

Istituto Superiore di Studi Musicali  
"V. Bellini"

CALTANISSETTA

# Note Musicali

*Trimestrale di studi e cultura musicale*



## Note musicali

*Trimestrale di studi e cultura musicale  
dell'Istituto Superiore  
di Studi Musicali "V. Bellini"*

Presidente Consiglio di Amministrazione  
*Avv. Giuseppe Gaetano Iacona*

Direttore dell'Istituto  
*M° Gaetano Buttigè*

Direttore Amministrativo  
*Dr. Alberto Nicolosi*

Direttore Responsabile  
*Rosa Maria Li Vecchi*

Comitato di Redazione  
*Lea Maria Teresa Cumbo  
Salvatore Ioan Emma  
Giuseppe Fagone  
Francesco Gallo  
Angelo Licalsi  
Angelo Palmeri  
Raffaello Pilato*

Contatti Comitato di Redazione  
*vice direttore@istitutobellini.cl.it*

Stampa  
*Lussografica - Caltanissetta*  
ottobre 2012

Autorizzazione Tribunale di Caltanissetta  
n. 227 del 27/09/2011

[www.istitutobellini.cl.it](http://www.istitutobellini.cl.it)

## Sommario

7. *Chitarra reale e chitarra virtuale*  
Angelo Gilardino
17. *La musica a palazzo*  
Rosanna Zaffuto Rovello
23. *Evaristo Baschenis (1617-1677)*  
Giovanni Melazzo
27. *La musica nell'era dell'apparenza*  
Simona Molinari
33. *I quartetti d'archi di Ivan Fedele*  
Marco della Sciucca
55. *La tesi - Fanny Mendelssohn: viaggio, cambiamento, creatività*  
Rosamaria Livecchi

## IN COPERTINA

**“Risonanze” di Stefania Como.** La realizzazione del pannello prende l’idea da una soggettiva ed intima ricerca spirituale, assegnando alla musica e a quello che essa rappresenta, una chiave di lettura ad ampio respiro. L’ispirazione prende forma dalle origini del suono e dall’ipotesi che attraverso il suono e il suo riverberarsi nello spazio, inteso come spazio cosmico, sia potuto nascere l’universo. Lo sfasamento può essere percepito dall’osservazione del numero sette, le sette note musicali, la musica che dalle origini arriva sino a noi, esprimendosi in una dimensione “terrena” attraverso l’intuizione e la sensibilità di grandi artisti e di un pubblico ricettivo pronto per ascoltarli. Sullo sfondo del pannello in plexiglass il Corale della cantata n. 147 di J. S. Bach nella trascrizione per pianoforte; l’artista prediligeva una musica ispirata a momenti di “elevazione spirituale”, dove per spirituale si intende quell’aspetto insito nell’uomo che va oltre la religione intesa in senso stretto, ma anzi attraverso una visione più laica ci spinge ad osservare la vita anche nei suoi aspetti trascendenti. Il rame usato riconduce alle origini attraverso l’effetto del magma primordiale, delle sue alterazioni, della chimica, della trasformazione degli elementi e dei passaggi evolutivi che si sono susseguiti dall’origine del suono sino a noi. L’uso del rame evoca anche i materiali usati per fabbricare gli strumenti musicali. L’esplosione dirompente della musica e del suono vengono ulteriormente enfatizzati attraverso lo spaccarsi del numero che come un’onda di vibrazioni e risonanze riconduce al movimento e alla spazialità.

*Stefania Como nasce a Torino nel 1968 dove attualmente vive e lavora, la sua formazione e la sua attuale ricerca si configurano sia in campo artistico che educativo, dopo aver conseguito la laurea all’Accademia delle Belle Arti di Torino e l’abilitazione in Counseling educativo e Arte terapia sviluppa progetti con l’arte moderna e contemporanea a carattere relazionale in contesti pedagogici, educativi e riabilitativi, oltre che a portare avanti la sua personale ricerca artistica orientata all’approfondimento della pluralità dei linguaggi con l’intento di far dialogare l’arte con la collettività al fine di costruire una relazione ed uno scambio utile ad entrambi.*

Mi sembra doveroso, ad un anno esatto dall'uscita del 1° numero della rivista fare un sintetico bilancio di quanto sin qui realizzato.

Nella presentazione del 1° numero l'amico M° Angelo Licalsi, allora Direttore dell'Istituto, così scriveva:

*"Note Musicali vuol essere uno strumento utile a Docenti e studenti dell'Istituto, nonché a musicologi, musicisti e studiosi italiani e stranieri, per veicolare, attraverso articoli e studi di particolare interesse, le proprie osservazioni, ricerche, analisi..."*

Ritengo, a distanza di un anno, che l'obiettivo, nella sua attualità, sia stato raggiunto.

Gli articoli pubblicati affrontano gli aspetti più eterogenei dell'arte musicale e sottopongono all'attenzione dei lettori riflessioni, ricerche, approfondimenti firmati dai più autorevoli esperti, sia del mondo musicale che del mondo accademico, che hanno creduto nell'iniziativa contribuendo così alla nascita ed allo sviluppo della rivista.

A loro va il mio più sentito ringraziamento:

*Giuseppe Furlanis* (Direttore dell'Istituto Superiore Industrie artistiche e Presidente del Consiglio Nazionale Artistico Musicale), *S.E. Mons. Mario Russotto* (Vescovo della Diocesi di Caltanissetta), *Fulvio Creux* (Compositore – Maestro Direttore Banda Nazionale dell'Esercito), *Sergio Mangiavillano* e *Rosanna Zaffuto Rovello* (Storici), *Antonio Iacono* (Psicologo), *Ignazio Macchiarella* (Etnomusicologo–Docente Università di Cagliari), *Marcello Faletra* (Docente Accademia di Belle Arti di Palermo), *Diego Cannizzaro* (Organista-Musicologo), *Giulia Paola Di Nicola* e *Attilio Danese* (Sociologi – Docenti Università di Chieti), *Mirella de Fonzo* (Psicologa), *Carlo Grante* (Pianista), *Silvio Relandini* e *Franco Liberati* (Docenti dell'Istituto Italiano di Tecnologie Musicali), *Teresa Procaccini* (Compositrice), *Mons. Giuseppe Liberto* (Compositore – Direttore emerito Coro della Cappella Sistina), *Paolo Fresu* (Trombettista, Compositore Jazzista), *Francois Rosse* (Compositore – Docente di Analisi al Conservatorio di Bordeaux –Francia), *Angelo Gilardino* (Compositore–Chitarrista), *Marco della Sciucca* (Compositore - Musicologo), *Giovanni Melazzo* (Docente Università di Palermo), *Simona Molinari* (Cantautrice), *Raffaello Pilato* e *Angelo Palmeri* (Docenti

Istituto Superiore di Studi Musicali “ V. Bellini” di Caltanissetta).

