stato donato all'Accademia di Brera, custode di un importante patrimonio di opere dell'Ottocento e presso la quale io insegno da tanti anni.

Poi, più importante di ogni altro, l'archivio intero di mia madre, le fotografie, la discografia, i nastri, i progetti, tutti i carteggi, la rassegna stampa, i manifesti, tutti i premi e i riconoscimenti, compresi i dischi d'oro che ha ricevuto nel corso della sua carriera, le cartoline e tutti i materiali che possono risultare utili per costruire i passaggi della sua lunga e complessa vicenda professionale, sessantuno casse in tutto, sono stati da me donati all'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna e affidati all'attenta e sollecita cura di Gianmario Merizzi, coordinatore gestionale di biblioteca ARPAC - Settore Biblioteca delle Arti, che ringrazio di cuore per la passione e la competenza

che ha investito nel complicato lavoro di ordinamento e classificazione di materiali così diversi. Sono convinta che l'università sia il luogo migliore, forse l'unico, dove un patrimonio di competenze e valori culturali possa essere trasferito da una generazione all'altra, acquistando così nuove prospettive di lettura e nuovi significati. Questa mostra, a cura di Anna Maria Lorusso e di Lucio Spaziante, che tengo a ringraziare, è il primo esempio di produzione culturale resa possibile da questa donazione, cioè, come io la intendo, costruzione di alleanze e trasformazione della memoria in progetto.

Nel frattempo, in questi due anni, sono arrivate due importanti conferme: l'iscrizione al Famedio, il grande pantheon ambrosiano, luogo preposto, da un secolo e mezzo ormai, alla celebrazione e al ricordo dei milanesi di origine o di adozione che attraverso opere e azioni hanno reso illustre la città e l'Italia. Concessa dal Comune di Milano, questa iscrizione viene a confermare la scelta di Milano come città di adozione che mia madre aveva fatto negli anni settanta; arriva poi, qualche mese dopo, il francobollo e la serie filatelica che la ricorda insieme ad altre cinque eccellenze dello spettacolo italiano.

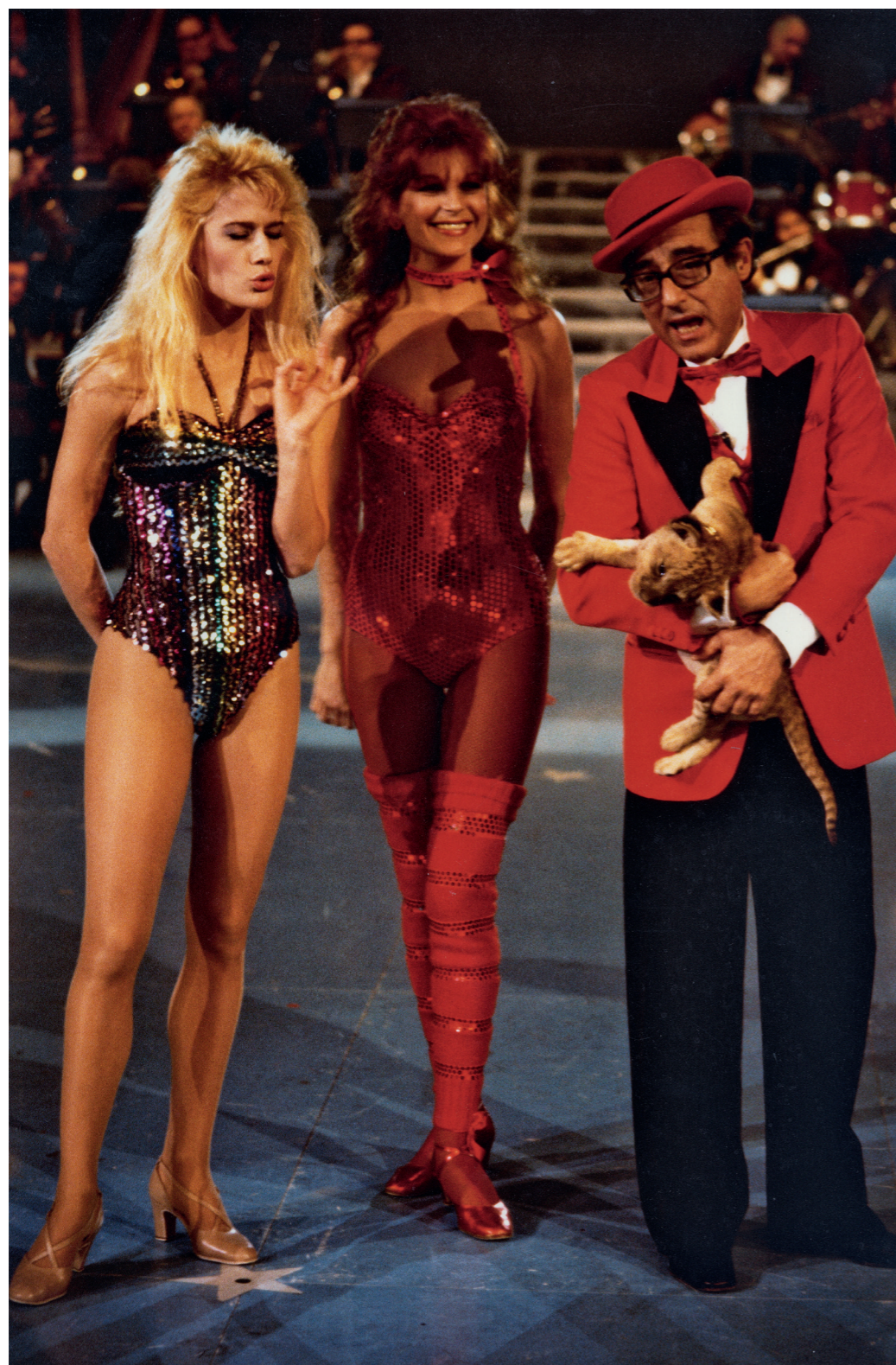
Questo francobollo è stato annullato a Goro, insieme al sindaco e alle autorità, il 18 novembre 2022; la fotografia che ho scelto è di Marco Caselli Nirman e la ritrae in scena, già matura ma bellissima con la sua smagliante chioma rossa, mentre indica noi con la mano guantata, un gesto forte che interpella direttamente chi la guarda. Un'immagine potente, rimasta nell'ombra fino a ieri e che invece adesso è diventata non solo un'icona filatelica, ma la copertina della biografia che le ho dedicato, *Milva, l'ultima diva*, pubblicato da La Nave di Teseo. Un libro a mio parere necessario non solo per fare piazza pulita, almeno provvisoriamente, da leggende e manipolazioni particolarmente fiorenti nell'era del digitale, ma soprattutto perché quella di mia madre è una grande storia, straordinariamente improbabile, la storia di una specie di miracolo italiano, tutto femminile, fatto di coraggio, determinazione, talento, fortuna, impegno e anche passione, depressione, insicurezza. Mia madre era una donna contraddittoria e difficile; giustamente, ha ricordato più volte in diverse interviste come le sue origini così semplici e la mancanza di un adeguato supporto culturale e familiare alle spalle abbiano reso più difficile il suo percorso, umano e professionale. Per molti anni salire su un palco ed esibirsi è stata una vera sofferenza per lei; si può dire che abbia cominciato perché suo padre aveva rotto il camion indispensabile per il lavoro e il sostentamento della famiglia, e come da lì un susseguirsi di necessità e di riconoscimenti sempre più eclatanti l'abbia tenuta in scena per mezzo secolo e più.

Infine ho costituito una fondazione, o meglio, ho trasformato una fondazione di famiglia che lei stessa aveva creato negli anni ottanta in un progetto culturale e di ricerca: Insula Felix di Milva e Martina Corgnati ha sede

Francobollo dedicato a Milva, annullato a Goro il 18 novembre 2022, rielaborando una fotografia di Marco Caselli Nirman



nell'appartamento milanese in cui lei ha abitato per quarant'anni e, grazie alla complicità di un direttivo e di un comitato scientifico di indiscutibile prestigio e competenza e alle convenzioni con numerosi istituti universitari e fondazioni, ha già aperto una biblioteca specializzata in storia dell'arte medievale, realizzato diverse pubblicazioni, cicli di incontri e progetti di sostegno alla ricerca. La fondazione è l'organismo preposto a tutelare, nel tempo, la preziosa immagine di Milva. Perché, come dice Saul Bellow, tutti abbiamo bisogno della memoria. Tiene il lupo dell'insignificanza fuori dalla porta.



Milva con Heather Parisi
e Oreste Lionello
al "Paradise", 1980-1985
© Sandro Rossi

GUGLIELMO PESCATORE CINQUANT'ANNI E UNA VITA: MILVA E IL DAMS

Nel 2021 ero presidente del Sistema Bibliotecario dell'Università di Bologna e ho avuto per questo il privilegio di supervisionare un contributo eccezionale: la donazione dell'ampio archivio della celebre cantante Maria Ilva Biolcati, in arte Milva. La decisione di affidare alla nostra università l'inestimabile patrimonio artistico di Milva è stata presa dalla figlia, Martina Corgnati, che ha pensato proprio al DAMS e al Dipartimento di Arti come custodi della sua eredità.

A prima vista, la variegata e ricca carriera di Milva potrebbe sembrare lontana dagli obiettivi accademici e culturali del DAMS. Questo è stato il mio primo pensiero quando ho saputo della donazione, nell'aprile 2021. Tuttavia, a un esame più attento, mi è risultato evidente che la carriera di Milva e il DAMS presentano alcuni significativi punti di contatto, sebbene l'incontro, a mia conoscenza, non si sia mai concretizzato nei fatti. Questa consapevolezza è diventata palpabile quando ho approfondito la collocazione dell'archivio di Milva nel contesto del DAMS. Un corso di laurea che si è sempre posizionato all'intersezione tra cultura popolare e cultura alta, un'arena che Milva ha abilmente navigato nel corso della sua straordinaria carriera. E non è un caso che definire il DAMS come un corso di laurea appare riduttivo così come definire Milva una cantante.

Durante le discussioni e gli incontri con Martina Corgnati, oltre ad affrontare le questioni concrete relative all'acquisizione e alla valorizzazione del fondo, abbiamo parlato spesso di questa risonanza tematica. La sua intima comprensione dell'arte di sua madre, unita alla sua conoscenza dell'istituzione accademica in quanto storica dell'arte, ha rafforzato la mia convinzione dell'opportunità e della ponderatezza della scelta della Biblioteca delle Arti come sede dell'archivio. Le imprese artistiche di Milva sfidavano costantemente le tradizionali categorie culturali e sociali dell'epoca, mescolando in modo unico elementi di culture diverse, cultura alta, popolare e folk. Questo impegno era in sintonia con i principi fondativi del DAMS, che negli anni settanta e ottanta mirava a decostruire le dicotomie culturali e accademiche convenzionali, ancora fortemente presenti in quegli anni, favorendo così una prospettiva sulle arti più completa e inclusiva.

Il lascito dell'archivio di Milva ha quindi un duplice valore. In primo luogo, agisce come una lente interpretativa attraverso la quale il percorso creativo di Milva viene posizionato sullo sfondo del paesaggio culturale italiano in evoluzione. In secondo luogo, fornisce una conferma del ruolo del DAMS stesso, che con il suo percorso di innovazione nello studio delle arti diventa il contesto ottimale per ricordare una figura fuori dai canoni usuali come Milva. Dopo cinquant'anni di lavoro trasformativo nel campo delle arti, la Biblioteca delle Arti ospita ora le memorie e le testimonianze più significative di una delle artiste italiane più iconiche della seconda metà del ventesimo secolo.



Personalmente, come studioso di cinema e televisione, sono a prima vista distante dall'opera artistica di Milva. È un'osservazione che nasce evidentemente dalla natura dei suoi impegni all'interno di questi media. Nel cinema, Milva ha fatto poco più che qualche breve apparizione nel genere "musicarello", film musicali leggeri, popolari in Italia dagli anni cinquanta agli anni settanta. A differenza di alcune delle cantanti sue contemporanee, il repertorio di Milva non si prestava facilmente a questo genere, il che potrebbe spiegare la sua limitata presenza cinematografica. La televisione le ha offerto invece un palcoscenico più ampio e, come molti artisti musicali della sua epoca, Milva deve a questo mezzo una parte significativa della sua fama. La sua presenza televisiva comprendeva la partecipazione a spettacoli di varietà di successo, ma grande parte della sua notorietà la ottenne attraverso le gare musicali, soprattutto il Festival di Sanremo. Anche se non fu mai vincitrice del Festival, le sue partecipazioni rimangono estremamente significative, soprattutto se si considera il ruolo centrale del Festival di Sanremo nel lanciare e consolidare le carriere musicali in Italia. E il festival, pur con alterne fortune, è legato a doppio filo alla storia della televisione italiana. È indubbio, però, che il lavoro artistico di Milva si sia sviluppato principalmente nel campo della musica e del teatro.

Le sue collaborazioni con grandi della musica come Luciano Berio, Astor Piazzolla e figure dell'avanguardia pop come Franco Battiato dimostrano la sua inesauribile fluidità artistica. Non si trattava di semplici performance, ma di dialoghi interdisciplinari, che rivelavano la congruenza tra linguaggi artistici diversi. Il caso più eclatante è quello del rapporto con il regista teatrale Giorgio Strehler: l'archivio dell'Università di Bologna, arricchito dalla corrispondenza con Strehler, offre un prezioso materiale di studio e ricerca. Queste lettere non si limitano a tracciare una storia, ma approfondiscono le

Con Enzo Jannacci,
Palcoscenico, programma
Rai, 1980-1981



Milva con Luciano Berio,
Milano, La Scala, 1982
© Camilla Van Zuylen,
Amsterdam

complessità intellettuali ed emotive che stanno alla base di questi sodalizi artistici, dandoci una visione più profonda delle intersezioni nella multiforme carriera di Milva. Nell'esplorare queste sfumature, non si può trascurare un altro livello di consonanza tra Milva e il DAMS: quello delle relazioni intellettuali e del loro potere trasformativo. Così come le reinvenzioni artistiche di Milva sono state catalizzate dalle sue relazioni con personaggi chiave della cultura italiana e internazionale, il DAMS deve la sua traiettoria innovativa al dinamismo intellettuale innescato dalle figure che si sono succedute come docenti o come ospiti. Allo stesso modo, la capacità di Milva di muoversi con facilità in ambiti artistici diversi è passata attraverso l'incontro con personalità che ne hanno determinato le sfaccettature.

Tuttavia incasellare Milva in un ambito mediale piuttosto che in un altro significa farle un torto. Nel mio lavoro mi sono occupato della nascita, a partire dagli anni settanta, di fenomeni di convergenza e transmedialità, ancora di nicchia, ma ben presenti prima dell'era digitale. Si tratta di fenomeni legati ai movimenti politici, ma anche alla produzione artistica. Milva può essere considerata a pieno titolo una figura significativa di quegli sviluppi. Ha partecipato a un processo di trasformazione culturale più ampio, che ha avuto un considerevole impatto sulla cultura italiana ancor prima della presenza pervasiva dei nuovi media. In questo panorama di forme e generi convergenti, Milva si è ritagliata un ruolo unico. Mentre molti artisti hanno intrapreso la strada dell'incorporazione e della riappropriazione di elementi di arte colta nella cultura pop – si pensi al cantautorato, ad esempio – Milva ha perseguito spesso il percorso inverso. È diventata un esempio significativo, al di fuori dell'ambito delle arti vive, di migrazione di figure della cultura popolare nel dominio dell'arte colta. Questo ci porta al futuro, al significato che l'archivio può avere in termini di formazione, studio e ricerca. Quando ho visionato la collezione per la prima

volta, nella casa milanese della cantante, è stato come attraversare le testimonianze concrete di una vita artistica. Ogni oggetto è un contenitore di narrazioni note o da scoprire, dai premi e dalle onorificenze ufficiali alla vasta collezione di lettere e documenti. Non si tratta di semplici oggetti inanimati: sono campi testuali che vivono di storie, idiosincrasie e dialoghi. L'archivio si estende a una messe di spartiti, testi teatrali, fotografie, recensioni, locandine, materiali promozionali e contenuti audiovisivi come vinili, CD, VHS e DVD. È importante notare che l'archivio non è un'entità statica, ma un organismo dinamico e in evoluzione. Ogni interazione, sia da parte di uno studioso, di uno studente o di un visitatore, aggiunge un altro strato a questo tessuto narrativo. Sono particolarmente incuriosito dalle possibilità che questo intreccio di oggetti e racconti offre a un approccio trasversale, fuori dai tradizionali steccati disciplinari. Credo che rappresenti un'occasione unica di ricerca perché permette un doppio movimento. Da un lato, un movimento centripeto che mira a ricostruire le mille sfaccettature di un personaggio poliedrico, fino a svelare la singolare traiettoria della carriera di Milva. Dall'altro, una fuga centrifuga in direzione dei paesaggi artistici, culturali e politici con cui Milva si è intersecata, creando così una mappa temporale e mediale della sua carriera come presenza e concorso attivo alle tendenze del suo tempo. L'archivio offre dunque allo studioso e anche al divulgatore la possibilità di documentare, in un microcosmo concreto e attingibile, la dialettica tra una personalità artistica individuale e la molteplicità dei fattori che la situano in un contesto preciso.

Credo che questo possa essere fatto anche attraverso metodi di ricerca e di presentazione innovativi, che non possono prescindere dall'accesso digitale al fondo, un'operazione di valorizzazione che va senz'altro realizzata. Un'ultima considerazione: il lascito è avvenuto in concomitanza con il cinquantesimo anniversario del DAMS, aggiungendo un ulteriore livello di significato all'evento. Si tratta certo di un caso fortuito, ma a me piace pensare a questa circostanza come al simbolo di un allineamento sinergico. Il DAMS, per mezzo secolo, ha rappresentato un terreno fertile per gli studi interdisciplinari sulle arti e sullo spettacolo. L'archivio di Milva è una testimonianza di vita a cavallo tra arti e culture diverse, senza mai essere confinata nell'una o nell'altra. Mentre il DAMS guarda ai suoi prossimi cinquant'anni, questo archivio potrà diventare un fruttuoso spazio di indagine, sperimentazione e formazione per studenti e studiosi a venire.