Un ringraziamento a tutto il comitato di redazione ed in particolar modo al direttore responsabile Rosamaria Li Vecchi ed al coordinatore M° Angelo Licalsi per il costante lavoro nel portare avanti la pubblicazione.

La rivista (tiratura n. 1.000 copie trimestrali), viene distribuita gratuitamente a studenti e docenti, inviata a tutte le biblioteche degli Istituti Superiori di Studi Musicali, ai Dipartimenti di Storia della Musica delle Università ed alle Biblioteche Nazionali di Torino, Milano, Firenze, Roma, Napoli, Palermo, inoltre, "Note Musicali" è integralmente pubblicata on-line sul sito dell' Istituto.

Essa viene finanziata con fondi propri dell' Istituzione e con le quote del 5 per mille dell' Irpef destinate alla Ricerca scientifica ed all' Università che costituiscono un contributo di grande importanza per la nostra Istituzione in un momento in cui diventa fondamentale poter disporre di risorse aggiuntive finalizzate a sostenere le attività di ricerca e di produzione musicale, a causa dei continui tagli alla spesa che mettono a rischio la qualità dei servizi.

I finanziamenti alla ricerca – così come ha ricordato il Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano - *“costituiscono un investimento per il futuro della nostra società, dei nostri giovani, della scienza”*.

Ed è a quanti hanno sottoscritto il 5 per mille dell' Irpef destinandolo all' Istituto “Bellini “ ed a quanti in futuro vorranno sottoscriverlo che desidero manifestare, a nome mio personale e dell' Istituzione che mi onoro di rappresentare, il mio più sentito ringraziamento perché credono nell' operato e nel valore della nostra Istituzione che nonostante le tante difficoltà, è riuscita a raggiungere importanti risultati nelle attività didattiche, di produzione e di ricerca.

Abbiamo la speranza che il nostro infaticabile impegno unito al contributo fornito da chi vorrà suggerirci proposte e argomenti di studio, possa essere gradito ai nostri lettori e utile per gli studi musicologici nel nostro Paese.

*M° Gaetano Buttigè*

Direttore I.S.S.M. "Bellini" - Caltanissetta



*Angelo Gilardino*

Chitarrista - Compositore - Musicologo

## **Chitarra reale e chitarra virtuale**

Una chiave di accesso alle problematiche della composizione per gruppi di chitarre

Si fa ovunque sempre più insistente l'offerta di concerti di orchestre di chitarre: l'immagine di una o due dozzine di chitarristi che si affacciano insieme alla ribalta non è più una rarità. Dove sorge questo fenomeno? La risposta più verosimile è anche quella più ovvia: all'origine, vi è la sproporzione tra l'inarrestabile crescita del numero dei chitarristi che hanno studiato, o che ancora studiano, nei conservatori, e la scarsità di occasioni che la vita musicale offre loro per esibirsi come solisti – ruolo comunque destinato a ben pochi – e come componenti di formazioni strumentali da camera – ruolo più accessibile, ma non ancora ben chiaro nella loro formazione culturale. Sembra dunque naturale, ai chitarristi in cerca di opportunità per farsi apprezzare, riunirsi non soltanto in duo – formazione già esistente nella tradizione e provvista di un adeguato repertorio – ma anche in trio, quartetto e in ben più numerose compagnie, fino a denominarsi "orchestra di chitarre".

Il repertorio della chitarra è ricco di musica per lo strumento solo, anzi, la quasi totalità della musica scritta per chitarra nell'Ottocento tende a valorizzare, con l'adozione di ben congegnate retoriche, l'immagine della chitarra come "piccola orchestra" e a creare l'illusione di una completezza non soltanto piena, ma in certi momenti ridondante. La padronanza dell'idioma che valorizza quest'immagine della chitarra fu ritenuta da Hector Berlioz – chitarrista della domenica – indispensabile, fino a fargli sentenziare che l'impresa di comporre per lo strumento era da affidare soltanto ai chitarristi stessi – pena il fallimento delle pagine composte da chi non avesse la chitarra sotto le dita. Questo veto paralizzò generazioni di potenziali artefici del repertorio della chitarra: mi fu

opposto, per citare solo un caso, da Luigi Dallapiccola. Aggiunse Berlioz – e non gli si può dar torto – che un unisono di dieci chitarre è ridicolo.

Qual è dunque, al di là dello stimolo che induce i giovani chitarristi a riunirsi in gruppi per offrire qualcosa di vendibile, il fondamento musicale sul quale può reggersi un brano per orchestra di chitarre?

Si incomincia con l'ammettere che il tentativo – purtroppo ricorrente – di ridurre in dimensioni chitarristiche una partitura sinfonica è da tacciare, se non con l'aggettivo di Berlioz, almeno come pretesa velleitaria. Ascoltare brani anche di carattere ispanico, come quelli tratti dai balletti di Manuel de Falla, in versione per orchestra di chitarre, è un'esperienza musicale da evitare accuratamente. Meno improbo, il tentativo di costringere nell'estensione e nel timbro delle chitarre pagine scritte per pianoforte provoca una sensazione di perdita e di spaesamento, ma non una ripulsa. È chiaro comunque che il nocciolo di un repertorio non può consistere negli adattamenti forzosi (pomposamente definiti "trascrizioni").

Non esistendo, al momento, una serie di modelli storicizzati, è possibile soltanto, da parte dei compositori invitati a scrivere per orchestra di chitarre, offrire risposte individuali, escogitando – ciascuno per sé – un *modus operandi* e, se mai l'operazione funzionasse, definendo uno stile. Dirò qui sinteticamente del come io abbia cercato una mia soluzione al rompicapo creato dallo scrivere per gruppi di chitarre.

I pericoli più gravi ai quali ci si espone sono quelli dell'opacità sonora e della genericità nella scrittura. La sovrapposizione dei suoni di più chitarre dà facilissimamente luogo a spessori indecifrabili all'ascolto ed esteticamente perversi: anche se non si tratta di unisoni, l'effetto è degno dell'apprezzamento di Berlioz. Inoltre, la creazione di trame e orditi polifonici nei quali ciascuna chitarra esegue linee monodiche non ben specificate in un *quid* chitarristico, e dunque teoricamente affidabili a qualunque strumento ad arco o a fiato compatibile con i registri in causa, è destinata al fallimento: ne escono impasti sonori slombati e privi di carattere.

Nella ricerca di una soluzione al problema, sono giunto a una conclusione apparentemente bizzarra, che però, accuratamente sperimentata, ha dimostrato di reggersi in piedi, in quanto capace di dar luogo a risultati musicalmente utili e non ricreabili altrove e altrimenti: esclusivi, cioè, dell'orchestra di chitarre.

La formula riassuntiva di tale conclusione è: comporre per più chitarre come se si stesse componendo per una chitarra sola, ma virtuale, cioè divisa in frazioni, ciascuna delle quali viene affidata a una chitarra reale

– che lavora dunque molto al disotto delle sue possibilità, ma con una specificazione timbrica estrema. Il risultato è inaudito e sorprendente: si può conservare la rarefatta trasparenza polifonica tipica della musica per chitarra sola, espandendone però i valori timbrici in una sorta di proiezione inaccessibile alle sole sei corde. Ovviamente, la suddivisione della polifonia in segmenti affidati a ciascuna chitarra permette anche infinite configurazioni armoniche e contrappuntistiche inaccessibili alla chitarra sola, e spesso utilissime, a patto di non gonfiare eccessivamente il tessuto polifonico, e di saperlo mantenere nell’ambito di una scrittura essenzialmente solistica. Le eccezioni possibili a tale regola si rivelano da sé, nel divenire della composizione, come una risorsa aggiuntiva da adoperare con la massima cautela (ne dirò più avanti). È di capitale importanza, nel tracciare i profili delle parti, adoperare intervalli melodici e diteggiature che permettano di sviluppare la sovrapposizione delle vibrazioni (cioè l’effetto *laissez vibrer*) in ogni singola parte: in mancanza di tale peculiarità, il suono di ogni chitarra scade in una inutile surroga del suono di altri strumenti.

Questa constatazione, raggiunta attraverso una riflessione svoltasi in astratto, ha originato, sul campo, conseguenze assai rilevanti in ambito formale: non si dura fatica a comprendere come, per costruire una composizione con questo, inedito suono, qualsiasi forma musicale pre-esistente risulti inservibile, e come sia invece necessario inventare forme nuove. Nel mio caso – l’unico che conosco a fondo – la necessità di creare una relazione dialettica tra il suono di una chitarra sola, trattata più o meno conformemente a quanto avevo fatto in precedenza, e la chitarra virtuale inventata nella nuova dimensione del gruppo multichitarristico, ha dato luogo a una sorta di forma ad antifona, dove la chitarra sola si manifesta nella sua identità storica di protagonista (erede di una tradizione, di una retorica, di un potere insito nel suo particolarissimo modo di far polifonia), e il gruppo multichitarristico assume invece un ruolo da coro di teatro greco, commentando “da fuori” gli eventi. Se quello della chitarra “normale” può essere considerato – con un briciolo di immaginazione poetica – una metafora del suono di un’orchestra, quello della chitarra virtuale può essere definito – con lo stesso metro immaginifico – una metafora della metafora: l’alternanza tra i due piani sonori assurge a elemento drammatico pur senza suscitare contrasti per opposizione, e si presta a una manipolazione di cui è arduo tracciare i confini: si sa dove si incomincia, ma è difficile fermarsi, perché il campo delle possibilità che si aprono nel gioco delle parti si estende a perdita d’occhio. Risulta in

ogni caso evidente, fin dai primi abbozzi formali, come non si debba far uso delle alternanze tra chitarra reale e chitarra virtuale con un dialogo fitto e con fraseggi stretti: è invece molto più efficace alternare ampie sezioni a ciascuno dei due piani sonori, con rarissime (e sempre pericolanti) sovrapposizioni.

Il mio primo lavoro multichitarristico fu scritto nel 1992, e s'intitola *Concerto d'estate*. Il titolo non adombra alcun intento programmatico ma, più modestamente, si riferisce al fatto che il brano fu composto nell'estate del 1992, durante i corsi estivi che a quell'epoca io tenevo a Trivero, nel Biellese, in un edificio costruito quasi alla sommità della collina percorsa dalla strada panoramica Zegna. I componenti del Quartetto di Asti – una della prime formazioni multichitarristiche italiane – stavano provando una eterea versione della sonata schubertiana detta dell'*Arpeggione* e, a poca distanza, un solista stava provando il *Nocturnal* di Benjamin Britten. Nel caos della mescolanza di suoni, mi accadde di percepire la potenziale drammaticità del confronto tra il suono di una chitarra già cognita e quello di un'entità chitarristica inaudita, che non tendeva a moltiplicare il suono di una chitarra sola, ma a variarne prismaticamente l'essenza e il colore.

Mi misi subito al lavoro e in capo a tre settimane il *Concerto d'estate* per chitarra sola e quartetto di chitarre era terminato. Incominciarono subito le prove e fu evidente fin dalle prime audizioni che la formula funzionava: bastarono pochi aggiustamenti per giungere alla conclusione. Nello scrivere la partitura, spesi molta attenzione, non soltanto nel mantenere la scrittura quartettistica negli ambiti "solistici" che avevo compreso essere i garanti del risultato, ma anche a individuare alcune possibilità di sconfinamento in ambiti più vasti – cioè non più solo-chitarristici – senza rischi per la trasparenza sonora (le eccezioni di cui dicevo in precedenza). Ne trovai pochissime, in verità, ma assai efficaci, e imparai a servirmele quando il discorso musicale esigeva il massimo allontanamento dei due piani sonori.

Per esaltare l'effetto di straniamento creato dall'alternanza tra il suono della chitarra reale e quello della chitarra virtuale, feci ricorso anche a una convocazione dal passato: il Concerto inizia non soltanto con il suono fantasmatico del quartetto, ma anche con la citazione di un piccolo, toccante Studio di Fernando Sor (op. 44 n. 17). Su questa esile polifonia, distribuita – o forse sarebbe meglio dire dispersa – nelle ventiquattro corde del quartetto, irrompe un agitato monologo della chitarra sola; all'atto dello scrivere, da lì in poi il problema non fu quello di trovare il

modo di continuare, ma quello di orientarmi nella selva della infinite possibilità che sorgevano all'orizzonte: comporre è assai meno creare che scoprire, e talvolta, tra le cose scoperte, scegliere è più arduo che immagazzinare tutto il possibile, con acritica ingordigia.

Dicevo delle eccezioni alla regola aurea di scrivere per quattro chitarre come se si stesse scrivendo per chitarra sola. Proprio nel primo movimento del *Concerto d'estate* ebbi modo di individuare il terreno fertile per eccepire, e lo feci alquanto generosamente. L'arpeggio chitarristico con effetto *laissez vibrer* – risorsa idiomatica “naturale” nella scrittura tradizionale – non solo accetta la sovrapposizione di altri arpeggi, ma se ne arricchisce felicemente, a condizione di adoperare, per i vari profili, una formula omoritmica che unifichi le scansioni di tutte le parti. Le quintine arpeggiate con note diverse da quattro chitarre sono uno dei risultati sonori più originali che io abbia mai potuto immaginare (e ascoltare), e si può dare soltanto in veste chitarristica: nessun altro strumento o gruppo potrebbe crearne l'equivalente: è sì uno spessore, ma volatile e trasparente.