Fotografia dal film
La bellezza di Ippolita
(1962) © Gianni Assenza



Milva - Jenny delle Spelonche in *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, regia di Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1972-1973

CLAUDIO LONGHI STORIA D'ARTE E DI LIBERTÀ: MILVA AL PICCOLO TEATRO DI MILANO, TRA STREHLER E BRECHT (MA NON SOLO)

Direttore del Piccolo
Teatro di Milano -
Teatro d'Europa

*Non occorre che io mi sieda sul letto a rivedere i sogni perduti,
basta guardare gli occhi di Milva e vedo la mia felicità.
Coloro che pensano che la poesia sia disperazione
non sanno che la poesia è una donna superba
e ha la chioma rossa.
Io ho ucciso tutti i miei amanti
perché volevano vedermi piangere
ed ero soltanto felice.
Alda Merini, *Gli occhi di Milva**

*Sì, l'alba è la più forte
sì, vince i sogni la realtà:
eppure solo in sogno
viene a noi la verità.
Così si chiude un fiore
se il sole non c'è più,
ma tutto il suo colore
raccoglie in sé.
Giovanni Raboni, *In sogno**

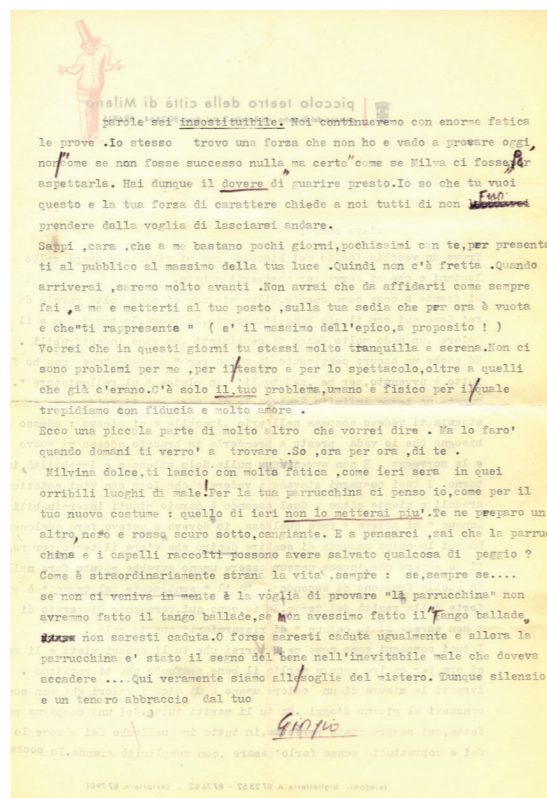
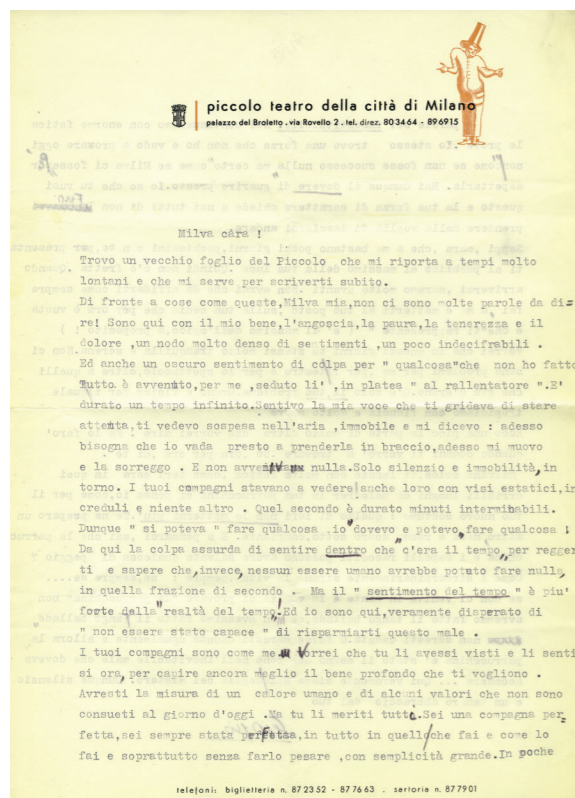
In una sorta di movimento sinuoso attraversato da strappi e lampi, la linea che intreccia la storia del Piccolo Teatro di Milano alle molte vite di Milva (almeno cinque, secondo il bel racconto autobiografico della figlia Martina pubblicato nel 2023 da La Nave di Teseo)¹ si dipana con tenacia per più di quarant'anni, disegnando idealmente il diagramma di una luminosa vibrazione tanto eccezionale quanto invincibile nel suo flusso sincopato di tappe condivise.

Ironia della sorte, pur in un arco di tempo così vasto, l'inizio e la fine di questo percorso – circoscritti agli spettacoli di Milva prodotti dal Piccolo – sono segnati da una medesima assenza, dall'ombra lunga di un "convitato di pietra" che del percorso stesso è guida e asse cardinale. Quando nel 1965, su intuizione di Gino Negri assecondata con prontezza da Paolo Grassi, Milva collabora, per la prima volta, con il Piccolo Teatro di Milano partecipando, al fianco di Arnoldo Foà, presso il Teatro Lirico, allo spettacolo *Canti e poesie della libertà*, nato per celebrare il ventennale della Resistenza contro il fascismo, in sala – tra le numerose presenze illustri (Sandro Pertini, Pietro Nenni, Pietro Ingrao) – sembra che manchi Giorgio Strehler. O forse c'è, ma nascosto agli occhi di Milva, secondo il ricordo della stessa artista in una

testimonianza video del 2010: "Feci questo spettacolo. Quando finimmo, Paolo Grassi salì sul palcoscenico, mi fece tanti complimenti, mi fece un regalo [...] C'era Nina Vinchi, naturalmente. L'unico che non c'era era proprio Strehler. Ma pare che da qualche parte lui fosse fra la gente, perché lui mi vide e io non lo vidi"². All'altro polo dell'avventura, nella stagione teatrale 2005-2006, Milva conclude il suo lungo e dirimpante attraversamento dell'universo brechtiano presentando, al Piccolo, una nuova versione del lavoro *Milva canta Brecht*: la regia è di Cristina Pezzoli, purtroppo prematuramente scomparsa nel 2020; al titolo classico è aggiunta in testa una sorta di specifica autoriale *Brecht Strehler*, quasi a colmare, in anamorfoico sguincio, il vuoto scavato dalla morte del Maestro otto anni prima nel 1997. Tra questi due estremi cronologici, l'epopea della relazione tra Milva e il Piccolo Teatro si incarna, per larghissima parte, nel rapporto fondativo che unisce la "Pantera di Goro" a Strehler: tramato di complicità e qualche rimpianto (come emerge, ad esempio, dall'agrodolce telegramma con cui Milva, nel maggio 1982, augura a Strehler il meglio per il debutto di *Giorni felici*: "Invidio Giulia [Lazzarini, protagonista dello spettacolo] che ha potuto lavorare così a lungo con te. Ma sono felice per lei perché lo merita. Spero presto tocchi a me. Lo desidero tanto"³, il sodalizio artistico ha il suo ben noto ago magnetico nella figura e nelle opere di Bertolt Brecht. Difatti, a partire proprio dal 1965 con *Poesie e canzoni* (dopo una manciata di giorni di prove, prima complessiva e fulminea immersione, per Milva, nel mondo del drammaturgo tedesco), una scansione di tappe dilatata nel tempo racconta il respiro di una storia che, tra sfumature e variazioni, sempre sotto la direzione registica di Strehler, ruota attorno a un centro inscalfibile: le tre differenti edizioni del recital *Io, Bertolt Brecht* (la prima e la terza, rispettivamente del 1966-1967 e del 1979-1980, vedono Strehler affiancare Milva in scena; nella seconda, del 1974-1975, è coinvolto Tino Carraro) sono inframezzate, nel 1973, dalla gemma della seconda edizione de *L'opera da tre soldi*, in tournée per tre stagioni consecutive (in seguito, nel 1986, riproposta anche in una messa in scena tutta francese al Théâtre du Châtelet di Parigi, prodotta senza il Piccolo), e sfociano poi nel lavoro *Milva chante Brecht*, debuttato a Parigi nel 1981, con incursione a Los Angeles nel 1984, e riplasmato nel 1995 con il titolo *Milva canta un nuovo Brecht - Non sempre splende la luna*. Deviazione da questo tracciato ben definito è lo spettacolo *Cantata del mostro lusitano* (1969), da un testo di Peter Weiss, quando però Strehler ha temporaneamente abbandonato il Piccolo e fondato il gruppo Teatro e Azione. Dunque, l'incontro con Strehler significa per Milva l'avvio di un radicale processo di trasformazione a livello professionale che non può non riverberarsi anche sul piano esistenziale: "Il 1965 è per Milva un anno di rinascita", scrive



Milva con Strehler
alle prove di *Io,*
Bertolt Brecht, 1967
© Luigi Ciminaghi



non a caso Cristina Battocletti in *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli* (La Nave di Teseo, 2021, p. 201). Ibridando le conosciute lande del repertorio canoro nazionale con i sentieri del teatro epico a partire dai *songs* di Kurt Weill, il lavoro con il regista permette a Milva di acquisire piena coscienza della ricchezza delle proprie doti (non solo vocali) e maturare quell'originale e forte identità artistica a cui, in fondo, già nel dicembre 1961 si alludeva in un messaggio spedito dal Piccolo alla cantante per invitarla ad assistere alla rappresentazione di *Schweyk nella seconda guerra mondiale*: "Uno spettacolo che, oltre tutto, è pieno di musiche assai belle e di moderna concezione, non può non interessare una cantante che, come lei, attraverso le sue ultime interpretazioni, sta cercando una strada diversa e originale, 'personalissima'"⁴.

In maniera speculare, per Strehler l'intesa con Milva, inserendosi nel solco delle collaborazioni con i grandi interpreti della canzone italiana (Ornella Vanoni, Domenico Modugno), porta a una delle più esemplari concretizzazioni della "pietra d'angolo" del "Teatro d'Arte per tutti" su cui poggia la fondazione del Piccolo: in una felice commistione di cultura "alta" e forme di espressione artistica popolari, la pratica teatrale diventa un viaggio di conoscenza nel mistero della condizione umana. Perché "Il teatro per noi è anche un fatto umano!"⁵, come lo stesso Strehler motivò la sua scelta di confermare Milva per *L'opera da tre soldi* dopo che la cantante aveva subito un infortunio durante le prove.

Sebbene predominante, il binomio Strehler-Brecht non esaurisce l'esperienza di Milva al Piccolo Teatro che, a cavallo tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio, si arricchisce anche del confronto con le

Lettera di Giorgio Strehler a Milva, s.d.

composizioni e i versi di Astor Piazzolla (*Milva canta Astor Piazzolla, 1996-1997*) e di Alda Merini (*Milva canta Merini, 2004-2005*), in una raffinata, estatica e commovente celebrazione del valore e della forza della parola e della poesia.

Si è detto in principio che l'incontro tra Milva e il Piccolo Teatro di Milano ha percorso una linea temporale di oltre quarant'anni. In verità, è una linea che non si è interrotta e che non potrà mai spezzarsi perché la presenza di Milva, la sua eredità, la sua "voce profonda come la notte" (con le parole di Piazzolla) sono sempre vive: nella risolta continuità di mondo e teatro che non ammette soluzione alcuna, la scena resta il perimetro del suo sfolgorante esistere.

¹ M. Corgnati, *Milva. L'ultima diva. Autobiografia di mia madre*, La Nave di Teseo, Milano 2023.

² *Milva racconta Giorgio Strehler*, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=2c-sv8BhbPy8&ab_channel=SPAZIOMILVA (ultima consultazione: 21 settembre 2023).

³ Milva, telegramma a Giorgio Strehler, Parigi, 3 maggio 1982, Milano, Archivio Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Sezione Carteggio, fasc. 274/1 "Giorni Felici".

⁴ [Paolo Grassi], lettera a Milva, Milano, 29 dicembre 1961, Milano, Archivio Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Sezione Carteggio, fasc. 5/34 "Maria Ilva Biolcati (Milva)".

⁵ L'affermazione di Strehler è citata da s.a., *Nonostante il grave incidente sulla scena del 'Piccolo' Milva non verrà sostituita*, in "Corriere della Sera", 11 dicembre 1972, p. 6.

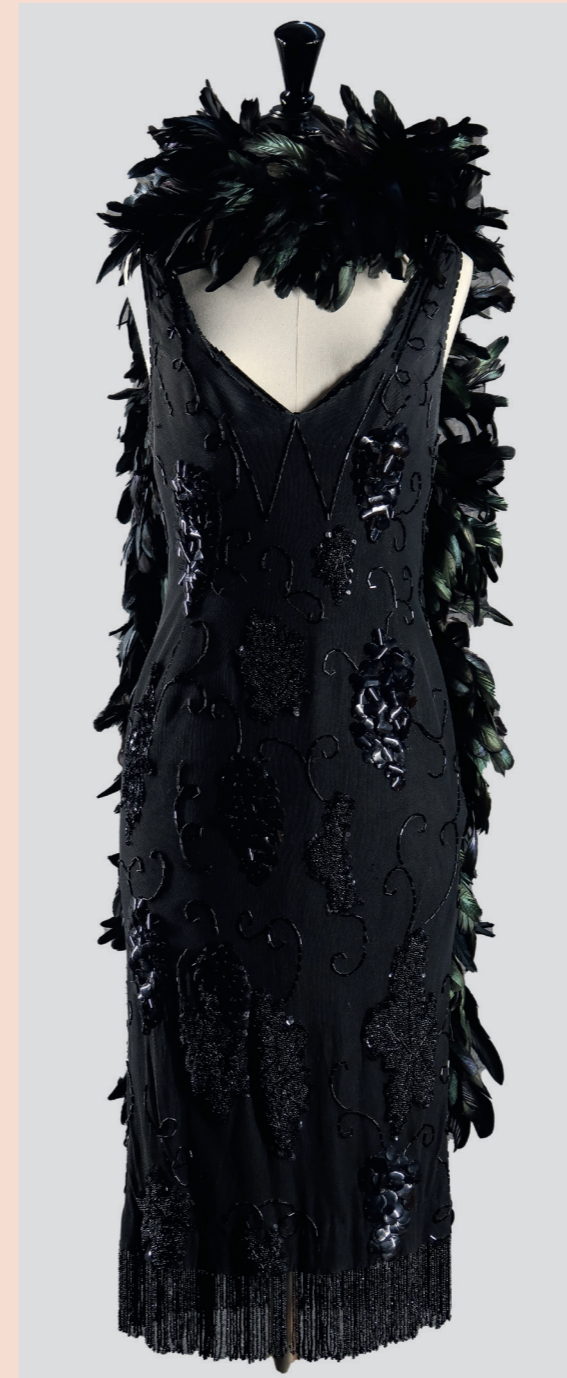
L'ABITO DI JENNY DELLE SPELONCHE IN L'OPERA DA TRE SOLDI

Jenny delle Spelonche, *L'opera da tre soldi*
(di Bertolt Brecht, regia di Giorgio Strehler)
produzione: Piccolo Teatro di Milano, stagione 1972-1973

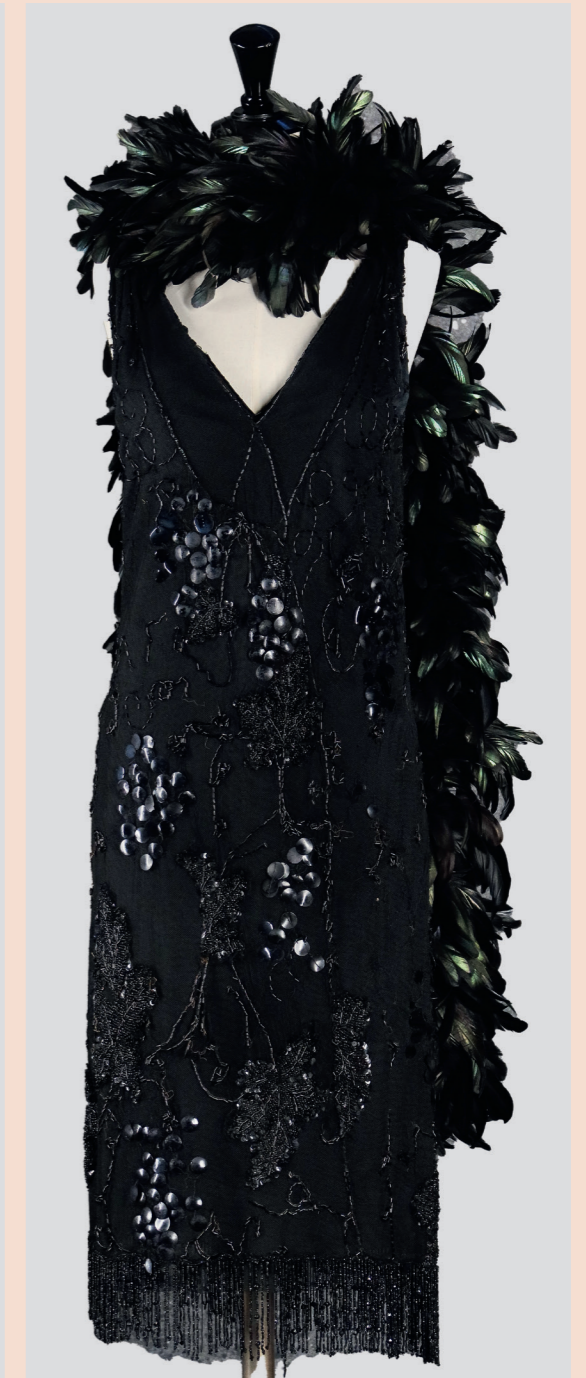
A cura di Giulia Claudia Gambi, Silvia Magistrali, Roberta Mangano