Il buon esito del primo tentativo mi incoraggiò nella prosecuzione dell'esperienza multichitarristica, e l'anno seguente (1993) fu la volta del *Concierto de Córdoba*, il cui avvio fu suggerito dalla lettura di un saggio di Marguerite Yourcenar intitolato *L'Andalucía o le Esperidi*<sup>1</sup>. Un passo, in particolare, mi stimolò a riprendere in mano la penna e a ritentare la formula del concerto per chitarra sola e quartetto di chitarre:

*A Córdoba, centro di cultura al quale davano vita il fervore musulmano, la sottigliezza ebraica e alcuni concetti ellenistici filtrati attraverso l'alambiccio del pensiero arabo, un popolo di alchimisti, di algebristi e di astronomi perviene nella moschea alla totale trasmutazione, all'equazione più complessa e all'equivalente perfetto delle segrete meditazioni di un Averroè o di un Avicenna.*

Non era il suono della chitarra sorto dall'incontro cruciale tra la cultura araba e quella greca? La ricerca delle ambientazioni sonore specifiche di quel pensiero-sentimento fu alquanto laboriosa e, a tratti, esasperante, ma alla fine il “vero” emerse staccandosi dal “possibile”. A margine, e con stupore mai esauritosi, devo annotare il ricordo dell'esecuzione

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Andalucía o le Esperidi*, traduzione di Fabrizio Ascarì, in *Opere*, Bompiani 1992.

che l'estate dell'anno seguente (1994) il Quartetto di Asti e il solista Luigi Biscaldi diedero al Gran Teatro di Córdoba. Provai qualche apprensione nel vedere i posti della prima fila occupati dal Gotha della chitarra flamenca – il che non era in sé sorprendente, essendo la città dei califfi uno dei templi della cultura del *cante*; immaginai il disappunto che sarebbe nato, nei maestri delle *soleares*, all'ascolto di un brano che nulla aveva di flamenco, e pensai che ne avrebbero a fatica sopportato l'ascolto fino alla fine. Invece, lilliali, mi avvicinarono dopo l'esecuzione, commentando l'essenza della composizione con un acume che mi lasciò di stucco: l'avevano colta in pieno senza la minima difficoltà – prodigio che si è verificato assai più raramente nel mondo della chitarra "classica".

Un terzo concerto per chitarra sola e quattro chitarre sarebbe stato di troppo. Puntai dunque, l'anno seguente (1994), a un lavoro diverso, di dimensioni minori, ma con il proposito di rendere la ricerca di suono ancora più sottile. Ne nacque il *Poema d'inverno* per chitarra sola e duo di chitarre. La virtualizzazione del suono chitarristico attuabile con un duo non è illimitata, e anzi il duo si colloca in una linea di confine tra il reale (chitarra sola) e il virtuale (gruppo multichitarristico) osservabile da entrambi i lati. Paragonato alla chitarra sola, il duo – se efficacemente trattato – può assomigliare a una chitarra virtuale, ma in sé stesso è molto più "reale" di un quartetto. La conseguenza più immediata di questa riflessione fu l'adozione di una nuova forma: invece di un altro concerto, architettai una forma non più antifonale o responsoriale, ma a piramide rovesciata, collocando in successione la chitarra sola, il duo e il trio, cioè predisponendo tre piani sonori. La successione si svolge due volte. Vi è quindi, dopo la terza sezione, un ritorno alla chitarra sola, e poi nuovamente l'accumulo, ma il finale è in dissolvenza, con appena un filo esilissimo di sonorità. In questo paesaggio sonoro, assai più che nei due precedenti, trova spazio l'iterazione di figure sonore che, ripetendosi, non danno luogo ad alcun movimento di energia né ad alcun moto direzionale: la negazione del tempo cronologico è quindi il carattere primario di questo poema musicale che riconosce nell'inverno, nella sua immota desolazione e nel glaciale silenzio delle sue distese innevate, non una stagione dell'anno, ma un congelamento della storia, un arresto della clessidra e un cuneo che attraversa e immobilizza lo scorrere degli attimi, delle ore e dei giorni.

Dopo l'assottigliamento della sonorità operato nel *Poema d'inverno*, non rimaneva che un solo tentativo da compiere: quello di incrementare ulteriormente – rispetto ai primi due concerti – la dimensione del grup-

po multichitarristico: operazione temeraria, perché, aumentando il numero di chitarre, cresce esponenzialmente il rischio di creare quel “pastone” sonoro paventato da Berlioz e purtroppo evidente nel suono di molte orchestre di chitarre, da un lato opache nella resa polifonica, dall’altro impotenti nella gamma dinamica.

Persuaso del fatto che occorresse difendere il principio della scrittura trasparente per una chitarra virtuale, elaborai, tra il 1994 e il 1995, il *Concerto d’autunno* per chitarra sola e piccola orchestra di chitarre. Si tratta, in realtà, di due quartetti, uno con accordatura normale e uno con differenti “scordature” della sesta corda: re diesis, re, do diesis, do. Paradossalmente, lo spessore sonoro complessivo di questa composizione è persino un poco inferiore a quello dei due concerti per chitarra sola e quartetto di chitarre, e ciò non soltanto per tener fede alla mia convinzione estetica di principio, ma anche perché immaginai che la composizione potesse servire al repertorio di gruppi formati da esecutori di media capacità. La nota introduttiva che precede la partitura avvisa inoltre:

*Nel caso di gruppi che abbiano raggiunto un alto grado di elaborazione del suono, è ammissibile il raddoppio delle parti, che il direttore regolerà seguendo le indicazioni dinamiche e a seconda delle caratteristiche e delle esigenze del solista.*

Resta il fatto che l’equilibrio ideale viene raggiunto solo nel caso della presenza in scena di otto, bravissimi chitarristi, più un solista, che dev’essere eccezionalmente dotato – cioè, un vero solista.

Al contrario del *Poema d’inverno*, e ancor più dei due altri lavori precedenti, il *Concerto d’autunno* è una composizione drammatica. L’abbrivo venne dalla lettura (ancora una volta), e precisamente da un saggio di Elémire Zolla intitolato *Le rune e lo Zodiaco*<sup>2</sup>, nel capitolo dedicato al segno dello Scorpione:

*Nel cielo si leggono tragiche vicende, poiché il sole è soverchiato e incomincia il suo declino nelle tenebre invernali.*

*I Greci facevano una lettura catastrofica e una medicinale. Compare infatti sulla Via Lattea il segno della perfidia già noto a Babilonia, lo Scorpione, e uccide il sole [...]; le dighe sono spezzate, si confondono le acque celesti e le infere. Calano, al salire dello Scorpione, il Toro e Orione,*

---

<sup>2</sup> Elémire Zolla, *Le rune e lo zodiaco*, in *Uscite dal mondo*, Adelphi, 1992.

*fornendo altri emblemi di morte. Si leva in cielo il Serpentario (o Asclepio o Plutone o Serapide), dio delle tenebre, e rosseggia la stella marziale Antares.*

Il contrasto tra la mite, melanconica dolcezza dell'autunno terrestre e la tragedia dell'autunno astrale è riflesso nell'*incipit* del *Concerto d'autunno*, dove la chitarra virtuale si immerge nella statica, ripetitiva contemplazione di un tempo di rassegnazione e di quiete, sul quale scende come una spada infuocata il tema tagliente del solista. Tutto il concerto è giocato sulla percezione di una oscura minaccia che viene da lontano e invade un luogo di estenuata bellezza. Non c'è strumento come la chitarra che possa alludere all'invisibile, e la chitarra virtuale lo può fare in modo ancora più efficace della chitarra storica e reale. In questo concerto, il solista è scaraventato nel mondo, ma il suo dialogo non si svolge con un'entità mondana: deve parlare con le ombre, e quelle parlano una lingua affine alla sua, ma per lui impronunciabile. Nella mia immaginazione, il solista di questo concerto dovrebbe essere al tempo stesso Andrés Segovia e Laurence Olivier, un grande chitarrista e un grande attore.

Dopo aver composto il *Concerto d'autunno*, mi inoltrai nella ricerca di altre prospettive sonore, sempre chitarrocentriche, ma con altri contraenti. Soprattutto, mi attrasse la ricerca nel campo del concerto per chitarra e orchestra, dove ritenevo di aver qualcosa da dire, e in cui non mancai di mettere a frutto esperienze accumulate nella stagione "multichitarristica". Mi dimenticai dei gruppi di chitarre: erano acqua passata. Nel 1998, tuttavia, per rispondere alla richiesta del Quartetto Guitart di Avellino, misi in piedi la partitura del *Concerto Italiano* per quattro chitarre e orchestra da camera. Di questa ricerca, dovrei riferire a parte – in un saggio, che forse scriverò, sugli aspetti della composizione per chitarra – o chitarre – e orchestra.

Si ha talvolta la sensazione di tornare sui propri passi, ma in realtà il riprendere un genere di composizione abbandonato da una dozzina d'anni è esperienza nuova: il tempo non trascorre invano e modifica – quando non sconvolge – le prospettive, gli assetti, le procedure, le tecniche. Così, quando nel 2007 Lucio Matarazzo, leader del Quartetto Guitart (ora disciolto), mi chiese di comporre un quartetto senza solista – un quartetto "puro", mi disse – mi ritrovai a considerare la mia perduta chitarra virtuale come un fantasma del fantasma. Solo che ero io a cercare lui, e non lui a visitare me – nemmeno in forme misteriose. Decisi allora che non sarei andato per il sottile, e che avrei puntato sulla più consciu-

ta arma poetica del suono della chitarra: l'evocazione. Che cosa evocare? Mi vennero in mente non dei mondi reali – ciò non mi accade comunque – ma delle immagini che io mi ero creato, negli anni giovanili, riguardo a mondi dei quali leggevo. Ne scelsi tre: Vienna e le città dell'impero asburgico toccate dal Danubio, la Venezia dei Dogi e il mondo subvesuviano, Pompei ed Ercolano il giorno prima della catastrofe. Creai dei suoni puramente evocativi, e li legai a ritmi, a polifonie, più raramente a successioni accordali, dando per scontato – in ciò mi soccorrevano i miei trascorsi dei tempi dei concerti multichitarristici – che la virtualità del suono che andavo manipolando fosse specchio fedele della virtualità dei mondi – storicamente esistiti, ma non certo nei modi immaginati da me – di un'Europa colta e civile, sia nelle sue manifestazioni cortesi che nelle sue espressioni popolari. Quando mai si era data, nella storia, una realtà siffatta? Eppure, il suono-indice puntato verso una patria invisibile sa bene dove dirigersi.

Ho intitolato quel quartetto *Feste lontane – Sinfonietta per quattro chitarre*. Essendo superflua ogni nota didascalica sul tema delle feste in lontananza (sì, Manuel de Falla, e altri), mi ritrovai convinto nella decisione di adoperare, nel sottotitolo, la parola "sinfonietta". Serve ad ammettere, nel senso proprio del diminutivo, una dimensione piccola rispetto a quella della sinfonia vera e propria, ma anche a riscattare l'intero potere allusivo che, nei riguardi del suono di tutti gli strumenti, quello della chitarra virtuale può vantare, e di un suo suono specifico che da nessun'altra fonte sonora può sprigionarsi.

Molti altri dettagli potrei aggiungere al racconto della nascita della *Sinfonietta per quattro chitarre*, ma non è questa la sede adatta. Mi limito ad annotare, con rammarico, che il Quartetto Guitart non ne fece letteralmente nulla, salvo lodarne i pregi. Ci dev'essere però, da qualche parte in paradiso, un sottosegretario che sovrintende agli affari dei compositori negletti da coloro che dovevano interpretare le loro musiche, e invece non lo fanno. Si profilò all'orizzonte il validissimo Quartetto Santórsola, formato da quattro giovani virtuosi pugliesi, che subito prese sotto le proprie cure la *Sinfonietta*, ne diede esecuzioni pubbliche brillantissime, e ne fece anche una registrazione discografica che mi pare tuttora come un gran bel premio per le mie fatiche. Tanto che, per ringraziarli e aiutarli a colmare il tempo vuoto per il loro imminente CD, cucii loro addosso un altro quartetto – questo però nel genere semiserio del *pastiche*, in cui amo sguazzare fin dai tempi giovanili degli esercizi di armonia e contrappunto: pescai, dagli studi del loro conterraneo Mauro Giuliani, sette

perline, e le aggiustai, facendone un fondo ritmico-armonico, nelle corde di tre chitarre; su quel tappeto, inventai ex novo sette melodie *à la manière de* affidate alla prima chitarra, una terzina nel mio concetto, e invece, ancora meglio, una quintina nella realizzazione del Quartetto Santórsola: un divertimento per me che le ho scritte, ma credo anche per gli ascoltatori.

Se ben mi conosco, la mia *love story* con i gruppi multichitarristici è finita qui. Ci siamo però lasciati da buoni amici. Sul serio.



*Rosanna Zaffuto Rovello*

Storico

## **La musica a palazzo**

Tracce di esperienze musicali  
presso i Moncada  
nel Cinquecento a Caltanissetta

Il mecenatismo ebbe un peso non indifferente nello sviluppo del Rinascimento italiano: i Signori offrivano protezione e danaro a pittori, musicisti e scrittori che potevano così dedicarsi alla loro arte senza dover pensare alle necessità della sopravvivenza. A volte si trattava di vero e sincero amore per la poesia, per la musica, per la pittura, ma molto più spesso si trattava di una adesione spiccatamente aristocratica al modello della magnificenza.<sup>1</sup> Ogni forma d'arte, infatti, - soprattutto tra Cinque e Seicento - faceva parte della esibizione di sé dei ceti aristocratici; era una sfoggio del proprio stato sociale, un modo per sottolineare agli occhi dei propri sudditi il proprio splendore e la propria grandezza, per mettere in evidenza un tenore di vita ben diverso dalla vita quotidiana di chi era costretto a lavorare per poter vivere. In cambio di laute sovvenzioni gli artisti scrivevano opere encomiastiche in onore del nobile protettore, ritraevano i propri mecenati, facevano precedere le proprie pubblicazioni da lettere dedicatorie e da professioni di gratitudine e fedeltà al Signore.