"Dunque noi faremo quest'edizione de *L'opera da tre soldi* nell'epoca del jazz, nell'epoca degli anni folli, nell'epoca degli anni ruggenti, con quei costumi che la videro nascere, allora, nel 1928, ma che saranno gli stessi e diversi, più crudeli e più critici di questo 1929 che è un'altra data terribile della nostra storia contemporanea¹. Queste le parole con cui Giorgio Strehler dà avvio ai lavori per *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, che debutta il 14 febbraio 1973 al Teatro Metastasio di Prato. A sedici anni di distanza dalla storica rappresentazione del 1956 al Piccolo, la nuova edizione de *L'opera* vede nel ruolo di costumista e scenografo Ezio Frigerio, in un periodo di rinnovata sinergia creativa con Strehler². Le aspettative del direttore del Piccolo non vengono disattese: Frigerio descrive i costumi per la nuova edizione come "certamente più maturi, più eleganti, più elaborati" rispetto alla versione del 1956, incentrata sulla ricerca di "una finta miserabilità, quella cioè che Peachum offriva nel suo teatro negozio di disgraziati clienti, [...] illuminata dalla scrupolosa ricostruzione degli anni del primo cinema parlato, così come Strehler ha deciso"³. La definizione delle circostanze storiche acquisisce un rilievo programmatico nell'iter progettuale dell'edizione 1972-1973. Si vuole accentuare – precisa Massimo Gallerani – "il carattere storico della vicenda, la transitorietà e irripetibilità dei rapporti umani in essa descritti" e dunque la mutabilità del presente, per mostrarne le concrete possibilità di cambiamento⁴. Il costume selezionato per il personaggio di Jenny delle Spelonche, interpretato da Milva, rivela le tracce dei processi radicati in tale vocazione documentale. Frigerio e Franca Squarciapino, qui nel ruolo di assistente ai costumi, selezionano per Jenny un abito nero dalla scollatura profonda, le cui linee morbide evocano la riconquistata libertà di movimento nella moda femminile dell'era jazz. L'autenticità del modello anni venti si rende esplicita nelle forme e negli elementi decorativi, fregiati attraverso incrostazioni

di paillette e fila di perline. Quanto indicato nel programma di sala viene confermato dall'etichetta dell'abito che permette di ricondurre il costume alla sartoria Tirelli, punto di riferimento fondamentale per il mondo dello spettacolo dalla metà degli anni sessanta. La passione per il collezionismo accomuna d'altronde i costumisti al fondatore della sartoria, Umberto Tirelli, l'"archeologo della moda" a cui si deve la conservazione di un ingente patrimonio di abiti provenienti da donazioni di famiglie aristocratiche, mercatini e soffitte abbandonate⁵. Riconducibile all'interesse per i materiali d'epoca è anche il processo di restauro: nel paziente recupero dei ricami con applicazioni a grappolo d'uva e dei frammenti in seta, il capo lascia emergere un certosino lavoro sartoriale, volto ad adattare le forme alla silhouette di Milva. Contribuiranno le luci e il trucco a sbriciolare l'"effetto charleston" per ricollocare la figura di Jenny nelle spietate campiture del cinema espressionista e dei pittori della Nuova oggettività tedesca, in particolare Otto Dix e George Grosz⁶. L'attenzione filologica, accresciuta da una ricca stratificazione di riferimenti al contesto culturale coevo, non sfugge alle recensioni: "Milva, con la sua fantomatica aria alla Louise Brooks e lo scatto continuo, quasi metallico, del corpo inarcantesi al calco del personaggio"⁷. Fondamentale è anche il ruolo delle sarte del Piccolo nel rendere conciliabili le scelte artistiche dei costumisti con i ritmi intensi dello spettacolo, destinato a un lungo percorso di tournée e riprese. Sono infatti tre gli abiti conservati presso la sartoria: il modello originale e due abiti gemelli realizzati negli anni settanta⁸. Viene esposto in mostra uno dei due costumi che si ispirano al capo Tirelli: il tubino nero, smanicato, si presenta con scollo a V sottolineato da cannette di vetro nero e una base in tulle di seta riccamente ricamata. Il disegno del ricamo, tono su tono, riprende il tema dei grappoli d'uva e foglie di vite: gli acini sono formati dall'applicazione di paillette piatte del diametro di 1,5



Sartoria del Piccolo Teatro,
abito in tulle di seta,
1972-1973; boa in piume
di gallo, 2017-2018



Sartoria Tirelli,
abito in tulle di seta
databile alla fine degli anni
venti; boa in piume
di gallo, 2017-2018

Particolare dell'abito in tulle di seta con applicazioni di paillette incurvate, paillette piatte, perline e cannette di vetro, 1972-1973

Pagina accanto Etichetta Tirelli applicata all'abito in tulle di seta, circa 1930-1935

Paillette in gelatina alimentare applicate all'abito in tulle di seta Tirelli

cm, incurvate una a una per ricreare l'effetto delle paillette concave in gelatina alimentare dell'abito originale. I rami sono realizzati con cannette di vetro, mentre le foglie di vite, bordate da paillette piatte di 0,5 cm, si compongono di perline in vetro nero. L'effetto delle venature delle foglie viene ricreato con l'applicazione di cannette di vetro. La frangia finale, composta da perline di vetro nero, rifinisce l'orlo. Completano la vestizione del personaggio di Jenny gli accessori, anch'essi di colore nero: un boa di piume di gallo, scarpe t-strap e una parrucca a caschetto con frangetta acconciata dal salone de I Vergottini, oggetti purtroppo non conservati. Originali dello spettacolo sono invece la sottoveste in crêpe de chine e il copricapo cloche ricoperto in tessuto di paillette e adornato sul lato destro da un inserto in raso e da un'applicazione di piume aigrette nere. L'abito, in buone condizioni di conservazione, è tornato sul palco in occasione dello spettacolo *Hamlet* (regia di Antonio Latella, stagione 2020-2021) unitamente ad altri cento costumi che sono apparsi - volteggiando su mezzi busti - come concreta testimonianza di quelle che Frigerio aveva definito, in risposta alla richiesta di restauro degli abiti per una ripresa de *L'opera*, "le straordinarie capacità magiche della sartoria del Piccolo Teatro"⁹.



¹ Giorgio Strehler mette in scena l'opera da tre soldi, regia di Carlo Battistoni, 1973.

² Ezio Frigerio, *Cinquant'anni di teatro con Giorgio Strehler*, Skira, Milano 2016, pp. 161-62. L'edizione de *L'opera del 1956* vede costumi di Ezio Frigerio, scene di Teo Otto e allestimento scenico di Luciano Damiani.

³ Ivi, p. 66.

⁴ Massimo Gallerani, *Un diario di prove in teatro*, in "Tempi moderni", aprile-giugno 1974, pp. 85-90 [p. 87].

⁵ *Il fondatore Umberto Tirelli*, 2014, in https://tirellicostumi.com/it/storia/umberto_tirelli_3 (consultato in data 24 ottobre 2023).

⁶ Una riproduzione del pannello laterale del trittico *La grande città* di Otto Dix (1927-1928, Stoccarda, Kunstmuseum) è pubblicata nel programma di sala;

un volume dedicato a George Grosz appare nel documentario *Giorgio Strehler mette in scena l'opera da tre soldi* cit.

⁷ Ruggero Jacobbi, *Strehler e il ritorno del gatto!*, in "Il Dramma", gennaio-febbraio 1973, pp. 141-47 [p. 147].

⁸ Si ringraziano Franca Squarciarino, per la preziosa testimonianza; Elena Fava e Giovanna Ginex.

⁹ Ezio Frigerio, lettera a Nina Vinchi, Milano, 15 ottobre 1974, Milano, Archivio Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Sezione Carteggio, Fascicolo 20/22 "Ezio Frigerio". Il secondo abito gemello è stato esposto al Piccolo Teatro di Milano nel 2017 in occasione della mostra *Giorgio Strehler. L'umanità del teatro* e nel 2021 per il centenario della nascita di Strehler ("Strehler100").





Milva interpreta Jenny delle Spelonche in *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, regia di Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1972-1973

MATTEO PAOLETTI MILVA E STREHLER NEL SEGNO DI BRECHT

Sviluppata prevalentemente nel solco della drammaturgia brechtiana, la collaborazione tra Milva e Giorgio Strehler (1921-1997) rappresenta un sodalizio tra i più duraturi del teatro di regia italiano del secondo Novecento: lungo oltre trent'anni, articolato in otto nuove produzioni e innumerevoli riprese e tournée internazionali, è in grado di sopravvivere – cosa rara – ben oltre la dipartita del regista.

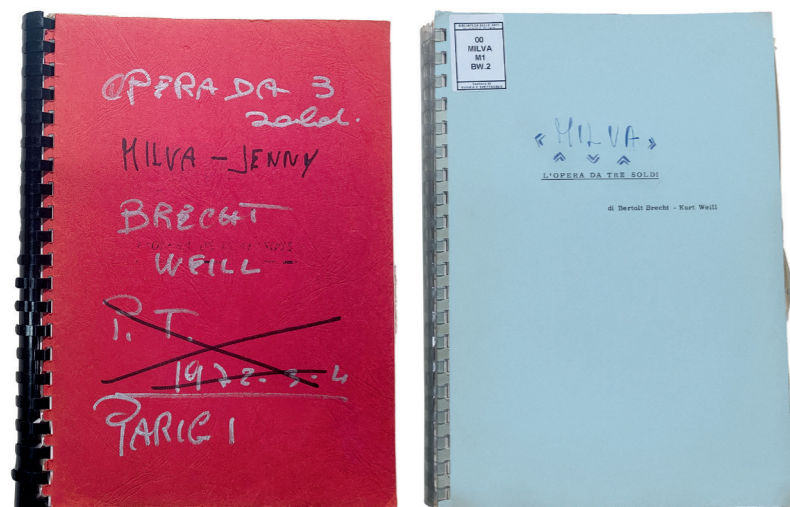
Sebbene si tratti di una collaborazione indubbiamente prolifica, il rapporto Milva-Strehler sconta ancora oggi una larga indifferenza degli studi specialistici, condividendo un destino comune al teatro musicale strehleriano nel suo insieme¹. Abbondano invece le ricostruzioni giornalistiche, spesso celebrative e aneddotiche, che hanno visto nel sodalizio un incontro tra il "Maestro" e una diva che "si piega a essere la sua allieva, quando è già regina"². I lavori su fonti primarie, a oggi sostanzialmente assenti, promettono di problematizzare questo rapporto artistico e i suoi risultati.

Il presente studio, attingendo a documentazione rara o inedita conservata presso l'Archivio Milva del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, intende iniziare a colmare questa lacuna, concentrandosi in particolare sulla produzione de *L'opera da tre soldi* portata in scena al Piccolo Teatro nella stagione 1972-1973. La certezza è che il ricco insieme delle carte donate da Martina Corgnati potrà in futuro sostenere studi di maggior portata, indagando l'asse Milva-Strehler-Brecht da una prospettiva più articolata.

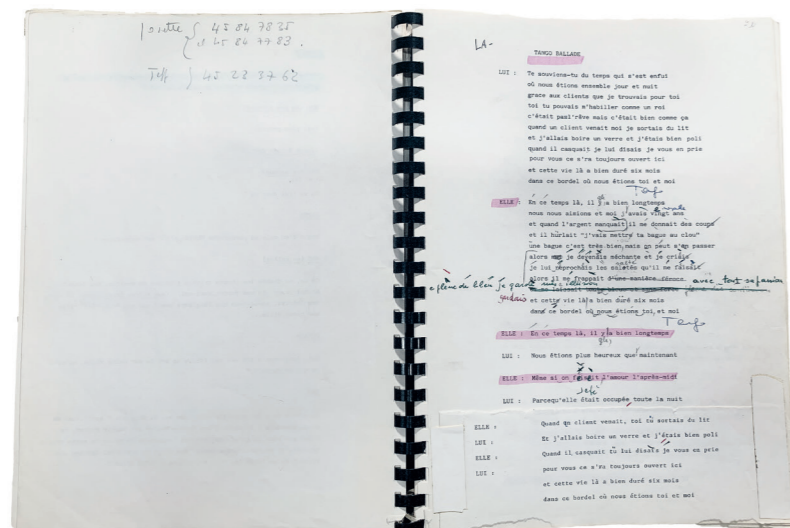
Le produzioni

La collaborazione tra Milva e Giorgio Strehler si avvia negli anni in cui più intenso è il lavoro del Piccolo Teatro intorno a Bertolt Brecht (sette regie in nove anni, con riprese in tutte le stagioni)³, esito di un indubbio interesse artistico del regista per il drammaturgo di Augusta e dell'altrettanto rilevante sagacia di Paolo Grassi nell'acquisto dei diritti di rappresentazione per l'Italia⁴. A due anni dallo storico allestimento di *Vita di Galileo* (1963), Strehler porta in scena Milva, fino ad allora cantante di musica leggera, in *Poesie e canzoni* da Bertolt Brecht (1965), spettacolo costruito in pochi giorni, ma che riesce a "rivelarla in un genere che non esige solo le doti della voce, ma anche il temperamento e le possibilità di mimesi dell'interprete"⁵.

Il successo vince i malumori della vigilia di certa stampa militante e intellettuale e spinge il Piccolo ad avviare una sorta di *franchise* costruito sulle caratteristiche della cantante: nel 1967 va in scena *Io, Bertolt Brecht*, cui seguiranno *Io, Bertolt Brecht n. 2* (1975) e *Io, Bertolt Brecht n. 3* (1979). Nel frattempo Milva lavora intensamente con il regista per affermarsi definitivamente come cantante-attrice, affrontando drammaturgie assai più

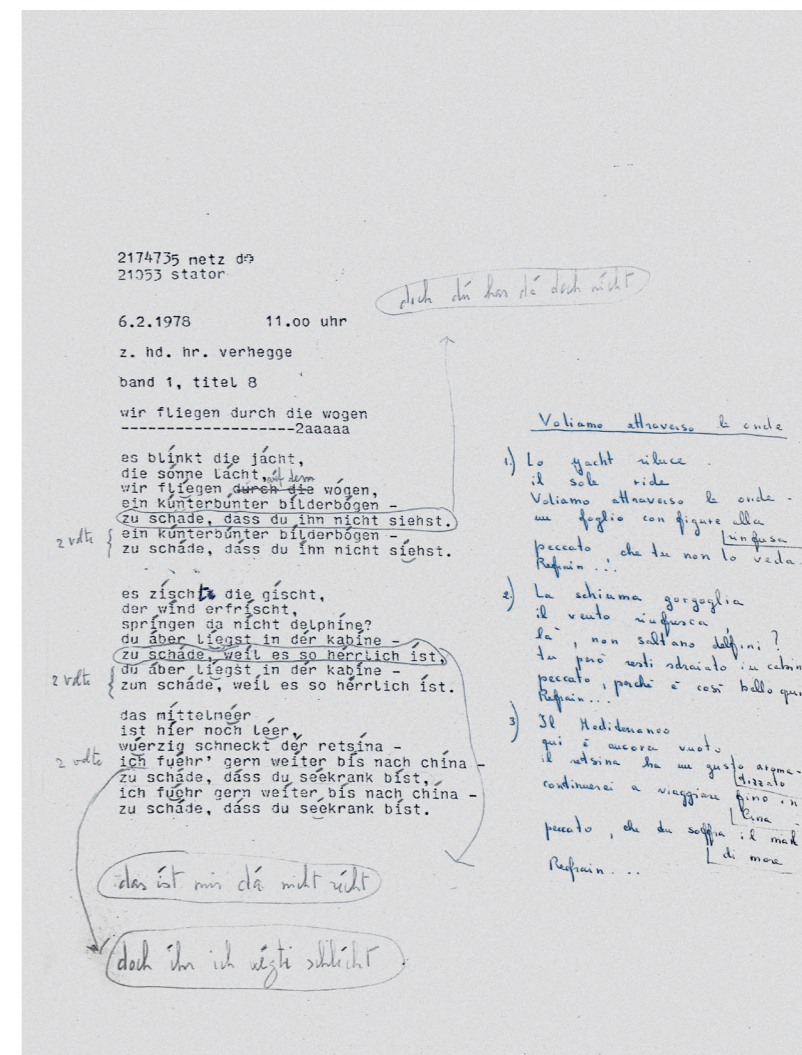


Copioni dattiloscritti annotati de *L'opera da tre soldi* (in italiano e in francese), copertine e interno



complesse: quando Strehler, all'indomani del Sessantotto, rompe temporaneamente con il Piccolo e fonda il Gruppo Teatro e Azione, la vuole nella *Cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss; quando torna al Piccolo da direttore unico, nel 1972, la sceglie come protagonista di una storica edizione de *L'opera da tre soldi*. Lo spettacolo rappresenta la seconda prova del regista nel titolo di punta del catalogo dei *Songspiele* di Brecht e Weill e si basa su un cast stellare, nel quale Milva nel ruolo di Jenny e Domenico Modugno come Mackie Messer⁷ si innestano sulla rodaticissima compagnia del Piccolo. *L'Opera* ha un successo incontrastato e realizza oltre duecento repliche in tournée. Strehler lo ricorda come "un momento importante di chiarificazione, culturale e civile", in grado di scuotere "la società italiana borghese e benpensante"⁸. Una nuova edizione in francese va in scena nel 1986 allo Châtelet di Parigi, con analogo esito. Il sodalizio Milva-Strehler si chiude con "*Non sempre splende la luna*". *Milva canta un nuovo Brecht* (1995). Strehler muore due anni dopo, ma lo spettacolo resta in tournée fino al 1998-1999. Poi, nella stagione 2005-2006, il

Wir fliegen durch die Wogen, testo, fotocopia di dattiloscritto annotata



Piccolo produce *Milva canta Brecht*, con la regia di Cristina Pezzoli, in occasione del cinquantenario della scomparsa del drammaturgo. Se si escludono le occasioni commemorative del centenario strehleriano (2021) e la sempiterna ripresa dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, il recital è anche uno degli ultimi omaggi del Piccolo Teatro al suo fondatore⁹.

L'opera da tre soldi attraverso i copioni

L'Archivio Milva conserva numerosa documentazione relativa agli spettacoli brechtiani, tra cui copiosi materiali promozionali, rassegne stampa, registrazioni, fotografie, spartiti, appunti, lettere e altri documenti di prima mano. Di particolare interesse sono il copione del 1972-1973 de *L'opera da tre soldi* e quello in francese per la produzione parigina de *L'Opéra de quat'sous*, entrambi senza data e fittamente annotati¹⁰. L'intestazione manoscritta sul frontespizio (nel primo "Milva", nel secondo "Milva - Jenny") non dirime pienamente la



paternità delle annotazioni: come sempre, in materiali di lavoro di questo tipo, le mani si sovrappongono e interventi sicuramente della cantante (attacchi, indicazioni ritmiche, sillabazione) si alternano a quelli dei collaboratori. Le annotazioni più interessanti riguardano la mimica e la gestualità, appuntate con uno strehlerianissimo pennarello blu. I monologhi e le arie soliste sono il campo di elezione per questi interventi. Si veda, ad esempio, il fitto commento alla *Canzone di Jenny dei Pirati*. Sull'attacco Milva scrive "cupa", mentre i versi successivi sono tutto un susseguirsi di "mani sui fianchi", "mani tese bene", "mani dietro la schiena/corpo fermo/girare la testa". Qua e là la cantante si domanda: "Mani dove?". L'attenzione per la corrispondenza tra parola e gesto è totale: il verso "Tutto vele e cannoni / il vascello pirata la bandiera isserà" è accompagnato dall'annotazione "destra sul braccio sinistro / dopo isserà alzarsi a testa alta / dopo abbassare le braccia"; quello successivo ("Ed ad ogni testa mozza farò: Oplà!") da un "sorrivere", mentre il finale ("Tutta vele e cannoni / la galera di Jenny / lascerà la città") indica "aprire braccia e mani / su cannoni chiudere i pugni / su lascerà aprire di nuovo". Gli appunti evidenziano la precisione del lavoro di limatura caratteristico del metodo strehleriano, attento a fissare ogni dettaglio della recitazione (e in generale della produzione) in maniera immutabile, perché diventi ripetibile senza alcuna alterazione durante le repliche. Lo sforzo richiesto a interpreti e collaboratori è enorme e necessita di periodi di prove lunghissimi. Per *L'opera da tre soldi* i mesi di preparazione sono due, estenuanti, caratterizzati da infinite ripetizioni della stessa scena, dello stesso gesto, "fino al movimento perfetto", come ricorda l'assistente alla regia Lamberto Puggelli¹¹.