Lo stesso modello interpretativo può essere applicato alla musica rinascimentale ed in modo particolare alla musica madrigalistica. Il

---

<sup>1</sup> L'umanista Giovanni Pontano, nel suo *De magnificentia* scrive il trattato più significativo sull'impiego del danaro da parte dei signori: la generosità dei signori e dei principi viene definitivamente collegata alle corti e all'etica cortigiana. Lo stesso percorso compiono il *Libro del cortigiano* di Baldassare Castiglione e il *Galateo ovvero de' costumi* di Monsignor Giovanni Della Casa, che ebbero una enorme diffusione in tutte le corti italiane del Cinquecento.

madrigale rinascimentale si sviluppa, a cominciare dal 1530 circa, dall'incontro fra il repertorio italiano della "frottola", con prevalenza della voce superiore, e la sensibilità contrappuntistica dei maestri fiamminghi. Prende però sempre maggior rilievo il rapporto tra parola e musica: la poesia diventa protagonista e la musica tende sempre più a disegnare le sfumature del testo attraverso l'uso dell'armonia, del contrappunto, del timbro. Così i madrigalisti italiani possono scegliere nella vasta produzione poetica del periodo, a partire dalla lirica petrarchesca, quei versi che più possono rendere onore ai propri mecenati, compiacere i loro gusti, illustrare appunto la loro magnificenza.

Il fenomeno che è ben noto nelle corti rinascimentali dell'Italia centro settentrionale, si ripropone negli stessi termini e con eccellenti risultati anche nelle corti della Sicilia centrale, allora sottoposte alla dominazione spagnola, ma sicuramente più vicine all'atmosfera culturale italiana che non a quella iberica.

Prenderemo come esempio la presenza della musica ed in particolare della musica madrigalistica all'interno della corte dei Moncada, conti di Caltanissetta e principi di Paternò, mettendo in evidenza che gli studi in tal senso sono solo agli inizi e meritano un ulteriore approfondimento sia da un punto di vista storico, sia da un punto di vista prettamente musicale.<sup>2</sup>

Nei primi anni del Cinquecento i conti Moncada, risiedevano stabilmente a Paternò. Venivano a Caltanissetta solo sporadicamente e il conte lasciava le deleghe ad un governatore che eseguiva le sue disposizioni e a lui doveva rendere conto.

Ma il palazzo nisseno dei Moncada era sempre aperto ed abitato: Francesco, il figlio maggiore del conte, nato nel 1518, e sua sorella Emilia, che aveva sposato un Branciforte, conte di Mazzarino, preferivano trascorrere qui gran parte del loro tempo. A soli 14 anni, nel 1532, Francesco sposò Caterina Pignatelli Caraffa, un matrimonio politico che rafforzò la potenza della famiglia perché Caterina era nipote del viceré Ettore Pignatelli e figlia di Giulia Caraffa di Mazzarino. Il padre lo voleva tenere lontano dalla vita militare, perché lo riteneva gracile e delicato, e, quindi, il giovanissimo conte crebbe a Caltanissetta "a bello studio". Ebbe i

---

<sup>2</sup> Significativo in questo senso il saggio M. R. De Luca, *Musica e musicisti alla corte dei Moncada*, in L. Scalisi (a cura di) *La Sicilia dei Moncada*, Catania 2006 pp.187-203

migliori maestri e ricevette un'educazione umanistica, tanto che la piccola città divenne a poco a poco un centro culturale di primo piano. A quel tempo già i Moncada non risiedevano più nel castello di Pietrarossa, che era un maniero esposto a tutti i venti, privo di quelle comodità che i tempi potevano offrire ad una famiglia nobile e ricca. Essi avevano fatto costruire un palazzo nobiliare in quello che doveva divenire il nuovo centro della città: il *tacco vecchio nel Canalicchio*.

In questo palazzo il giovane conte Francesco divenne il mecenate di artisti e soprattutto di musicisti come ci testimonia Giandomenico Martoretta, capostipite della scuola madrigalistica siciliana. Martoretta era nato intorno al 1515 a Mileto, e probabilmente aveva compiuto i suoi studi musicali nell'ambiente romano alla scuola del fiammingo Jacob Archadelt, che a quel tempo era Magister Puerorum della Cappella Sistina. Un madrigale di Martoretta compare infatti nel *Quinto libro di madrigali di Archadelt a quattro voci*, pubblicato a Venezia nel 1544. Lo stile di Archadelt fondeva la tradizione franco-fiamminga con le caratteristiche della musica italiana nell'età dell'Umanesimo e Rinascimento ed era melodioso e rotondo tanto che la musica di alcuni dei suoi madrigali divenne un modello per la successiva generazione di compositori, diffondendosi notevolmente in Italia e Francia. Subito dopo la pubblicazione di quella sua prima opera, Martoretta giunse a Caltanissetta, non sappiamo attraverso quali vie e attraverso quali conoscenze.

La dedica apposta da Giandomenico Martoretta al suo *Primo libro di madrigali a quattro voci*, pubblicato a Venezia nel 1548 presso Geronimo Scotto<sup>3</sup>, è una testimonianza diretta della presenza del musicista calabrese a Caltanissetta. Il madrigalista infatti dichiara di avere nei confronti del conte un'*antica et fidelissima servitù*, e di avere ricevuto da lui grandi benefici e grazie. In altre parole dichiara che Francesco Moncada era il suo generoso mecenate e aggiunge che a casa Moncada a Caltanissetta quotidianamente si ascoltava buona musica, *la qual ogni giorno si vede esaltata e premiata più che in ogni altra parte tenendola sempre per continuo esercizio come suo vero e natural cibo*.

In segno di riconoscenza, i madrigali di quel primo libro sono dedicati tutti al conte di Caltanissetta. Quattro anni dopo, il musicista calabrese pubblica sempre a Venezia un secondo libro di madrigali in cui non vi è

---

<sup>3</sup> M.A. Balsano, *Gli Elisi siciliani della Martoretta di Calabria*, Firenze 1988, p.X

una dedica unitaria, ma i 29 componimenti sono dedicati ciascuno ad un diverso personaggio, riconducibile in gran parte alla corte nissena.<sup>4</sup> Il primo componimento, il secondo e il dodicesimo sono intitolati rispettivamente al conte Francesco e ai suoi figli maggiori, Cesare e Giulia<sup>5</sup>. Il ventesimo è intitolato a don Gaspano di Moncada, cugino del conte che aveva la carica di governatore quando egli si allontanava dalla città. Due madrigali sono dedicati a Scipione e Bernardino Ventimiglia, un altro ad Antonio Branciforte, tutti notabili siciliani che vivevano nel palazzo dei Moncada e facevano parte della sua corte.