Milva con Strehler durante le prove di *Io, Bertolt Brecht*, 1967
© Luigi Ciminaghi



Milva con Strehler sul set de *L'opera da tre soldi*, 1973
© Luigi Ciminaghi

Mentre il regista giustifica il proprio metodo (e i relativi costi) alla stampa ("Non sono un perditempo!")¹², le prove sono funestate da incidenti. A dicembre Milva cade in scena causandosi un'incrinatura parietale cranica. Strehler continua le prove senza di lei, attendendone la guarigione e definendola pubblicamente "insostituibile"¹³. A gennaio, all'anti-generale, Gianni Santuccio ha un malore: è sostituito da Modugno, ma la prima slitta. Lo spettacolo debutta al Teatro Metastasio di Prato il 14 febbraio 1973, affronta 15 recite, si sposta al Politeama Genovese (23 recite) e finalmente approda al Piccolo il 31 marzo. Sebbene la produzione sia ormai assai roduta, per la prima al Piccolo Strehler rivede lo spettacolo aggiungendo una seconda prova generale, per la quale lascia anzitempo Parigi dove il 30 marzo debutta un suo altro storico e longevo allestimento, *Le nozze di Figaro*¹⁴. La prima riscuote un successo clamoroso, con pubblico in piedi e 15 minuti di applausi. Carlo Fontana, sull'"Avanti!", parla di "un'opera al limite della perfezione" (3 aprile 1973); Raul Radice, sul "Corriere della Sera", di "trionfo". Il successivo mese abbondante di repliche è tutto esaurito. Il successo dell'allestimento risiede in un'interpretazione canora e attoriale di altissimo livello, unita a una lettura registica che aggiorna il classico di Brecht e Weill al gusto contemporaneo. Già nella prima edizione, del 1956, con protagonisti Milly e Tino Carraro, Strehler aveva trasposto la vicenda dall'originale epoca vittoriana al 1914. Nella nuova edizione, l'ambiente coincide con i tempi della composizione, quelli della foga capitalistica che prelude al crollo di Wall Street; ma tra le luci del cabaret riecheggiano i richiami alle crisi dei

Locandina de *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, regia di Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1973-1974

Cantata di un mostro lusitano, 1969, programma

Piccolo Teatro di Milano Dirige Autonomo Direttore Giorgio Strehler

da giovedì 21 febbraio 1974
tutte le sere ore 19,30 - domenica ore 16
lunedì riposo

L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill

Traduzione di Ettore Galpa, Gino Negri e Giorgio Strehler

Personaggi e interpreti

Il cantastorie e il messo Mackie Messer Giustina, commediante Polly Peachum, sua figlia Jenny della Spaltonche, prostituta Tiger Brown, capo della polizia Lisa, sua figlia Martha Jimmy Edie	Gian Carlo Dettori Domenico Modugno Giorgio Toderici Adriano Innocenti Giulio Lazzarini Milva Gianni Agus Maurizio Scato Gian Carlo Dettori Lorenzo Ghelli Cip Raccolli Gennaro Cristofalo	Robert Walter Reverendo Kimball Bobby Molly Olimpia Vivian Daisy Kitty Sally Fisch I manducanti	Leopoldo Valerini Umberto Tabarelli Gianpiero Poddi Marco Robert Jadka Gilardi Cla Di Benedetto Lia Bianchi Virginia Javarone Renzo Rocchiccioli Dina Zanoni Mina Mauri Elena Croce Fernando Solari Raffaello Biribò Renzo Fabbri Lamberto Puggi Giovanna Fioravanti Jackie Bonavent Giorgio Naldi
--	---	---	--

Regia di Giorgio Strehler
Scenari e costumi di Ezio Frigerio
Collaborazione musicale di Firenze Carpi e Gino Negri
Registi assistenti: Carlo Battiston - Enrico D'Amato - Lamberto Puggi
Montatori assistenti: Maria Fiach

Assistente musicale: Rocco Cenni
Compositore: Forchiatte i professori:
Luigi Staccioli, Alberto Frongia,
Giuliano Gorni, Giuseppe Moraschi,
Giuseppe Panzavolta, Carlo Pacci,
Andrea Poggi
Styling: I Vespertini - Milano

Scenari realizzati dal Laboratorio di scenografia
Vittorio Colonna del Piccolo Teatro
Pitture scenografiche: Leonardo Ricchioli
Costumi: Antonio Battisti, Carlo Corianni,
Enrico Chiappa
Direttore di palcoscenico: Bruno Martini
Ciao elettricista: Armando Stacchini
Ciao arte: Mina Mostro

Proprietà musicale: Universal Edition - Vienna
Costumi realizzati dalla Sartoria Trilli - Roma
Collaborazione alla realizzazione scenografica:
Sormani Milano e Gruppo 72 Roma
Spazio all'italiana realizzato da Michele Francini

Prezzi:
L. 3000 posto unico

Le prenotazioni si rinnovano alla biglietteria
dal 07/02/1974 - ogni giorno dalle ore 10
alle ore 13 e dalle ore 15,30 alle ore 19,30
I posti prenotati elettronicamente e ritengono
validi se non vengono ritirati entro la
ora 18 del giorno successivo alla prenotazione.

Ogni lunedì leggere nella pagina del
IL GIORNO
il più recente degli spettacoli

GRUPPO TEATRO AZIONE

diretto da
Giorgio Strehler

cantata di un mostro lusitano

Lavoro di teatro con musiche di
Peter Weiss

primi anni settanta italiani. È lo stesso Strehler a evidenziare le differenze tra i due allestimenti, a partire proprio dalla diversità delle protagoniste:

Tra Milly e Milva [...] esiste la stessa differenza che esiste tra il 1956 e il 1973. Sono due interpreti diverse. [...] e sempre in riferimento al paragone tra i due spettacoli [...] vorrei richiamare l'attenzione sull'equilibrio tra piacevole e spiacevole che è alla base del testo, appunto piacevole in apparenza e sgradevole nella sostanza. Si può partire dal piacevole e immettervi l'amaro, l'acido, l'aggressivo, e questo fu il metodo adottato per la prima edizione, non senza efficacia. Mi chiedo se non sia il caso, oggi, di invertire questa direzione, sia pure per giungere allo stesso risultato¹⁵.

A dispetto delle dichiarazioni, l'effetto è quello di un'immediata godibilità 'gastronomica', nella quale s'insinua la riflessione critica. I fari sulla passerella per i numeri solisti richiamano più Broadway che le soluzioni brechtiane e l'effetto di straniamento; i costumi e le scene (di Ezio Frigerio) sono più da musical che da *Songspiel*. Così il personaggio di Tiger Brown, il capo della polizia prima indulgente con Mackie Messer per solidarietà di classe e poi suo complice per brama di accumulo, si presentava nel 1956 come un militare con stivaloni e testa rasata, mentre nel 1973 indossa una marsina decorata e un piglio più da faccendiere che da uomo d'ordine. Anche la musica è riarrangiata da Fiorenzo Carpi e Gino Negri per contribuire a questa apparente brillantezza. Eppure sul palcoscenico la scure cala inesorabile, riconquistando il senso profondo del teatro musicale di Brecht e Weill. Ed è proprio a Milva che Strehler affida questa cruciale responsabilità. La critica più attenta lo sottolinea con precisione:

Resta un punto fermo e *antico* nell'intero spettacolo, un riferimento permanente alla sostanza dolorosa del racconto, un ricordo costante della morte come posta ultima del gioco: ed è Milva col suo trucco livido, la sua visceralità prepotente, la sua impossibilità "classista" di sorriso. Tutto sembra ruotare attorno a lei, alla prostituta Jenny, che conserva miracolosamente incorrotta la sua carica di rabbia proletaria. Milva, grandissima, è il significato, il "perché" della rinnovata impresa di Giorgio Strehler¹⁶.

Milva, "la più grande interprete brechtiana"

L'esperienza maturata con Strehler porta Milva a intraprendere un percorso autonomo come interprete brechtiana. Nel 1976-1977 è protagonista de *I sette peccati capitali* di Brecht e Weill al Teatro Massimo di Palermo, con la regia di Filippo Crivelli. Nei decenni successivi sono innumerevoli le tournée e le incisioni discografiche che la consacrano definitivamente a livello

internazionale, imponendola nella patria di Brecht come un'artista di riferimento del repertorio in lingua originale. Nel 2006, durante l'ultima recita di *Milva canta Brecht*, la cantante riceve l'onorificenza di Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Federale di Germania, tributata dal presidente tedesco Horst Köhler. Il riconoscimento dell'artista, così chiaro all'estero, in Italia è spesso dimenticato, soprattutto a livello istituzionale. Le carte del fondo raccontano molto di come Milva vivesse questo doloroso strabismo. Una lettera è esemplare. Quando a fine anni novanta un importante festival italiano scrittura Marianne Faithfull per *I sette peccati capitali* definendola "la migliore interprete brechtiana, per il suo vissuto pericoloso ed estremo", Milva indirizza alla direzione artistica un'orgogliosa rivendicazione:

Scusatemi se a questo punto trattengo a stento una risata, amara. È ridicolo. Mi presento: sono Milva, cantante brechtiana, accettata soprattutto nella patria di Kurt Weill e Bertold Brecht, riconosciuta come la più grande interprete brechtiana. [...] Il riconoscimento che fortunatamente premia la mia persona e il mio lavoro come interprete weilliana e brechtiana è che io avrò l'onore di aprire il Festival della città di Dessau, città natale di Kurt Weill. La direzione dell'orchestra, della Deutsche Kammerphilharmonie per due concerti, sarà del M^e Patrick Ringborg. È naturale che io mi senta gratificata da questo impegno nel febbraio del 2000. Ma il fastidio che provo nel leggere il vostro articolo [...] presumendo che essendo io italiana e cantando in lingua originale e non in inglese come la sig.ra Faithfull, io non sia (ripeto essendo italiana) all'altezza di presenziare o di aprire il vostro Festival¹⁷.

A oltre vent'anni di distanza da questa lettera, l'Archivio Milva consente di restituire giustizia all'interprete, inquadrando in una prospettiva storica il suo contributo all'avanzamento della scena teatrale e al rapporto con un repertorio ancora oggi centrale.

¹ Sul tema rimando a Matteo Paoletti, *Io ho bisogno di animali teatrali: Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro d'opera*, in "Mimesis Journal" 2018, 7, pp. 23-37.

² Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli*, La Nave di Teseo, Milano 2021, p. 200.

³ *La linea di condotta* (1954), *L'opera da tre soldi* (1956), *L'anima buona del Sezuan* (1958), *Schweyk nella seconda guerra mondiale* (1961), *L'eccezione e la regola* (1962), *Vita di Galileo* (1963).

⁴ Gli effetti sul teatro italiano del secondo dopoguerra di questa strategia di sostanziale monopolio sono assai rilevanti. Cfr. Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti*, Mimesis, Milano 2016. Per un documentato (e realistico) inquadramento delle vicende del Piccolo negli stessi anni cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Audino, Roma 2023.

⁵ Marialivia Serini, *La Pantera sogna l'Angelo azzurro*, in "L'Espresso", 23 maggio 1965. Milva si era avvicinata a un repertorio più impegnato pochi mesi prima, partecipando insieme ad Arnoldo Foà a *Poesie e canzoni della libertà* al Teatro Lirico di Milano, trasmesso con ampi tagli dalla Rai in occasione del 25 aprile. Sulla vicenda cfr. Giorgio Manzini, *Milva stanca di canzonette*, in "Paese Sera", 26 maggio 1965, con un'intervista alla cantante.

⁶ Nel 1972 Paolo Grassi è nominato sovrintendente del Teatro alla Scala, interrompendo la diarchia che fino ad allora aveva caratterizzato il Piccolo tra il suo ruolo organizzativo e la direzione artistica di Strehler. Sul rapporto tra i due negli anni successivi cfr. Paolo Bosio, *La regia degli spettacoli scaligeri nel periodo della sovrintendenza Grassi (1972-1977)*, in "Ariel", 1, XI, gennaio-aprile 1996.

⁷ Tra gli altri interpreti, Gianrico Tedeschi (Peachum), Giulia Lazzarini (Polly), Giancarlo Dettori (Mathias), Adriana Innocenti (Celia), Gianni Agus (Tiger Brown). La parte di Modugno era inizialmente assegnata a Gianni Santuccio, poi sostituito per un malore durante le prove.

⁸ *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, p. 71.

⁹ Lo spettacolo aggiorna alcune classiche produzioni strehleriane.

¹⁰ Fondo Milva, 00.MILVA.M1.BW.2 e 00.MILVA.M1.BW.3. Il primo copione non è datato, ma è certamente del 1972: la distribuzione, manoscritta, indica il nome di Gianni Santuccio, sostituito da Modugno nel gennaio del 1973.

¹¹ Ottavio Rossani, *Questi mesi d'inferno all'ombra di Strehler*, in "Corriere d'informazione", 30 aprile 1973. Tali modalità sono comunque routinarie nel Piccolo degli stessi anni, almeno per le regie di Strehler: il *Re Lear* che aveva inaugurato la stagione, con protagonista Tino Carraro, era stato provato due mesi. Nel 1963 *Vita di Galileo* per oltre quattro.

¹² Luciana Jorio, *Giorgio Strehler polemico*, in "Corriere d'informazione", 21 dicembre 1972. ¹³ "Corriere della Sera", 11 dicembre 1972.

¹⁴ Su genesi e fortuna delle *Nozze* cfr. Matteo Paoletti, *Giorgio Strehler e l'opera lirica. Problemi organizzativi e di politica culturale*, in "Il Castello di Elsinore", 64, 2011, pp. 41-75.

¹⁵ Ottavio Rossani, *Il regista: sono interpreti diverse*, in "Corriere d'informazione", 10 gennaio 1973.

¹⁶ Ghigo De Chiara, *Ha una nuova divisa il potere capitalistico*, in "Avanti!", 16 febbraio 1973.

¹⁷ Serie S (Corrispondenza), busta 85, fascicolo 9.



Scatto durante
lo spettacolo *Milva
canta Astor Piazzolla*
al Teatro "Claudio Abbado",
3 novembre 2001
© Marco Caselli Nirmal
/ Fondazione Teatro
Comunale di Ferrara

UGO VOLLI DAL RECITAR CANTANDO ALLA DIVA

Milva Biolcati è stata una straordinaria cantante e interprete teatrale, senza dubbio una delle più grandi della seconda metà del secolo scorso in Italia. La sua arte si è imposta in una notevolissima varietà di stili, ambienti, lingue e ruoli: fra Brecht e Sanremo, Herzog e Strehler, la televisione e il teatro di prosa, la musica "leggera" e l'opera, il Giappone e la Germania, Theodorakis e Berio. Milva è stata insomma protagonista in contesti del tutto differenti e normalmente incompatibili, adattandosi a media e generi diversissimi, ma restando sempre perfettamente riconoscibile. Questa identità sfaccettata ma unitaria non è prodotta da continuità di contenuti, bensì dalla sua fortissima presenza scenica e soprattutto dal suo modo di cantare, estremamente personale. Il suo stile di interpretazione musicale, per cui non è improprio citare la categoria seicentesca del "recitar cantando", è stato caratterizzato da una bellissima intonazione naturale, da una grande musicalità, dall'uso emozionante della presenza fisica e soprattutto dalla grande cura nel rendere il senso del testo, mantenendo sempre la sua articolazione verbale.

La dimensione musicale e quella linguistica del canto, che spesso si contrappongono, nel suo caso si completano e si rafforzano a vicenda. La voce va sempre considerata in qualche modo una parte del corpo che la emette, può carezzare o colpire, fuggire o riempire lo spazio, nascondersi quasi o imporsi con autorità, stabilire una prossemica, creare una tonalità di sentimento. Nello spazio dei suoni è un gesto, una presenza fisica, un'identità di persona, molto più di quanto accada con qualunque strumento musicale, che è sempre terzo nel rapporto fra interprete e ascoltatore. Non è un caso né una questione puramente tecnica che i cantanti sentano quasi sempre la necessità di impegnare tutto il proprio corpo nell'emettere la voce: cantare è sempre anche in qualche modo danzare.

Anche se è corpo e vita fisica della persona, nel canto la voce deve seguire una logica musicale, che da questo punto di vista si può per certi versi accostare a quella di uno strumento: ha altezza, volume, colore, timbro, ritmo, segue una melodia e si combina armonicamente. Il trattamento di queste dimensioni e della loro interrelazione è l'arte propria del cantante, in cui Milva eccelle con la sua voce piena e scura, la sua sicurezza di intonazione, la capacità di giocare musicalmente con il ritmo e di "rubare" i tempi o "appoggiare" le note, di variare le tessiture, di imporsi per volumi di emissione, di fraseggiare sottilmente, di integrare la vocalità con il gesto, lo sguardo, l'espressione. Ma la voce è anche la materia del linguaggio verbale; seppure nelle diverse tradizioni musicali siano frequenti i canti senza parole, nella maggior parte dei casi più importanti la musica vocale di tutte le culture utilizza testi verbali articolati e dotati di senso, perché la loro riconoscibilità e il loro significato accresce di molto il valore espressivo della musica,

LES FEUILLES MORTES

testo : Jacques Prévert
musica : Joseph Kosma

Oh ! je voudrais tant que tu te souviennes
des jours heureux où nous étions amis
En ce temps là la vie était plus belle
et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui.

Les feuilles mortes se ramassent à la pelle
Tu vois, je n'ai pas oublié...
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle
les souvenirs et les regrets aussi

Et le vent d'Nord les emporte
dans la nuit froide de l'oubli
Tu vois je n'ai pas oublié
la chanson que tu me chanta

Voix

IVES MONTAND: "LES FEUILLES MORTES"

Oh! je voudrais tant que tu te souviennes
des jours heureux où nous étions amis et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui
En ce temps là la vie était plus belle Tu vois je n'ai pas oublié

Les feuilles mortes se ramassent à la pelle Les souvenirs et les regrets aussi
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle

le vent du Nord les empor - te dans la nuit froide de l'ou - bli Tu

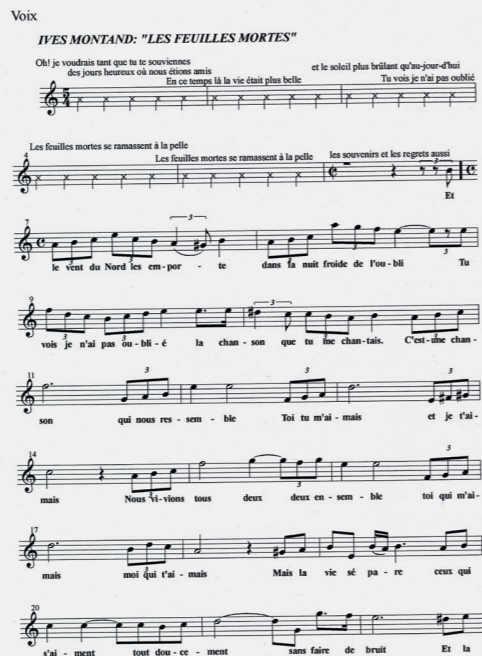
vois je n'ai pas ou - bli - é la chan - son que tu me chan - tais. C'est-à-dire chan -

son qui nous res - sem - ble Toi tu m'ai - mais et je n'ai -

mais Nous vi - vions tous deux deux en - sem - ble toi qui m'ai -

mais moi qui t'ai - mais Mais la vie se pa - re ceux qui

s'ai - ment tout dou - ce - ment sans faire de bruit Et la



precisando intenzioni, riferimenti, emozioni. Il livello del senso verbale e quello della tonalità emotiva musicale vi si integrano meravigliosamente. In molte tradizioni culturali la poesia nasce letteralmente come canto. Di solito, però, nei passaggi più complessi anche i grandi cantanti sacrificano spesso la dimensione articolatoria del linguaggio verbale alla musicalità del suono vocale. Il senso è allora in qualche modo occultato dalla musicalità. Una delle doti che colpiscono dell'arte di Milva è la sua capacità di valorizzare contemporaneamente la dimensione linguistica e quella musicale nelle sue canzoni, senza mai sacrificare l'una all'altra, ma usandole entrambe sinergicamente per esprimere il senso e l'emozione del testo. Per questa ragione, il concetto madrigalistico di *recitar cantando* si applica così bene alla modernità delle sue esecuzioni.

La ricostruzione della vicenda artistica e della vastissima produzione di Milva appartiene certamente alla storia dell'interpretazione musicale e del teatro e della canzone italiana. Al semiologo, invece, pertiene soprattutto cercare di comprendere un'altra caratteristica di questa carriera, il fatto che essa abbia prodotto non semplicemente una grande artista della canzone, ma una "diva" internazionale, "l'ultima diva", come suona il sottotitolo della sua "autobiografia" scritta dalla figlia Martina Corgnati (2023), una delle poche "dive" che il sistema dello spettacolo italiano abbia prodotto negli ultimi decenni. In questo contributo mi propongo di iniziare a capire le caratteristiche di questa *divinizzazione* di Milva, che ha retto alla sua lunga malattia e alla sua scomparsa e ancora viene celebrata nel ricordo.

Prima di ragionare sul caso specifico di Milva, vale la pena richiamare il senso generale di questa qualificazione. "Diva" è una variante colta del nome "dea", largamente usato nel linguaggio letterario italiano, come nella

Le feuilles mortes, testo annotato e parte vocale (probabilmente 2001, spettacolo e disco *La chanson française* con l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento)

HO CAPITO CHE TI AMO

(AIRO' MEZAME')

(Versione giapponese di
Tokiko Iwatsuki)

wataschi-wa yappari anata-ga daleyoli sukiyô
anata-ga ôculeté cûludachedé
annanî canascich nalunô
wataschi-wa yappari daleyoli anata-ga sukiyô
anata-no yagascil hitocotodô
annanî tanoscich nalunô
Deno imawâ yumeno-yôna kawallî gojwa akihamemasciô
wataschi-wa taulsichelédomb otônnani-nalunô
anata-ni asicité hoscicellâ
wataschi-wa yappallî anata-ga daleyoli sukiyô
onegaci hitolidô samiscil
stasci-no tocolob cœtté
wataschi-wa yappallî daleyoli anata-ga sukiyô
ecc. ripetere dalla 5^a riga in poi

Ho Capito Che Ti Amo

愛のめざめ

Tenno e Musica di L. Tenno
田代 聖子

Slow

Wa-ta-schi wa ya-p-pa-ri - a-na-ta-ga da-le-yo-li su-ki-yo
pa-ri - a-na-ta-ga da-le-yo-li su-ki-yo

RITORNELLO

Wa-ta-schi wa ya-p-pa-ri - a-na-ta-ga da-le-yo-li su-ki-yo
pa-ri - a-na-ta-ga da-le-yo-li su-ki-yo

Yô-i su-ki-yo - a-na-ta-ga o-cu-le-té cû-lu-dachê-dé
ta-ga su-ki-yo - a-na-ta-ga ya-sa-si-i hi-to-co-to-dé



Ho capito che ti amo, versione giapponese, testo (dattiloscritto annotato) e spartito (fotocopia annotata) (probabilmente 1979, disco *Milva*)

traduzione di Monti dell'incipit dell'Iliade: "Cantami o diva..." (θεά, - "[Musa] divina" *Il. A.1*) o nell'epiteto "il divo Achille" (δῖος Ἀχιλλεύς Achille di stirpe divina *Il. A.12*). La sua applicazione ai personaggi dello spettacolo è chiaramente una metafora, ma non nuova e assai diffusa. Già a metà Ottocento, la grande attrice Adelaide Ristori (1822-1906) era chiamata *La divina*, ben prima che lo fosse anche Maria Callas. Fu quindi Gabriele d'Annunzio a qualificare così Eleonora Duse (1858-1924). Nella storia del cinema, l'epiteto "divina" fu attribuito a Greta Garbo (1905-1990), certamente a partire dalla sua interpretazione nel 1928 del film *La divina* (*The Divine Woman*) di Victor Sjöström¹. Dunque esiste un uso internazionale di tale termine per il mondo dello spettacolo. Ma in generale questo appellativo è caratteristico dell'italiano: nella grande maggioranza delle lingue contemporanee esso è sostituito da un'altra metafora più iconica ma meno impegnativa, quella della "stella" o piuttosto della "star" (perché è la parola inglese a essere stata assorbita direttamente per esempio nel lessico francese o tedesco, ma anche italiano). Cerchiamo di capire che cosa significa. La stella brilla in cielo, si stacca dal suo contesto, è uguale a se stessa anche nel movimento apparente prodotto dalla rotazione terrestre. Come ha scritto André Malraux², "une grande actrice est une femme capable d'incarner un grand nombre de rôles dissemblables, une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents." Dunque il punto della star sarebbe una sorta di autoriferimento o di trasparenza dei ruoli attoriali interpretati, i quali vengono subordinati alla prevalenza della figura dell'interprete, il che si applica benissimo al caso di Milva, che pur essendo estremamente versatile per genere e stile di testi rappresentati assumeva quasi sempre anche il ruolo di se stessa, attraverso tutte le sue interpretazioni.

Questa speciale condizione dell'interpretazione attorale, che non esclude la mimesi, ma da cui traspare sempre la forte presenza dell'interprete, fino a far percepire una fusione fra ruoli finzionali e vita privata dell'attore, è sottolineata nel più classico studio sulle "star", quello di Edgar Morin³. Vi è una dialettica in tale condizione. Come dice Morin, essi sono "ideali inimitabili e al tempo stesso modelli imitabili; la loro duplice natura è analoga alla duplice natura teologica dell'eroe-dio della religione cristiana: divi e dive sono superumani nel ruolo che impersonano, umani nell'esistenza privata che vivono". Ma è proprio questa loro esistenza privata a interessare di più il pubblico: si va a vedere la star nel suo ultimo ruolo, ancor di più di quanto si desideri farsi intrattenere dalla storia o dalla musica che volta a volta essi interpretano.

Senza dubbio tale era il caso di Milva. Ella è comparsa sì in alcuni importanti spettacoli di finzione, a partire dal *Ruzante* di De Bosio (1968) e poi in *L'opera da tre soldi* di Brecht diretta da Strehler (1973) per finire con la sua ultima appassionante presenza nella *Variante di Lüneburg* di Walter Sivilotti (2008), tratta dal romanzo di Maurensig. Ma la maggior parte dei suoi spettacoli erano recital, talvolta tratti dalle opere di un singolo autore (come *Io, Bertolt Brecht*, ancora per la regia di Strehler, 1968), ma assai più spesso uniti solo dalla sua interpretazione. In questi ultimi casi, lo spettatore era chiamato esplicitamente ad ammirare la sua arte e la sua persona, non a entrare in una narrazione. Ma anche nelle narrazioni teatrali, la personalità dell'interprete Milva non poteva non trasparire dai panni dei suoi personaggi. Siamo dunque di fronte a un caso emblematico di "star" o "diva".

Che una presenza come quella di Milva possa essere definita in un modo o nell'altro può sembrare solo questione di scelta di metafore più o meno pittoresche; tuttavia, come ha mostrato la grande lezione di Blumenberg⁴, la scelta del veicolo metaforico porta con sé un elemento di pensiero che si concretizza e acquista potere in un sistema di riferimenti incrociati. Ora, la figura della "star" è in qualche modo isolata, il paragone con la stella che si sviluppa al massimo nei completamenti retorici senza particolari sviluppi del cielo e della luce. Al contrario l'immagine della "diva" si coniuga bene almeno con un altro termine chiave della semantica dei consumi, in particolare di quelli culturali e dello spettacolo, quello di *culto*, che è suscettibile di sviluppi importanti

"Culto" è parola latina. Deriva dal verbo *colere*, che originariamente significa "coltivare" e di qui in senso traslato arriva a voler dire "aver cura", "educare", "trasmettere le regole tradizionali", "offrire agli dèi le cerimonie prescritte", "venerare". È facile risalire alla radice indoeuropea **kwel*, che significa "muoversi in giro", "andare su e giù", "darsi da fare", da cui il significato di "coltivare", ma anche la serie di parole connesse al greco *kyklos*. Il culto è dunque "una relazione continua di cura e dedizione" intrattenuta fra un

Locandina
di *La variante
di Lüneburg*,
Gorizia, 2007

**LA VARIANTE DI
LÜN
EBURG**
FABULA IN MUSICA

del romanzo di
Paolo Maurensig
adattamento teatrale e testi delle canzoni
Paolo Maurensig
musiche originali e direzione
Valter Sivilotti
con
Milva e Walter Mramor
pianoforte
Valter Sivilotti
soprano solo
Franca Drioli
sassofoni
Marco Albonetti
coordinamento all'allestimento
Walter Mramor
contributi scenografici
Milli
light design
Francesco Rodaro
contributi all'allestimento
**Federico Alessi, Chiara Cardinali,
Enrico Cavallero, Valentino Gallai,
Giancarlo Schilter, Fabrizio Tausani**
fonico di palco
Toni Benetello
servizi tecnici
Music Team
assistente
Edith Meier

Associazione ArsAtelier
a.Artisti/Associati di Gorizia
Centro "Emil Kornel"
Ass. Canzoni di Confine
Glasbena šola Nova Gorica
Kùlturni dom Gorizia
U.S.C.I. Gorizia

CON IL SOSTEGNO DI
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Comune di Gorizia
Provincia di Gorizia

a.Artisti/Associati
2.AA



soggetto che può essere individuale o collettivo (un fedele, una comunità, un popolo intero) e un oggetto: gli dèi o il dio, gli antenati, elementi naturali, gli spiriti o altro ancora, caratterizzati da una qualche dimensione *sacra*, che li separa dal resto del mondo e li rende potenti e pericolosi. Dei paradossi del culto fa parte il fatto insolito che in esso l'oggetto sia decisamente superiore al soggetto.

Il culto, essendo una *cura*, ha come primo significato quello di una *familiarità* con ciò che vi è preso come "divino" (in definitiva il significante di un valore), la quale si coniuga bene con quella sua *personalizzazione* che è caratteristica primaria di molte religioni (ma non di tutte, non per esempio del teismo razionalistico o del buddismo classico). Il culto è, dunque, anche *memoria*. Attraverso il culto, il fedele acquista una qualche *intimità* col "divino", impara a conoscere le sue storie e il suo carattere. A differenza del rituale, che ha un carattere tecnico e il senso dello svolgimento di un obbligo o di un'interpellazione del divino e che funziona dunque come un atto

Il volto di Milva riflesso sul pianoforte, 1965

linguistico performativo (non a caso si parla di riti processuali, matrimoniali ecc., anche quando essi sono puramente civili), il culto è *l'accettazione del numinoso* in quanto tale e la consacrazione in esso delle aspirazioni, o piuttosto dei valori (almeno di un valore), percepito e onorato dalla comunità dei fedeli, quasi sempre per mezzo di qualche dettaglio materiale, segno, icona (nel senso religioso, non semiotico), luogo caratteristico⁵. *La ritualità, il simbolismo, la narratività del mito, l'identità* di una cultura e la sua capacità di distinguersi da altre, il carattere *trascendente* del suo oggetto e soprattutto *l'incarnazione prototipica* di un valore sono, dunque, le caratteristiche principali del culto.

Che la categoria del culto si applichi ai rapporti che Milva ha intrattenuto con il suo pubblico è abbastanza evidente per non dover essere dimostrato qui. La qualità delle reazioni ai suoi spettacoli, la partecipazione al suo sito⁶, perfino le imitazioni che ne sono state fatte prima e dopo la sua scomparsa sono solo alcuni dei fatti che potrebbero essere citati a proposito. Si tratta di fenomeni che ovviamente si ritrovano a proposito di molti protagonisti del mondo dello spettacolo, soprattutto nel secolo scorso, durante il periodo in cui il sistema delle comunicazioni di massa (industriale, monodirezionale e non reticolare) dominava l'ecologia della comunicazione. Questo è vero del cinema soprattutto dalle origini del muto più o meno fino agli anni ottanta del Novecento, come mostra il libro di Morin. In particolare, vi è una mitologia dei protagonisti della scena della musica popolare, soprattutto del rock e delle sue varianti, da Elvis Presley a Madonna, che corrisponde anch'essa molto bene al concetto di culto. Milva è stata una delle poche personalità del genere nella scena italiana e una delle ultime a caratterizzarsi in questa maniera. La figura dell'influencer, che corrisponde in qualche modo a quella della diva, soprattutto nella confluenza di tratti pubblici e privati (o simulati come tali, essendo in realtà progettati per la comunicazione) è in realtà profondamente diversa, perché il rapporto che intrattiene con i propri seguaci non è verticale, come richiesto dalla "divinità" della star, ma sostanzialmente orizzontale e solo motivato da una dimensione aspirazionale (io sono come te e dunque tu puoi essere come me se segui le mie indicazioni).

Bisogna dunque chiedersi quali siano stati le caratteristiche significanti e i contenuti valoriali della "divinità" di Milva. Il primo quesito ha una soluzione molto evidente. A un certo punto della sua carriera, più o meno quando inizia la collaborazione con Strehler nella seconda metà degli anni sessanta, Milva decise di dare ai suoi capelli quella tinta rossa accesa che avrebbe mantenuto per il resto della sua carriera. Non si trattò solo di una scelta particolarmente indovinata nell'elaborazione di un corpo scenico, che per attori e anche cantanti è uno strumento espressivo di fondamentale importanza. Molto velocemente si costruì con questo colore una specie di

“marchio” personale, che divenne una canzone (“la Rossa” di Jannacci), il nome del suo sito (“Milva la rossa”) ed è ancora oggi fra gli elementi più rilevanti di identificazione e di imitazione.

Il colore rosso dei capelli naturalmente è un segno che genera facilmente connotazioni. Ve n'è una politica, che ben si armonizza con l'origine strehleriana, brechtiana e soprattutto con la posizione politica esplicitamente assunta da Milva per tutta la sua vita. Vi è anche un significato tradizionalmente associato ai capelli rossi⁷ che li associa all'irregolarità, alla sovversione sessuale, alla ribellione e perfino alla follia, tutti temi che Milva ha interpretato in maniera paradigmatica nella celebre “canzone dei cannoni” di Jenny dei Pirati in *L'opera da tre soldi*, ma che ha talvolta richiamato anche al di fuori delle scene e che sono stati percepiti e imitati dai suoi seguaci. Più in generale, il colore dei capelli è stato accompagnato da un make-up e da scelte vestimentarie che evocano una femminilità sì ribelle e indomabile, ma soprattutto appassionata, per nulla misera e umiliata come era la povera Jenny di Brecht, al contrario elevata, sublime, dominante, irraggiungibile, perfetta, appassionata ma intoccabile. Al di là naturalmente di come fosse nel privato, questo è il valore che Milva ha impersonato negli anni del suo grandissimo successo internazionale: una divinità femminile che non è né tenera né sottomessa né seducente (nel senso di disponibile), ma al contrario perfetta, altera, superiore, piena di passione e di sentimento, lontana da qualunque legame, in qualche modo profondamente sola, che è la condizione dell'*empowerment* degli dèi. Questa figura, che non corrisponde perfettamente a nessuno dei suoi personaggi, ma tutti li sottende, è il suo contributo alla mitologia contemporanea del femminile.

¹ David Bret, *Greta Garbo: a Divine Star*, The Robson Press, Hull 2012.

² André Malraux, *Esquisse de la psychologie du cinéma*, 1939, pubblicato in *Oeuvres complètes*, Gallimard Pléiade, Paris 1946; online: <https://journals.openedition.org/1895/5020>.

³ Edgar Morin, *Les stars*, Paris 1957 (trad. it. *Le star*, con un saggio di Enrico Ghezzi, Olivares, Milano 1995).

⁴ Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 1960 (trad. it. *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009).

⁵ Il dibattito sui temi del rito e del culto è ricchissimo, tanto che non posso neppure provare a riassumerlo qui e giustificare bibliograficamente le mie posizioni. Per una trattazione più vasta, anche se certamente non completa, rimando ai miei saggi *Culti televisivi*, in *Link 5*, Ricerca e Sviluppo Mediaset, Milano 2000, e *Culto, preghiera, tefillà* in *“Lexia”*, 11-12, 2012.

⁶ Il sito milvalarossa.it è attualmente chiuso per adattarlo alle nuove circostanze. Sarà rimesso on line con la URL Milva.it.

⁷ Ugo Volli, *Hair language*, Procter and Gamble, Roma 1996.