Il palazzo è quindi il luogo in cui l'artista viene mantenuto per poter scrivere e mettere a frutto il suo talento di compositore ed è anche il luogo in cui la musica viene eseguita: certamente Martoretta interpretava o faceva interpretare le sue composizioni dinanzi alla famiglia dei Moncada, ma avrà anche insegnato musica al conte e ai suoi figli. Nell'inventario del conte Francesco troviamo infatti una *lira con sua imbesta*<sup>6</sup> (con il suo fodero), di sua personale proprietà, diversa dagli strumenti che i musicisti dovevano portare con sé. A questo proposito occorre ricordare che accanto al musicista-compositore che proveniva da una "scuola" di alto livello e che poteva produrre nuove forme artistiche, a palazzo vivevano anche musicisti stipendiati, semplici esecutori delle opere altrui, elencati tra i creati come gli staffieri, il credenziere, i paggi, come è abbondantemente documentato per gli anni successivi.

Infatti se la presenza di Martoretta è ben dimostrata presso il palazzo Moncada intorno alla metà del Cinquecento, un numero ancora maggiore di indizi ci inducono a ritenere che il palazzo fosse sede di performances musicali nella seconda metà del secolo quando la vita politica, economica e soprattutto culturale di Caltanissetta era dominata dalla figura di donna Aloisia Moncada.

Il principe Cesare Moncada, figlio maggiore del conte Francesco, aveva infatti sposato nel 1568 una nobildonna di Bivona la duchessa Aloisia de Luna e Vega, di altissimo lignaggio e di forte indole. Da que-

---

<sup>4</sup> G.D. Martoretta, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci*, Venezia 1552

<sup>5</sup> Giulia Moncada e suo marito don Pietro Barresi, marchese di Pietraperzia, a loro volta proteggono e finanziano Salvatore di Cataldo e Pietro Havente che vivono e lavorano grazie al loro mecenatismo.

<sup>6</sup> Archivio di Stato di Palermo, Archivio Moncada, Inventario post mortem, di Francesco Moncada, vol. 591, nc.

sta unione era nato un figlio, Francesco II, ma il principe Cesare morì nel 1570 lasciando la moglie e il figlioletto nel Palazzo di Caltanissetta. Per questo figlio donna Aloisia realizzò un progetto di “magnificenza” che lo metteva alla pari, se non al di sopra, dei grandi nobili siciliani e spagnoli. Il giovane Principe venne cresciuto in una corte in cui la cultura e il lusso andavano di pari passo.

Agostino della Lengueglia, che scrive un poderoso trattato in due volumi per raccontare le gesta degli “heroi Moncadi” mette la musica al primo posto nelle arti che fornirono l’educazione del giovane Francesco: *La musica, la poesia, l’oratoria furono le prime facoltà che egli apprese ed in tutte eccellente ...*

Ed in realtà nell’inventario post mortem del Principe troviamo un liuto piccolo, due citare, una viola d’oro e un liuto grande, molti più strumenti della lira posseduta da suo nonno il conte Francesco. Con questi strumenti lo stesso principe con la moglie e i cavalieri e le dame che li circondavano a corte eseguivano brani musicali, o ascoltavano la musica eseguita da un gruppo di musicisti stipendiati: il “bachitono” Joan Ramirez, e i musicisti David Siniero o Sincero, Baldassarre Resche, Viviano Bariletti.<sup>7</sup>

Quali opere e quali autori venivano eseguiti in queste serate musicali a palazzo? I documenti non lo dicono, ma possiamo trovare qualche traccia e qualche indizio che ci possono soccorrere, come una nuova pubblicazione dedicata a Francesco Moncada, che certamente era il finanziatore mecenate.

Si tratta del *Secondo libro di mottetti e ricercari a tre voci del maestro Pietro Vinci*, pubblicato nel 1591 da Antonio il Verso dopo la morte del maestro. Nella dedica Il Verso allude ai tanti obblighi che sia lui personalmente sia il suo maestro Pietro Vinci avevano nei confronti del giovane principe che li aveva colmati di “favori e grazie”<sup>8</sup>. La musica del Vinci e del Verso doveva certamente risuonare nelle sale del Palazzo di Caltanissetta.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Archivio di Stato di Caltanissetta, not. G. B. Calà, vol. 188, c. 1112

<sup>8</sup> La dedica è interamente trascritta da M. R. De Luca, *Musica e musicisti alla corte dei Moncadi*, cit., p. 196

<sup>9</sup> Nella biblioteca del principe si possono trovare inoltre riferimenti ad opere musicali, ma l’argomento è ancora da approfondire. L’elenco dei libri è pubblicato integralmente in R. Zaffuto - P. Miraglia, *Le pretiose Merci della Sapientia*, Palermo 2005.

Alla sua morte avvenuta prematuramente nel 1592 (il principe Francesco aveva allora solo 23 anni), la madre donna Aloisia, volle che la musica delle sue solenni esequie fosse eseguita da Vincenzo Gallo, musicista notissimo in tutta la Sicilia spagnola, maestro della Cattedrale di Palermo e qualche anno dopo della cappella Palatina, autore, anche lui, di un libro di Madrigali a cinque voci.

Si chiude così un secolo particolarmente fortunato per le arti e soprattutto per la musica nella nostra città: dai primi anni del seicento gli interessi della famiglia si spostarono verso Palermo finché intorno alla metà del secolo il palazzo di Caltanissetta venne definitivamente chiuso e la corte non vi risiedette più stabilmente.



*Giovanni Melazzo*

Storico dell'Arte e Mediatore del Patrimonio culturale

## **Evaristo Baschenis (1617-1677)**

Analogie, affinità e parallelismi  
tra cultura musicale e arti figurative  
nella natura morta italiana del XVII sec.

Già sul finire del Seicento, i non pochi raffinati estimatori dell'arte di Evaristo Baschenis intuirono che il fascino segreto delle bellissime nature morte "musicali" del religioso bergamasco risiedeva in una loro sottile, intima ambiguità di fondo.

Splendide, sontuose, vibranti, viventi e vissute nel loro impeccabile naturalismo di dichiarata matrice caravaggesca (non vada dimenticato che anche quest'arte magistrale partecipa di quel marcato realismo di cui il Merisi fu promotore primo, ma che in accezione più ampia contraddistingue tutta la scuola pittorica lombarda già fin dal Quattrocento), le lussuose composizioni del prete-pittore seducevano, allora come oggi, lo sguardo dell'osservatore, invitandolo all'interno di uno spazio pittorico illusionistico sapientemente orchestrato.