Milva in *Canti della libertà*,
spettacolo, 1965
@ Luigi Ciminaghi

JACOPO TOMATIS BORGHESE E/O NAZIONALPOPOLARE? ASCOLTANDO LA VOCE DI MILVA

Introduzione

Carte di identità alla mano, è difficile negare che Milva (classe 1939) appartenga alla generazione di musiciste e musicisti che ha rivoluzionato la *popular music* italiana negli anni del miracolo economico. La sua parabola artistica comincia poco dopo quelle dei suoi quasi coetanei Mina (1940) e Adriano Celentano (1938), del suo pari di età Giorgio Gaber e della più anziana Ornella Vanoni, che come lei debuttano su disco nel fatidico 1958¹, l'anno di *Volare*, del Cantacronache e del boom del 45 giri. Fra quell'anno e Sanremo 1961, al quale partecipano da esordienti tutti i citati (salvo Vanoni) e molti altri, come Gino Paoli e Umberto Bindi, il *mainstream* della canzone è investito da un cambiamento profondo. La discografia prende il controllo sull'editoria, gli eroi della stagione precedente – Claudio Villa, Nilla Pizzi, Tonina Torrielli – decadono velocemente e inesorabilmente. I nuovi divi giovanili si spartiscono un mercato in rapida espansione. Eppure ci è difficile includere Milva fra questi: non è in effetti una "cantante giovane", non nel modo in cui lo sono Mina o Celentano. Non è nemmeno una cantante sofisticata e intellettuale sul modello di Ornella Vanoni, o almeno non lo è *ancora*. In attesa di ritrovarla qualche anno dopo celebrata dalla stampa di sinistra come interprete delle *Canzoni della libertà* e del repertorio brechtiano, Milva sembra per il momento restare in un cono d'ombra. È il destino che spesso investe i musicisti che non possiamo raccontare attraverso la lente dell'innovazione radicale, della trasgressione, dell'innovazione, e che dunque fatichiamo a raccontare *tout court*. A ricercarne le tracce nella pubblicistica, l'identità di Milva nei primissimi sessanta sembra ridursi a quella di rivale di Mina, controparte tradizionalista e *ancien régime* della più celebrata (e innovativa, e dunque raccontabile) interprete italiana del Novecento.

Milva nazionalpopolare

Nel 1961 "Sorrisi e canzoni", il più popolare rotocalco d'Italia, lancia un sondaggio fra i lettori per comporre un nuovo "Parlamento della canzone". I cantanti più famosi sono organizzati in partiti: ci sono i tradizionalisti, i modernisti, i cantautori. Mina è capolista del "Movimento juke-boxista", l'ala radicale nella nuova musica a trazione giovanile. C'è anche Milva: sta un po' nascosta, in un gruppo di cantanti – il "Partito musical moderato" – che sembrano essere stati raccolti insieme più che altro per la difficoltà di collocarli altrove: un "partito serio e composto", "a cavallo fra tradizione e modernismo"². Né carne né pesce, insomma.



Anche la consacrazione di Milva nel Sanremo del 1961, dove arriva terza con *Il mare nel cassetto*, avviene nel segno di una confortevole abitudine. Scrive Gino Nebiolo:

Quando [Milva] apparve alla ribalta di Sanremo, tutti gridarono alla rivelazione: ma non alla rivoluzione, perché la fulva ragazza emiliana non voleva rivoluzionare nulla, non apparteneva a nessuna scuola nuova. Aveva un timbro caldo, una voce che rientrava nella scia classica della musica italiana³.

Intanto, le dita passate sulle labbra delle *Mille bolle blu* (presentata proprio in quel Festival) e la sofisticata modernità de *Il cielo in una stanza* (1960) imponevano Mina al centro del mondo nuovo. La presunta "rivalità" fra le due, se depurata dai cliché sensazionalistici della stampa dell'epoca, è in verità rivelatrice dei processi in atto. Per quanto Mina raggiunga

Due 33 giri: *Tango* (1968) e *Canzoni di Edith Piaf* (1970)



rapidamente un grande successo, è evidente la sua estrazione borghese e il suo rivolgersi almeno inizialmente a un pubblico ancora relativamente di nicchia, sebbene in rapidissimo aumento. Cresciuta in una piccola città, figlia di un imprenditore amante del jazz, grazie ai costosi dischi d'importazione del padre Mina aveva potuto abbeverarsi alla fonte delle musiche afroamericane ben prima dei suoi coetanei, agendo poi come prima traduttrice italiana di quell'immaginario e dei suoi suoni. "Mina è la cantante della borghesia studentesca", scrive ancora il "Radiocorriere", "Milva è una 'stella' popolare, più tradizionale, più adatta agli ascoltatori meno sofisticati e vagamente legati all'origine 'lirica' della canzone italiana". Insomma, "due 'tigri' appartenenti a diversi covi"⁴.

Milva in effetti cresce in un piccolo centro in provincia di Ferrara, in un mondo ancora in buona parte contadino (la madre era casalinga, il padre commerciava in pesce). Formatasi al canto nelle balere, il suo ingresso nel



mainstream avviene grazie al *Concorso nazionale per cantanti di canzoni* nel 1959, dal quale accede alla tournée di *Giudicateli voi*, che tocca tutta Italia in quaranta date trasmesse sul Secondo programma⁵. A differenza della collega cremonese, Milva è cioè un prodotto della radiotelevisione pubblica. Non a caso incide per la Cetra, legata alla Rai: tanto la sua voce quanto le canzoni che le vengono affidate rispondono a una logica pienamente nazionalpopolare, che Eiar prima e Rai poi avevano portato avanti fin dagli anni trenta nel tentativo di promuovere una “canzone italiana” tradizionalista e nostalgica⁶. I successi di questi primi anni – *Il mare nel cassetto*, ma anche le versioni ripulite dei ritmi alla moda come *Flamenco rock* o *Romantic cha cha cha* – rientrano in pieno in quella linea. La sua voce vi si adatta perfettamente, “a cavallo fra tradizione e modernismo”.

Due 33 giri: *Le canzoni del Tabarin / Canzoni da cortile* (1964) e *Canti della libertà* (1965)

Milva borghese e intellettuale

Nonostante questa impronta ben riconoscibile, la transizione di Milva verso un repertorio più “borghese” sembra cominciare già prima della sua consacrazione come interprete politica e teatrale alla metà dei sessanta. Già all’inizio della sua carriera, l’impressione è che alla Cetra non la vedano solo come diva adatta al repertorio più “italiano”, ma come la cantante che può occupare lo *slot* di mercato di Édith Piaf. Milva sarebbe, ancora secondo il “Radiocorriere”, “la cantante italiana che più si avvicina per temperamento alla stella parigina”⁷. Ovvero un’interprete potenzialmente raffinata – la *chanson* francese arrivava in Italia inevitabilmente ammantata di ricercatezza e prestigio sociale – *ma non troppo*, in grado di parlare anche a un grande pubblico in cerca di evasioni *chic*. Se la svolta è il successo della versione italiana di *Milord* del 1960, l’anno dopo addirittura Jean Cocteau le dedica una canzone (*Venise que j’aime*)⁸ e Milva incide fra le molte *Exodus*, dal film omonimo, dimostrandosi “così brava da reggere il confronto con la voce di Édith Piaf, che ha registrato lo stesso motivo per la Columbia”⁹.

Nel 1963 il primo lp “a progetto” – *Le canzoni del Tabarin - Canzoni da cortile* – conferma la sua ambigua collocazione sul mercato. Da un lato, il



33 giri *Dedicato a Milva da Ennio Morricone* (1972)

ripescaggio di vecchie canzoni del repertorio prebellico (*Balocchi e profumi*, *Gastone*) punta evidentemente a un mercato adulto e di gusto conservatore; dall’altro, gli arrangiamenti di Gino Negri e l’ironia leggera che Milva conferisce ad alcuni brani suggeriscono di collocare l’intera operazione nel quadro di un generale movimento di recupero delle “canzoni di una volta” di taglio intellettuale e borghese, che stava emergendo in quegli anni soprattutto nell’ambiente milanese. Si può pensare al ritorno sulle scene di Milly¹⁰, allo spettacolo *Milandin Milanon*, alle *Canzoni della mala* di Strehler e Vanoni, alle varie produzioni del Teatro Gerolamo... Ma anche, più in generale, al *folk revival* politico che si affaccia nella discografia *mainstream* proprio dal 1965. In quell’anno Milva è in scena al Lirico di Milano con lo spettacolo *Canti e poesie della libertà*, in coppia con l’attore Arnoldo Foà. Dallo spettacolo è prontamente tratto l’album quasi omonimo (*Canti della libertà*), ancora con gli arrangiamenti di Gino Negri. Sarà un grande successo, e alcune canzoni arriveranno anche in televisione (ad esempio *Bella ciao* uscita su singolo).

Il *folk revival* è un’operazione di *distinzione*, così come lo è – più in generale – il rivolgersi della borghesia urbana verso i vecchi repertori “popolari”. Da una parte il “popolo” (o per gli apocalittici “la massa”) aderiva più o meno



I 45 giri: *io non ti amo / Il nostro amore* (1963), *Dipingi un mondo per me* (1967), *Parigi sorride / Little man* (1967), *Cuando sali de Cuba* (1968), *La pianura* (1971), *Monica delle bambole* (1974), *Non pianger più Argentina* (1977)



acriticamente ai nuovi consumi – il juke-box, il disco a 45 giri, la televisione, le musiche giovanili – e si lasciava alle spalle stili e suoni che appartenevano a un passato spesso da rimuovere, fatto di miseria, di fatica, di guerra. Dall'altra, i borghesi raccoglievano quegli scarti, li selezionavano e li rimettevano in circolazione, rifiutando il nuovo gusto popolare per prediligergli, di fatto, quello di una volta.

Concentrarsi sulla voce di Milva in questo passaggio costringe a riflettere in modo diverso su questa opposizione e suggerisce come le nuove estetiche della canzone riguardino più spesso gli aspetti ideologici di quelli stilistici: che sia intellettuale o nazionalpopolare, la voce di Milva è sempre la stessa. Pur nella sua versatilità, che canti *Flamenco rock* e *Il mare nel cassetto* oppure *Fischia il vento* e *Jenny dei Pirati*, Milva rimane Milva. Al netto degli adattamenti che ogni interpretazione porta con sé, sarebbe cioè difficile teorizzare una Milva "a due voci" a seconda del pubblico e del repertorio – fa fede l'ascolto dei dischi. Eppure non è così per la stampa dell'epoca: al suo battesimo con Brecht nel 1965, "l'Unità" ne esalta l'inedita "presenza vocale e intellettuale", che finalmente supera il "banale manierismo conformista delle esibizioni televisive e discografiche". Addirittura, l'"adesione sentimentale e ideologica" al repertorio brechtiano "pongono la cantante (speriamo di poter tra poco scrivere la 'ex cantante') da juke-box al livello delle maggiori interpreti brechtiane, Lotte Lenya compresa"¹¹. Analogo entusiasmo suscita anche la sua applicazione al repertorio politico di *Canti della libertà*¹².

Però la voce di Milva – così calda, espressiva, con il suo vibrato enfaticizzato, ma sempre controllatissimo, vero marchio di fabbrica – è piuttosto lontana sia da quella degli interpreti brechtiani più canonici (basta ascoltare una qualunque registrazione di Lotte Lenya per chiarirselo), sia da quella del *folk revival*. Se ne differenzia, soprattutto, perché è una *bella voce* nel senso più tradizionale del termine. Lo è al punto da suscitare qualche sospetto fra i sostenitori più rigorosi del realismo socialista nell'arte, che in quegli anni teorizzavano per il folk e la canzone politica vocalità più "autentiche" e "sporche", che non cedessero alle lusinghe della "musica di consumo". Scrive ad esempio della voce di Milva Ettore Capriolo su "Vie nuove", rivista legata al PCI.

Difficile resisterle, ma è anche difficile non chiedersi se questo straordinario strumento [ovvero la sua voce] non otterrebbe risultati analoghi cantando, mettiamo, le lodi della tirannide. L'adesione che Milva sollecita è cioè di natura squisitamente irrazionale¹³.

L'evoluzione di Milva da cantante tradizionalista di canzoni all'italiana a raffinata interprete *engagée* non è allora, in fondo, una vera evoluzione (né negli anni successivi al successo "politico" Milva smette di frequentare il Festival di Sanremo). È forse per questo che è così difficile attribuirle un ruolo chiaro nella storia della nostra popular music. Innovatrice? Tradizionalista? Nostalgica di retroguardia? Intellettuale? Milva è stata – forse – tutte queste cose insieme.

¹ Il primo disco di Milva è in effetti datato 1958; esce però per un'etichetta minore e ha scarsa circolazione (Milva Biolcati, *Milva Biolcati*, Republic ME 0163, 45 giri EP).

² "Sorrisi e canzoni", 4 dicembre, 1960, pp. 4-5. Per uno studio del "Parlamento della canzone" e in generale della popular music negli anni del boom cfr. Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019.

³ Gino Nebiolo, *Una canzone di Cocteau per Milva*, in "Radiocorriere", 38, 1961, pp. 9-10.

⁴ Piero Novelli, *Fiumi d'oro da un piccolo salco*, in "Radiocorriere", 24, 1961, p. 9.

⁵ Salvatore Biamonte, *Giudicateli voi*, in "Radiocorriere", 46, 1959, pp.16-17.

⁶ Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana* cit.

⁷ Hi. Fi, *Dischi nuovi*, in "Radiocorriere", 45, 1961, p. 8.

⁸ Nebiolo, *Una canzone di Cocteau per Milva* cit.

⁹ Hi. Fi, *Dischi nuovi* cit., p. 5.

¹⁰ Emilio Sala, *Vocis personae. Qualcosa sulla metamorfosi vocale di Milly*, in Silvia Tisano (a cura di), *Attori milanesi in scena. Milly, Tino Scotti e Walter Chiari*, Mimesis, Milano 2016, pp. 57-69.

¹¹ Arturo Lazzari, *È nata una nuova Milva*, in "l'Unità", 11 maggio 1965, p. 7. Sulla voce politica in relazione alla voce di Milva cfr. Jacopo Tomatis, *Nuovo Canzoniere Italiano's Bella ciao*, Bloomsbury, New York 2023.

¹² Ad esempio Luigi Pestalozza, *Canti e poesie della libertà*, in "Rinascita", 24 aprile 1965, p. 23.

¹³ Ettore Capriolo, *Storia e controscoria nelle canzoni popolari*, in "Vie nuove", 13 maggio 1965.



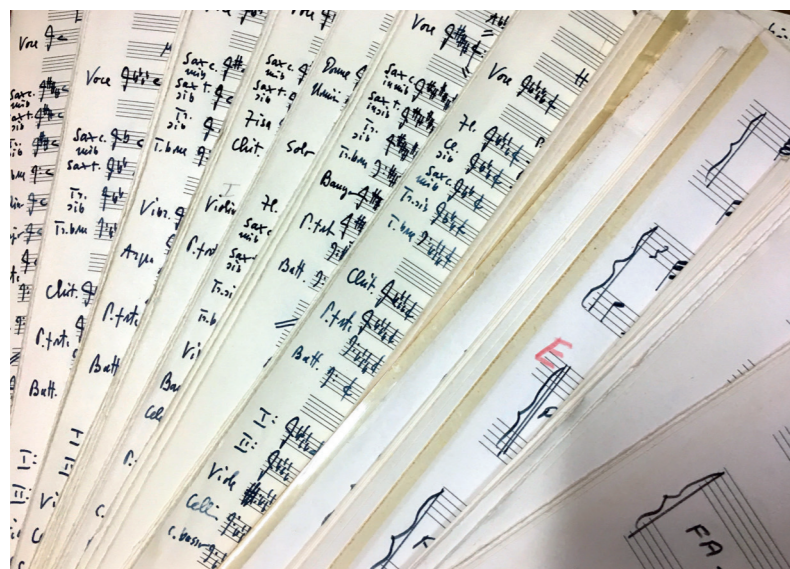
Prove dello spettacolo
Milva canta Brecht, 2005
@ Alessandro Albert

GIANMARIO MERIZZI L'ARCHIVIO MILVA

Storia della donazione

A pochi mesi dalla scomparsa di Milva (23 aprile 2021), Martina Corgnati manifestò il desiderio di destinare all'Università di Bologna l'archivio di sua madre, unitamente ai premi e ai riconoscimenti ufficiali ricevuti dall'artista nel corso della sua carriera, affinché trovassero "adeguata collocazione [...] per una loro conservazione, studio e fruizione da parte degli studiosi e del pubblico più ampio"¹. Quale contenitore adeguato della donazione venne individuata la Biblioteca delle Arti, destinando tuttavia gli oggetti preziosi alla camera blindata di Ateneo. La donazione venne formalizzata il 13 gennaio 2022 e i materiali consegnati alla Biblioteca alla fine dello stesso mese. La Biblioteca delle Arti, depositaria della donazione, è settore dell'Area del Patrimonio Culturale (ARPAC) e parte del Servizio Bibliotecario di Ateneo (SBA). Quanto ad ambito disciplinare, funzioni e direzione scientifica è legata al Dipartimento delle Arti (DAR) di cui era parte prima del procedimento di centralizzazione. La Biblioteca comprende una sezione di Arti Visive e una sezione di Musica e Spettacolo. Quest'ultima ospita fisicamente l'Archivio Milva, secondo la denominazione ufficializzata dal Comitato Tecnico Scientifico, istituito con decreto rettorale nell'aprile 2022². Il comitato "definisce e sovrintende le strategie e le attività finalizzate alla gestione e alla valorizzazione del fondo, disponendo la progettazione e la realizzazione degli interventi ed eventi relativi [...] approva i criteri e le modalità di fruizione dei materiali del fondo".

Nel definire la genesi dell'archivio bolognese, va considerato che un ampio intervallo temporale separa la fine delle attività artistiche di Milva (sostanzialmente terminate nel 2012) e il conferimento dell'archivio che, persa la sua funzionalità primaria, è stato soggetto a tentativi di riorganizzazione parziale con inevitabili alterazioni dell'ordinamento originale e possibili quanto indefinibili dispersioni. In ragione della dinamica della donazione, la Biblioteca delle Arti non ha avuto la possibilità di esaminare la situazione della collezione prima del suo conferimento. L'archivio attuale è quindi in buona parte frutto di un lavoro di ricostruzione di una struttura che, non perdendo traccia dei raggruppamenti e degli ordinamenti originari residui, riesca a fare emergere le linee principali dell'attività di Milva e le sue complesse relazioni interne, a essere agevolmente intellegibile allo studioso e sufficientemente flessibile per la costruzione di percorsi di esplorazione alternativi, sia funzionale alla ricerca e al recupero di informazioni e documenti e alla loro adeguata conservazione.



Serie M2,
manoscritti musicali

Caratteristiche e consistenza dei documenti presenti nell'Archivio Milva

Quantitativamente l'archivio conta 510 fascicoli (materiali per l'esecuzione, materiali promozionali, rassegna stampa, corrispondenza), 1660 unità bibliografiche (libri, opuscoli, dischi, video, musica a stampa e manoscritta), 103 manifesti e locandine, circa 2800 fotografie, 80 premi e riconoscimenti. I materiali risalgono agli anni 1947-2020, con qualche documento "precoce", non ancora relativo all'attività artistica di Milva, ma testimone di taluni interessi personali della futura cantante (è il caso di alcune riviste probabilmente collezionate in gioventù) e materiali tardivi, relativi alla fase di rappresentanza di una carriera ormai terminata: riconoscimenti, interviste e comparse in eventi, trasmissioni televisive ecc. Il cuore della documentazione copre dunque il periodo dal 1960 al 2012, dall'inizio del successo della cantante al termine delle esibizioni e registrazioni discografiche.

Quanto alla provenienza geografica, i materiali rispecchiano fedelmente l'ampio successo internazionale di Milva. Pertanto, accanto a una scontata predominanza di materiali nazionali, numerosissimi sono dischi, video, spartiti, programmi di sala, manifesti e periodici provenienti in particolare da Germania e Giappone, in misura minore da Francia, Grecia e ancora Svizzera, Israele, Polonia, Argentina, Spagna ecc.

La provenienza materiale dei materiali comprende, come è prevedibile, "produzione" e "acquisizione". Parliamo di produzione riferendoci a documenti prodotti più o meno direttamente dall'attività artistica musicale e teatrale di Milva e dal suo indotto. Produttore diretto del documento che, a vario titolo, coinvolge la performance o l'immagine dell'artista (disco, video, partitura, copione, materiale promozionale, fotografia ecc.) è naturalmente per lo più il suo *entourage* di arrangiatori, musicisti, autori di testi, collaboratori, produttori, manager, fotografi, mentre relativamente ridotti sono i casi in cui possiamo parlare di produzione diretta da parte di Milva, come nel caso della corrispondenza e di altri scritti quali ad esempio agendine e diari, il cui versamento in archivio verrà perfezionato in futuro. A questo riguardo è tuttavia essenziale annoverare come risorsa di valore l'apparato

Serie RS,
rassegna stampa



di annotazioni con cui Milva ha elaborato i testi destinati al canto e alla recitazione. A questi materiali "anfibi", corredati da postille, sottolineature, traduzioni talora travalicanti la funzione e il significato del documento cui si applicano, appartengono ad esempio i programmi delle tournée stampati a uso dello staff della cantante e che Milva ha talora utilizzato come diario, più personale che di bordo. Quanto all'acquisizione di documenti prodotti altrove, che caratterizza in particolare la rassegna stampa, la biblioteca e la discoteca personali, vale la pena distinguere tra acquisizione volontaria, che esprime una precisa funzione e interesse professionale o personale, e gli omaggi, talora corredati da dediche, biglietti di accompagnamento, proposte di collaborazione, talora rimasti intonsi o sigillati e che testimoniano piuttosto la fitta rete di relazioni interpersonali dell'artista.

Va notato che, come nel caso eclatante del materiale d'orchestra (partiture e parti) o ad esempio nel caso degli schemi tecnici di allestimento del palco, Milva era in possesso di materiali non destinati al suo diretto utilizzo. La cantante applica infatti il suo lavoro di interprete ai testi cantati piuttosto che a partiture e spartiti, non a caso spesso privi delle liriche sotto la parte vocale. Il fatto ha due spiegazioni. Da un lato, come testimonia Natale Massara³, Milva svolgeva attivamente un ruolo di mediatrice tra organizzatori di concerti, case discografiche e musicisti, incaricandosi di reperire e fornire i materiali destinati ai collaboratori; dall'altro lato, appare evidente come Milva si preoccupasse di custodire e "archiviare" questi materiali, non solo in vista di futuri (e certamente frequenti) riutilizzi, ma anche per un manifesto desiderio di conservare le tracce della propria attività, come fa fede, su un altro versante, la meticolosa raccolta della rassegna stampa.

In questa prospettiva possiamo leggere anche la raccolta delle registrazioni inedite presenti in archivio. Lasciando fuori da questa accezione i materiali di lavoro, mi riferisco a lavori compiuti, in forma di produzione audio o video, ma non pubblicati. Tra questi vale la pena menzionare le registrazioni di spettacoli capitali per la carriera di Milva, come *L'opera da tre soldi* al Lirico di Milano con Domenico Modugno (1974), le canzoni dalla *Musica totale* di Giorgio Gaslini trasmesse dalla Rai nel 1975, il *Carlo Gesualdo principe di Venosa* di Gino Negri alla Piccola Scala (1978), lo spettacolo televisivo *Dalla libertà... alla*



Serie A4, audio, basi musicali per esecuzioni senza orchestra, su compact disc, nastro magnetico, nastro DAT

seduzione (1993), *Maria de Buenos Aires* di Astor Piazzolla (Bolzano, 2001), *Peter Uncino* di Michele Serra e Marco Tutino (Genova, 2001), *La vera storia* di Luciano Berio e Italo Calvino (Amburgo, 2002). Menzioniamo anche la presenza di un disco acetato con il brano *Mio fratello tace*, versione inedita con diverso testo di *Un uomo in meno*, brano inciso da Milva nel 1971.

Venendo alla natura dei diversi documenti, l'estrema eterogeneità dei materiali conferiti alla Biblioteca delle Arti costituisce indizio eclatante tanto della ricchezza della collezione che dell'attività artistica, culturale e personale da cui emana. Questa eterogeneità pone l'Archivio Milva ben al di là della semplice articolazione tra materiali editi e inediti, "libri" e carte, che caratterizza gli archivi personali, e costituisce una sfida per la sua adeguata fruizione e conservazione. Libri, opuscoli, riviste, quotidiani, estratti e ritagli, stampe fotografiche di vario formato, fotografie digitali, manifesti, locandine, totem pubblicitari, programmi di sala, pieghevoli, cartoline, calendari, classifiche discografiche, edizioni e manoscritti musicali, fotocopie di musiche, testi cantati e copioni dattiloscritti, dischi in vinile di vario formato, dischi acetati, compact disc, CD-R, flexy disc, audiocassette, bobine di nastro magnetico, audiolibri, stereo 8, nastri DAT, DVD, DVD-R, VHS, lettere, stampe di e-mail, fax, telegrammi, contratti, schemi tecnici, biglietti, files digitali di varia natura, diplomi, targhe, gioielli, dischi d'oro. Molte delle tipologie elencate si articolano a loro volta in sottotipologie, sia in base al formato fisico sia in base al contenuto. Per i dischi in vinile, ad esempio, abbiamo: album a 33 giri, singoli a 45 giri, maxy single, EP (extended play), album, compilations, miscellanee, vinili colorati, flexy disc, riviste sonore, e ancora il disco analogico può assumere anche la natura di un acetato (vinile laccato direttamente inciso) o di un disco d'oro o di platino. Come molti archivi del Novecento, l'Archivio Milva affonda le sue radici in epoca analogica, ma è testimone della progressiva transizione al digitale, transizione che ha nella produzione musicale un avamposto storico approdato già all'inizio degli anni ottanta con le tecniche di registrazione digitale e la distribuzione attraverso il compact disc. A parte questa presenza scontata, replicata in ambito video con il DVD, va rilevata la prevalenza in archivio dei supporti digitali registrabili (CD-R, DVD-R) nel tramandarci le registrazioni audio e video inedite, laddove limitata è in questo ambito la presenza di



Serie A2, audio, discografia in compact disc, selezione della discografia giapponese

nastri magnetici audio (audiocassette, bobine, VHS). Relativamente poche rispetto alle stampe sono invece le foto in formato digitale (su CD o DVD) così come pochi sono i materiali testuali conservati su file digitale memorizzato su CD-ROM. Va in ogni caso ribadito quanto più interessante risulti la versione stampata di testi cantati redatti con sistemi di videoscrittura, dal momento che, come già detto, le stampe su carta tramandano spesso il lavoro dell'interprete in forma di annotazioni manoscritte, note e traduzioni. Nemmeno nell'ambito della musica scritta la transazione digitale risulta determinante dal punto di vista della trasmissione storica: pochi sono partiture o spartiti in stampa da file, laddove il manoscritto e la fotocopia (da edizione o da manoscritto) restano i media più utilizzati, anche in anni relativamente recenti⁴. Al documento digitale vanno inoltre imputate le maggiori perdite di contenuto sin qui rilevate. Lo stato di conservazione dei materiali è generalmente buono, pur non mancando alcune eccezioni. Nella forma estrema dalla totale illeggibilità, queste riguardano appunto i supporti digitali, in particolare alcuni materiali video memorizzati su DVD-R che, nonostante risalgano a pochi anni or sono, non risultano più leggibili su alcun lettore. Meno problematici risultano analoghi materiali audio digitali, mentre in ambito cartaceo perdite di contenuto parziali si contano solo sporadicamente per alcune fotocopie sbiadite dal tempo.

Struttura e organizzazione: serie tipologiche e raggruppamenti funzionali

L'Archivio Milva rientra nella categoria degli "archivi di persona" da qualche anno al centro dell'attenzione professionale, soprattutto in rapporto alla loro novità e crescente comparsa all'interno di istituzioni come le biblioteche universitarie che non sono nate come istituti di conservazione. La letteratura professionale li definisce "complessi organici di materiali editi e/o inediti raccolti e/o prodotti da persone significative del mondo della cultura, delle professioni e delle arti prevalentemente dalla seconda metà del XIX secolo in poi. L'elemento aggregatore rimane l'individuo e

dunque il corpus preso in esame deve essere documento e testimone degli interessi, delle attività e delle relazioni della persona nel contesto storico e culturale in cui ha operato” (*Linee guida sul trattamento dei fondi personali* AIB, 2019)

La definizione si applica perfettamente all'Archivio Milva, sia per quanto riguarda le caratteristiche del soggetto produttore, sia in relazione all'organicità e alla composizione della collezione. Così come ho segnalato l'iper-trofica ricchezza tipologica dei documenti in archivi, vorrei ora richiamare l'attenzione sulla ricchezza dell'elemento "relazioni della persona nel contesto". Non vi è dubbio che Milva sia un soggetto iper-relazionato. Lo è, direi, per definizione, quale "interprete di successo internazionale" dal momento che un'interprete è in relazione col repertorio di molteplici autori di testi e musiche, e dipende dal lavoro di un ampio *entourage* chiamato a costruire un complesso musicale e spettacolare attorno alla sua interpretazione. Inoltre non parliamo solo di musica, ma anche di teatro, di cinema nonché di presenza divistica, come si è detto, con una fortuna internazionale durata mezzo secolo.

Anche restando nell'ambito del repertorio eseguito, la sua versatilità e le particolari scelte artistiche che hanno orientato la sua carriera fanno di Milva una specie di ponte o di *hub* che mette in collegamento generi e mondi diversi, colto e popolare ("dalla balera all'opera", secondo la formulazione di Gino Negri), musica classica, contemporanea colta e *popular music*, in tutti i casi con declinazioni che ammiccano a una convergenza di generi: musica classica rivolta a platee popolari attraverso la funzione sociale e politica, come nel caso di Brecht e dei suoi compositori, musica da operetta, musica di autori di colonne sonore come Ennio Morricone, musica che affonda le radici in generi popolari come il *tango nuevo* di Astor Piazzolla, musiche contemporanee che ricercano la contaminazione di genere, come nel caso di Luciano Berio. Sul versante opposto, la canzone *popular* si presenta preferibilmente nella forma di canzone d'autore, dove ritroviamo autori politici come Theodorakis o Jannacci, compositori di colonne sonore come Vangelis, compositori attivi anche nell'ambito della musica classica contemporanea come Battiato. E ancora su questo territorio di confine possiamo collocare il repertorio della canzone storica, come gran parte del resto della produzione di Milva, rivista dagli arrangiamenti di musicisti di solida formazione classica come Gino Negri, Natale Massara e Roberto Negri⁵.

Scopo dell'intervento archivistico e catalografico è dunque quello di produrre un dispositivo che riesca a testimoniare la ricchezza e l'eclettismo dell'attività artistica di Milva evidenziando le intricate relazioni interne ai materiali e le relazioni con il contesto artistico e culturale.

Per forza di cose, all'interno dell'archivio il documento perde la sua dinamicità essendo per necessità legato a una singola collocazione fisica e quindi a una specifica serie archivistica, laddove i criteri di raggruppamento e le relazioni tra i materiali sono molteplici nella realtà che li ha generati, raccolti, utilizzati. Entro certi limiti, l'apparato catalografico, attraverso la capillarità dell'indicizzazione, ha tuttavia la capacità di restituire questa dinamicità e molteplicità, consentendo ricerche, selezioni e raggruppamenti di documenti secondo criteri alternativi, capaci di rivelare talora correlazioni inedite e insospettite.

L'archivio ha adottato la seguente articolazione in serie e sottoserie:

A MATERIALE AUDIO		
A1	dischi in vinile (Milva interprete)	album e singoli, partecipazioni
A2	compact disc audio (Milva)	album e singoli, partecipazioni; comprende materiale inedito
A3	audiocassette e nastri (Milva interprete)	album, partecipazioni; comprende materiale inedito
A4	basi musicali in CD-R, DAT, nastro magnetico (Milva)	materiale inedito, per esecuzioni in playback totale o parziale
A5	compact disc, vinili e altri supporti (altri interpreti)	discoteca privata di Milva
V MATERIALE VIDEO		
V1	DVD con concerti, trasmissioni televisive, interviste, video musicali ecc.	comprende materiale inedito
V2	VHS con concerti, trasmissioni televisive, interviste, video musicali ecc.	comprende materiale inedito
V3	filmografia di Milva in DVD e VHS	
V4	videoteca personale di Milva in DVD e VHS	selezione evidentemente parziale

M	MUSICA NOTATA	
M1	musica notata: edizioni (include anche copioni e programmi di sala)	spartiti per canto e pianoforte, partiture; include fotocopie e dattiloscritti
M2	musica notata: manoscritti	spartiti per canto e pianoforte, partiture, parti; include fotocopie
PERF	materiali per l'esecuzione (per Milva)	raccolti in cartelline miscelanee contenenti soprattutto i testi cantati ma anche musiche e altri materiali
P	materiali promozionali (su Milva)	
P1	programmi di sala, pieghevoli, cartoline	materiale a stampa di promozione e presentazione di spettacoli, edizioni discografiche o, più in generale, dell'artista
P2	manifesti e locandine	
RS	rassegna stampa su Milva	articoli da giornali e riviste su spettacoli, edizioni discografiche, vita privata ecc.
F	fotografie (Milva soggetto fotografico; include fotografie per Milva)	stampe fotografiche di vari autori e periodi; divisi in scatole (grandi e piccole), buste, album, CD
L	MATERIALE LIBRARIO	biblioteca privata di Milva
L1	volumi e altre pubblicazioni (su/per Milva)	include testi su Milva, testi attinenti alla sua attività musicale e teatrale (fonti) e omaggi con dedica
L2	programmi di sala di spettacoli visti da Milva	

S	corrispondenza, agendine e diari con scritti di ambito professionale o personale	al momento presenti solo inserti ritrovati all'interno delle altre sezioni; la consegna di questo materiale avverrà in un secondo momento
W	PREMI E RICONOSCIMENTI	include diplomi e riconoscimenti ufficiali e premi discografici (dischi d'oro ecc.)

Tale articolazione è fondamentalmente basata sul raggruppamento dei materiali così come sono pervenuti alla Biblioteca, raggruppamento a sua volta evidentemente orientato in prima battuta alle diverse tipologie dei materiali, secondariamente al rapporto funzionale dei documenti con il soggetto produttore in veste di creatore, proprietario, destinatario/utilizzatore, soggetto trattato, soggetto partecipante ecc. Le serie più promiscue, come quella dei "materiali per la performance" o la serie delle edizioni musicali (M1), sono quelle che maggiormente rispecchiano un raggruppamento funzionale originario. All'interno della serie M sono inoltre stati conservati alcuni raggruppamenti originari di materiali vari (musiche, testi, fotografie, registrazioni audio ecc.) legati a specifici progetti (collaborazioni con Giorgio Gaslini, con Sergio Rendine; il disco *Mia bella Napoli* e un progetto celebrativo per gli 85 anni di Andrea Zanzotto).

La successione delle serie sopra elencate e le loro sottoarticolazioni non sono vincolanti. Così come sono presentate, rispecchiano un criterio "neutro", legato a evidenti affinità documentarie, che agevola la comprensione a un primo approccio con l'archivio. Un interessante ordinamento alternativo potrebbe essere quello cronologico proprio delle arti e degli artisti della performance la cui attività si dispiega attorno al *limes* costituito dal momento dell'esibizione o (con caratteristiche in parte diverse) della registrazione e produzione audio o video in studio. La loro documentazione si divide dunque tra un "prima" e un "dopo" a testimoniare le attività di vaglio e studio delle opere, produzione di testi prescrittivi e materiali funzionali, preparazione artistica, promozione dello spettacolo o del disco (pre), registrazione, descrizione e recezione dell'evento (post).

In questa prospettiva potremmo ad esempio mettere in fila la biblioteca e la discoteca personale, depositarie di interessi, suggestioni, proposte di collaborazione, confronti con altri interpreti, fonti letterarie, drammatiche, musicali; i testi di lavoro in forma di copioni, testi cantati, partiture e spartiti,



“Sonorama”, mensile francese con inserti sonori, n. 38, marzo 1962, copertina

con le tracce manoscritte che testimoniano la fase di creazione, di studio e di prova e che coinvolgono naturalmente l'attività dei collaboratori; i materiali a supporto della performance, come le basi musicali e le stampe dei testi in corpo tipografico maggiore; il materiale promozionale; il prodotto discografico e le registrazioni audio, video, fotografiche della performance; la rassegna stampa; i premi e riconoscimenti.

Gli strumenti di ricerca

Per i motivi sopra descritti, il lavoro di descrizione e indicizzazione dell'archivio, finalizzato in particolare a fornire un sistema efficiente di ricerca su documenti e informazioni, è stato progettato secondo un duplice approccio: da un lato la redazione di un inventario archivistico complessivo, dall'altro una catalogazione propriamente “bibliografica” e analitica, riservata al materiale edito costituito da libri, edizioni musicali, dischi, video, e a parte del materiale inedito, manoscritti musicali, basi musicali e altre registrazioni su CD-R, registrazioni video in DVD-R⁶. L'inventario è a cura di Laura Niero. Il lavoro di catalogazione all'interno della Biblioteca delle Arti è stato curato dallo scrivente in collaborazione con Giulia Giannini (materiale musicale, materiale video), Maria Grazia Cupini (materiale librario), Chiara Sirk (discoteca). L'inventario archivistico, progettato assieme a Mirella Plazzi (settore Patrimonio Culturale, Regione Emilia Romagna), è interrogabile sulla piattaforma Archivi ER. Oltre a dare conto di tutti i materiali in archivio, compresi rassegna stampa, materiale promozionale, fotografie e materiali funzionali all'esecuzione,



“Sonorama”, mensile francese con inserti sonori, n. 38, marzo 1962, pagina interna e flexi-disco: i dischi, in sottile vinile, contengono notizie, interviste e brani musicali; per l'ascolto il fascicolo va ripiegato e collocato sul piatto del giradischi utilizzando il foro centrale, visibile su ogni pagina

questo strumento esprime nel modo più efficace la struttura dell'archivio e le sue relazioni interne, giungendo però di rado alla descrizione dei singoli documenti e restando piuttosto a livello dell'entità fascicolo. Il lavoro catalografico, affidato alla Biblioteca e accessibile attraverso gli OPAC del Sistema Bibliotecario Nazionale, ha un carattere più analitico, descrivendo e indicizzando le singole unità bibliografiche, discografiche ecc. Nonostante il sistema, come tutti i sistemi di catalogazione partecipata tra più biblioteche, descriva i documenti pubblicati a livello dell'edizione, i dati dell'esemplare non vengono trascurati: annotazioni, postille, sottolineature, dediche, inserti, modifiche alla struttura, note di provenienza, che rendono unico un documento inizialmente prodotto in più copie identiche e danno conto del suo utilizzo, sono registrati nella nota all'esemplare, così come sono indicizzati i nomi degli autori di questi interventi nel caso in cui non si identifichino con la stessa Milva. Questa procedura riguarda anche il materiale inedito nel caso in cui questi interventi non facciano parte del piano produttivo originale. Tra i due sistemi (piattaforma Archivi ER e catalogo SBN) sono istituiti link telematici a livello di serie inventariale che consentono di passare da un sistema all'altro, beneficiando delle esaustive descrizioni dei fascicoli nel sistema archivistico e della maggiore analiticità del catalogo. Le pagine web della Biblioteca si propongono infine come canale di accesso unitario a questo sistema di ricerca articolato.

Accesso, fruizione, progetti di valorizzazione

È probabilmente necessario precisare che la collezione gestita dalla Biblioteca delle Arti costituisce un “archivio” e non un “museo”. La precisazione è d'obbligo perché è evidente che questa collezione è destinata ad attirare l'interesse non solo di un'utenza istituzionale costituita da studenti e studiosi, ma anche di un largo pubblico di appassionati, portatori di diverse motivazioni e modalità di approccio ai materiali posseduti. Da questo punto di vista appare rilevante, e da un certo punto di vista penalizzante, la mancanza di un'esposizione stabile e ampia dei materiali e l'impossibilità di viste guidate

alla collezione nel suo complesso. Come già accennato, alcuni oggetti non sono nemmeno depositati negli spazi della Biblioteca, bensì in una camera di sicurezza dell'Ateneo. Per necessità istituzionale e organizzativa, i materiali possono essere richiesti in visione su prenotazione, in numero limitato. Inoltre, per motivi di conservazione, ove già esistenti verranno fornite in visione copie digitali in luogo dell'originale. Per motivi di copyright ed eventualmente di privacy, la maggior parte dei materiali non può essere fotografata o riprodotta in altro modo, nemmeno con mezzi personali. Mentre appare consueta per lo studioso, questa modalità di accesso è probabilmente destinata a frustrare il pubblico dei fan. Anche nel contesto della Terza missione universitaria, sono alla studio modalità di mediazione che consentano un accesso più allargato ai materiali (per esempio una vetrina per l'esposizione di una selezione dei materiali a rotazione o l'organizzazione di visite guidate con presentazione di una selezione di materiali a scelta del gruppo in visita), ma soprattutto la condivisione dei risultati della ricerca attorno all'archivio, che prenderanno la forma di conferenze, pubbliche interviste, ulteriori mostre e, per quanto consentito dal diritto d'autore, mostre virtuali sul web.

I progetti futuri attorno all'archivio sono numerosi e coinvolgono non solo la Biblioteca, ma studiosi e studenti, a partire naturalmente dallo staff istituzionale. È in programma un arricchimento della documentazione a latere dell'archivio. Le acquisizioni già effettuate riguardano la letteratura sull'argomento "Milva" e sugli ambiti di studio a esso inerenti, edizioni di musiche attinenti il repertorio interpretato (a cominciare da Astor Piazzolla), lettere autografe rinvenute sul mercato antiquario. Verranno valutate proposte di donazione di materiali attinenti la collezione, sebbene la carenza di risorse di gestione, in particolare di spazi, costituisca al momento un pregiudizio destinato a frustrare facili entusiasmi.

Sono allo studio progetti di arricchimento del catalogo, da realizzare tramite descrizione e indicizzazione analitica di specifiche porzioni della collezione, possibilmente interfacciati con progetti di ricerca i cui risultati dovranno poter confluire negli strumenti già disponibili (catalogo SBN, piattaforma Archivi ER) o essere posti facilmente a disposizione dell'utenza evitando una loro eccessiva frammentazione.

Una parte dei materiali in archivio è stata sin qui digitalizzata – ovvero duplicata su altro supporto qualora già in formato digitale – o è in procinto di esserlo al fine di consentire una consultazione agevole (ad esempio nel caso dei manifesti) o di verificare e salvaguardare la funzionalità di supporti fragili od obsoleti come DVD video e nastri DAT. Tuttavia una digitalizzazione sistematica è stata rimandata alla fase successiva al completamento del lavoro di inventario e catalogazione. I problemi maggiori da risolvere riguardano: 1) la disponibilità di fondi per un progetto organico destinato a

essere adeguatamente mantenuto nel tempo; 2) l'effettiva possibilità di valorizzare il lavoro di digitalizzazione in termini di potenziamento dell'accesso pubblico alla collezione. La digitalizzazione ha infatti un'utilità rilevante per la tutela del materiale, sia in caso di accidentali dispersioni sia per la limitazione di possibili danni o usure derivati dalla consultazione degli originali. Tuttavia è nell'accrescimento dell'accessibilità al pubblico delle riproduzioni che risiede la primaria ragione del programma di digitalizzazione. Ancora una volta è la complessità dei diritti d'autore che insistono sui contenuti dei materiali in archivio che rischia di frustrare questa seconda e più importante funzione del progetto.

La collezione risiede all'interno di un ente che ha come missione il supporto alla didattica e alla ricerca in ambito accademico, oltre che i fini di Terza missione a cui si è accennato. Mettere l'archivio a disposizione dei singoli studiosi costituisce dunque l'obiettivo istituzionale primario. La ricerca dovrà tuttavia trovare anche forme di condivisione possibilmente aperte alla cittadinanza, nella forma di giornate di studio, seminari, conferenze e presentazioni, ulteriori mostre e naturalmente pubblicazioni che si auspichino ad accesso aperto.

¹ Dall'atto di donazione (19/01/2022).

² Compongono il comitato: Paolo Albertazzi, Marco Beghelli, Giuliana Benvenuti, Martina Corgnati (donatrice), Anna Maria Lorusso, Giacomo Manzoli, Gianmario Merizzi (consigliario e curatore tecnico dell'archivio), Matteo Paoletti, Carla Salvaterra (coordinatrice del comitato), Anna Scafaro, Lucio Spaziante.

³ Intervista del 4 agosto 2023. Natale Massara è stato l'arrangiatore e collaboratore musicale di più lungo corso di Milva.

⁴ Questa "sopravvivenza" del manoscritto è confermata dalla testimonianza di Natale Massara, intervista del 4 agosto 2023.

⁵ Numerose sono le connessioni possibili tra l'Archivio Milva e gli altri archivi novecenteschi della Biblioteca delle Arti: il Fondo René Leibowitz con le musiche di Weill, Eisler, Dessau, Schönberg; l'Archivio Maderna con la colonna sonora del film *Opinione pubblica* di Maurizio Corgnati, o l'edizione discografica dei Lieder di Brecht cantati da Laura Betti sotto la direzione di Maderna; l'Archivio Andrea Centazzo, che per Milva scrisse una canzone e che collaborò come batterista con Gaslini ai tempi della Musica Totale; e ancora il Giappone, presenza prepotente nel lascito di Milva che trova gemellaggio nell'Archivio Kazuo Ohno.

⁶ L'inventario è a cura di Laura Niero. Il lavoro di catalogazione all'interno della Biblioteca delle arti è stato curato dallo scrivente in collaborazione con Giulia Giannini (materiale musicale, materiale video), Maria Grazia Cupini (materiale librario), Chiara Sirk (discoteca) e Margherita Pedoni (inventariazione).

CRONO-BIOGRAFIA

A CURA DI ANNA MARIA LORUSSO E LUCIO SPAZIANTE

1939

Il 17 luglio nasce Milva Biolcati (il nome all'anagrafe Maria Ilva fu imposto dal parroco), nella bassa ferrarese, a Goro.

1950

A undici anni Milva si esibisce a Goro nel primo concerto pubblico, cantando romanze d'opera come *Un bel di vedremo* da *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini.

1951

È l'anno della tragica alluvione del Polesine, che per pura fortuna risparmiò Goro.

È anche l'anno del primo Festival di Sanremo.

Milva frequenta le scuole medie in collegio dalle suore Canossiane, a Bassano del Grappa, dove oltre a cucire, studia anche musica e canto.

1955

Milva muove i primi passi nel mondo del ballo liscio ed entra nell'orchestra Jader che, per la prima volta, le offre una piccola paga.

1957

L'impresario di balere Savino's ne ridisegna l'immagine sul modello esistenzialista alla Juliette Gréco, più adatto al suo fisico, rinominandola Sabrina, come il personaggio interpretato da Audrey Hepburn. Su decisione di Savino's partecipa al Concorso Nazionale "Due voci e una canzone" a Montecatini Terme. Milva arriva terza, confermando le aspettative del suo impresario.

1958

Milva partecipa a *Voci nuove*, un "talent show" della Rai. Vince, su

7600 concorrenti. È l'inizio della sua carriera.

Ottiene come premio la partecipazione al Festival di Sanremo e tre mesi di contratto con la Rai. Da quel momento, e per sempre, Milva Biolcati diventerà semplicemente Milva.

1960

Alla Rai di Torino Milva conosce il regista Maurizio Corgnati, di famiglia piemontese benestante, di una ventina d'anni più grande di lei, colto e raffinato, con una formazione politica di partigiano; la introdurrà in un mondo di intellettuali come Fruttero e Lucentini, musicisti e artisti d'avanguardia come Pinot Gallizio, Luigi Nono, Bruno Maderna.

1961

Il 29 agosto Milva e Maurizio si sposano.

Sempre nel 1961 arriva il successo discografico: prima con *Flamenco rock*, poi (per la prima volta) al Festival di Sanremo con *Il mare nel cassetto* (citata da Battiato in *Cuccurucucu*), terza dopo *Venti-quattromila baci* di Adriano Celentano, arrivata seconda.

1962

Milva raggiunge il primo posto in classifica con *Tango italiano*. Debutta all'Olympia di Parigi su invito di Bruno Coquatrix. Intraprende anche la prima esperienza cinematografica, con *La bellezza di Ippolita*, assieme a Gina Lollobrigida.

1963

Milva esce con l'album *Canzoni del*

tabarin - Canzoni da cortile, arrangiato da Gino Negri; l'album presenta canzoni del primo Novecento come *Balocchi e profumi* o *Il tango delle capinere*, interpretate in modo filologico. Inizia quel percorso che la porterà lontano dalle "canzonette", verso un pubblico adulto.

Il 6 ottobre nasce Martina.

1965

Milva si classifica seconda a Sanremo, a pari merito con *lo che non vivo (senza te)* di Pino Donaggio.

Nello stesso anno esce anche *Canti della libertà*, che contiene fra gli altri *Inno a Oberdan*, un brano di Brecht di satira del nazismo. È così che Giorgio Strehler, ascoltando le sue interpretazioni, decide di proporle un'audizione. Dieci giorni dopo, il 10 maggio 1965, debutta lo spettacolo *Bertolt Brecht. Poesie e canzoni*: sul palco ci sono solo tre leggi, un pianoforte e la voce di Milva.

1967

Strehler entra in scena con Milva nello spettacolo di poesie e canzoni *lo, Bertolt Brecht*.

Va in tournée in Giappone con Claudio Villa.

1968

Ormai il percorso di Milva intreccia musica e teatro.

È protagonista dei cinquecenteschi *Dialoghi del Ruzante*, riscoperti da Gianfranco De Bosio. Sulla scena, con lei, anche un suo coetaneo, Mario Piave, con il quale inizierà una relazione sentimentale che la condurrà a breve alla rottura del suo matrimonio con Maurizio.

Arriva al terzo posto a Sanremo con *Canzone*, in coppia con Adriano Celentano (che sarà in polemica con l'autore Don Backy). Si dedica poi al musical di Garinei e Giovannini, *Angeli in bandiera*, dove recita e canta nel ruolo della prostituta Esmeralda.

1970

Milva si trasferisce a Milano, città che non abbandonerà più. Esce *Le canzoni di Édith Piaf*, che contiene la celebre *Milord*. Milva canta a New York alla Carnegie Hall.

1972

Ottiene un altro grande successo con *La filanda e altre storie*, che contiene l'omonima cover di Amália Rodrigues. Nello stesso anno esce un altro album straordinario, *Dedicato a Milva da Ennio Morricone*. Morricone aveva già collaborato con Milva ed era invaghito della sua voce. I testi di questo album sono affidati a parolieri e scrittori, fra cui Alberto Bevilacqua.

1973

Giorgio Strehler propone una nuova messa in scena di grande successo de *L'opera da tre soldi* di Brecht. Nel prestigioso cast, oltre a Milva in un rinnovato ruolo di Jenny delle Spelonche, c'è un inedito Domenico Modugno come Mackie Masser.

1975

La consacrazione di Milva come cantante-attrice brechtiana di livello europeo si conferma con *lo Bertolt Brecht n. 2*, uno spettacolo di dialoghi e canzoni dove su un palco con soli leggii e abiti neri Milva affianca Tino Carraro.

1977

Milva va in scena con *Canzoni tra le due guerre*, sotto la guida del regista d'opera Filippo Crivelli,

riprendendo quel repertorio musicale europeo a lei congeniale – da *O' surdato 'nnammurato* a *Lili Marleen* – che, come recita il programma, segue il filo di "una storia del sentimento attraverso la canzone".

1980

Esce *Milva la Rossa*; brani e arrangiamenti sono di Enzo Jannacci, che conia anche il titolo – una delle etichette le resterà addosso per sempre. In copertina c'è una imprevedibile e rinnovata Milva casual, con jeans e sneakers.

Nello stesso anno Milva torna anche alla televisione. *Palcoscenico* (dicembre 1980 – gennaio 1981) è un varietà Rai natalizio del sabato sera in tre puntate, con Oreste Lionello, sotto la direzione della rodada coppia Michele Guardì e Antonello Falqui. Da questo modello nasce *Al Paradise* (1983–1985), uno show del sabato sera che vede Milva a fianco di una soubrette affermata come Heather Parisi.

1982

Inizia la collaborazione con Franco Battiato – fresco del trionfo de *La voce del padrone* – che scrive per lei i brani dell'album *Milva e dintorni*. La sua *Alexander Platz*, cucita addosso alla personalità europea di Milva, diverrà uno dei suoi cavalli di battaglia.

Nello stesso anno Milva si mette alla prova nel ruolo di cantastorie, nella complessa *Vera storia* di Luciano Berio. La regia è di Maurizio Scaparro, su libretto di Italo Calvino, con una scrittura poetica che oscilla in modo raffinato tra metrica e prosa e che contribuisce al successo della sua interpretazione.

1984

Inizia la collaborazione con Astor Piazzolla, con cui costruisce uno spettacolo nel teatro parigino

delle Bouffes du Nord. Sulle sue musiche (l'album è *Live at The Bouffes du Nord*) Milva si cimenta a cantare in francese e in spagnolo ed è l'inizio di una fortunata collaborazione artistica.

1990

Milva ritorna a Sanremo con *Sono felice* di Ron, Biagio Antonacci e Roberto Dané.

Lo stesso anno riceve un importante tributo alla sua carriera: il Premio Tenco, dedicato alla canzone d'autore.

1991

Milva debutta a Cesena con una versione teatrale della *Lulu* di Wedekind, messa in scena da Mario Missiroli.

1995

Milva torna al Piccolo Teatro, naturalmente con Strehler, per il recital *Non sempre splende la luna*, su testo di Brecht, con musiche di Fiorenzo Carpi e altri autori. Sarà l'ultimo lavoro di Strehler.

Il regista Werner Herzog coinvolge Milva nel documentario *Gesualdo – Morte per cinque voci*, dedicato a Carlo Gesualdo, principe di Venosa. Riceve l'Ordre des arts et des lettres del Ministero della Repubblica francese.

1997

Esce l'album *Mia bella Napoli*, con i grandi classici della canzone napoletana, che da sempre Milva interpreta in modo convincente, come una delle tante lingue musicali che domina con un talento naturale.

2004

Milva conosce la poetessa Alda Merini: con le sue poesie e la sua voce, e con le musiche di Giovanni Nuti, andrà in scena al Teatro Strehler con *Milva canta Merini* (album omonimo) e in molte altre repliche negli anni a venire.

2006

La Repubblica Federale Tedesca le conferisce il titolo di Ufficiale dell'Ordine al Merito per meriti culturali acquisiti nel servizio del paese e della comunità.

2007

Il 2 giugno riceve l'Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

È protagonista a teatro de *La variante di Lüneburg* di Paolo Maurensig, con Walter Mramor sulla scena e le musiche di Valter Sivillotti. Lo spettacolo proseguirà con oltre cinquanta repliche.

Nello stesso anno torna anche a Sanremo con *The Show must go on*, un brano che Milva esegue in coppia con Enrico Ruggeri, tratto

da un album, *In territorio nemico*, realizzato interamente su testi e musiche di Giorgio Faletti. Nel frattempo emergono alcuni seri problemi di salute: una risonanza magnetica cerebrale, prescritta per un trauma seguito a un furto in casa, segnala problemi vascolari e circolatori.

2009

L'ambasciatore di Francia le conferisce la Legion d'Onore.

Milva accetta ancora di recitare in tedesco, in Austria, in un Festspiele nella pièce teatrale *La visita della vecchia signora*, di Friedrich Dürrenmatt.

2010

Esce un nuovo album con Franco

Battiato, *Non conosco nessun Patrizio*.

In occasione dell'uscita del CD, Milva pubblica un messaggio in cui annuncia al pubblico il suo ritiro dalle scene.

2012

Incide in Germania l'ultimo singolo e a Milano sale per l'ultima volta su un palco.

2018

Sanremo le attribuisce finalmente il premio alla carriera che la figlia, Martina Corgnati, ritirerà per lei.

2021

Il 23 aprile Milva lascia le sue arti e la vita.



In copertina
Milva, aprile 1984
© Image Service srl,
courtesy Archivio Giovanni Gastel

A pagina 2
Ritratto di Milva, primi anni sessanta
© Juan Gyenes

A pagina 6
Milva, 1978-1980
© Marilù Berger

A pagina 95
Milva al "Paradise", 1983-1985
© Sandro Rossi



Silvana Editoriale

Direttore generale
Michele Pizzi

Direttore editoriale
Sergio Di Stefano

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento redazionale
Natalia Grilli

Redazione
Lara Mikula

Impaginazione
Denise Castelnovo

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sala

Ufficio stampa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2023 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© Juan Gyenes, by SIAE 2023
© Marco Caselli Nirmal, by SIAE 2023

ISBN: 9788836656868

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Tipleco, Piacenza
Finito di stampare nel mese di novembre 2023