Da sempre nell'arte occidentale, fin dai primi esempi di raffigurazioni di oggetti naturali della pittura parietale ellenistica e romana (i ben celebri *xenia* e *apophoreta* dipinti dell'Antichità), la raffigurazione e la disposizione, solo apparentemente casuale, di alcuni strumenti creati dall'uomo all'interno di uno spazio pittorico inteso in senso scenografico e illusionistico sembra portare in sé una sorta di astratta risonanza simbolica, una eco allegorica per cui noi che osserviamo siamo quasi naturalmente indotti ad intendere ed interpretare quegli stessi strumenti come portatori di un messaggio «altro» rispetto alla loro pura e semplice realtà oggettuale.

Ed ecco che riproposti in ben altra realtà storica anche gli strumenti musicali bascheniani (siano essi a corde pizzicate, ad arco, a fiato), tralasciati ma pur sempre "in posa" (e separati dalla abile mano esecutrice

dell'uomo che da essi sa trarre suoni non solo logicamente proporzionali, ma addirittura «armonici»), silenziosi, impolverati e immobili, isolati o accorpati ad altri strumenti, a volte persino spezzati nelle loro corde (così come gli spartiti musicali dalle pagine ingiallite fitte di segni e note, lasciati aperti) sono elementi che rimanderebbero intuitivamente, secondo lo storico dell'arte e iconologo Alberto Veca, alla dimensione del silenzio contrapposta a quella del suono, un silenzio non da intendere come distacco mistico dal mondo sensoriale (*esicaismo*), ma come verità eterna dello spirito contrapposta alla temporale fallacia dei sensi, un monito morale alla transitorietà del piacere (e quindi della vita stessa), cioè in altre parole quel tema dominante, tratto dal biblico Ecclesiaste, che è la *Vanitas vanitatum*, un concetto fondamentale per tutta la spiritualità cristiana, sia in ambito cattolico che protestante, nell'Europa del XVII secolo e che in effetti ritroviamo più o meno latente in tutte le nature morte seicentesche in generale, comprese quelle del nostro Baschenis.

Al contempo gli oggetti dipinti si proiettavano con naturalezza, grazie ad un assoluto rigore prospettico, nello spazio reale del riguardante: risvegliando sopite risonanze sinestetiche e stimolando immediate associazioni percettive questi quadri, raffiguranti il più delle volte pregiati strumenti a corda seicenteschi (mandolini, liuti, spinette, chitarre), si presentano dunque come la diretta fenomenologia di quello "stile concertato" (e qui l'uso della terminologia musicale non vuole essere affatto casuale) che è proprio a tutte le arti del Barocco italiano ed europeo, una dimensione estetica fortemente individualizzata, differenziata eppure convergente, sempre atta a trasfigurare ogni cosa umana e naturale, vista, pensata, suonata o cantata, dipinta o scolpita, in esuberante mes-scena, in sublime oratorio, in un puro teatro di luci, ombre, suoni, forme, colori.

Ma procediamo per gradi nella lettura e nell'analisi di queste superbe "nature morte strumentali", solo apparentemente semplici in realtà molto complesse, cercando di mettere in luce, fin dove possibile, le numerose implicazioni culturali ad esse sottese e soprattutto di illustrare il legame concreto, e il serrato dialogo, che esse instaurano con l'educazione musicale coeva, con la pratica musicale nell'epoca della "sonata" e del "basso continuo", e con il mondo liutario in generale (e oggi gli storici della cultura sanno bene come questo legame tra pittura e musica non sia mai stato autenticamente e profondamente sentito e vissuto prima, non solo al livello delle accademie e delle classi egemoni, come avvenne nella cultura artistica del Seicento).



E. Baschenis – *Strumenti musicali, libri e spartiti* – Bergamo, coll. privata

In vita sua il religioso Baschenis (1617-1677), chiamato affettuosamente da familiari e amici “Prevaristo” (prete Evaristo), rappresenta un caso piuttosto anomalo e isolato nel panorama artistico italiano dell’epoca: egli infatti non lasciò mai la nativa Bergamo (se non per un breve soggiorno a Venezia documentato nel 1647) e si dedicò quasi esclusivamente al genere della natura morta, eseguendolo e declinandolo in due principali varianti, veri e propri sottogeneri, per i quali si rifaceva a modelli figurativi nordici (specie olandesi ma anche francesi) e spagnoli: quello degli “strumenti musicali” e quello degli “angoli di cucina”.

Tuttavia sappiamo che la predilezione per l’universo musicale non era affatto per questo riservato artista di provincia un interesse occasionale, relativo unicamente alla creazione degli equilibri compositivi all’interno di una resa pittorica puramente oggettiva (in cui le differenti volumetrie degli strumenti musicali, con le loro forme arrotondate e regolari, rappresentano veri e propri elementi strutturali minimi atti a definire figurativamente una “scena”).

In epoca cinque-seicentesca infatti nell’area dell’Italia settentrionale l’insegnamento del canto monodico e corale e la pratica strumentale (violino, trombone, corno, liuto, viola da braccio e da gamba, violone) erano discipline fondamentali nelle attività formative dei chierici. Sappiamo inoltre, e ciò si evince chiaramente dall’inventario testamentario redatto



E. Baschenis – *Strumenti musicali e spartito* – Bergamo, Accademia Carrara

subito dopo la sua morte, che gli strumenti musicali che il pittore ritraeva con tanta abilità mimetica erano di sua legittima proprietà e che egli stesso era membro emerito di quella *Nuova Accademia del Venerando Consortio della Misericordia Maggiore di Bergamo* che venne istituita nella cittadina lombarda (all'epoca sotto il dominio politico della Serenissima) proprio nell'anno di nascita dell'artista (1617).

In questa rappresentazione visiva dell'universo musicale del Seicento, è la pittura che prende a modello teorico la musica anche per rivendicare una propria scientificità, una matrice comune da sempre ad entrambe le arti: come il musicista barocco si svincola per la prima volta dalle pesanti pastoie della musica corale di stampo ancora medievale ed esplora nuovi ambiti tonali per composizioni canore ma soprattutto strumentali via via sempre più complesse e mirabolanti, allo stesso modo il pittore barocco, nella continua ricerca di effetti di stupito coinvolgimento e di illusionismo ottico, sperimenta composizioni figurative sempre più articolate e virtuosistiche.

La suggestiva arte di Baschenis, espressione di una individualità spiccata, culturalmente completa e poliedrica, sembra costituire l'esatto e più perfetto punto di convergenza e di fusione tra queste due pratiche artistiche. Sarà la prima (e forse l'ultima?) volta in cui entrambe le arti si saldano in un nodo serratissimo l'una con l'altra. Il Settecento racconterà la storia di vie separate.



*Simona Molinari*

Cantautrice

## **La musica nell'era dell'apparenza**

Viviamo nell'era dell'apparenza, della gara e della competizione.

Il corpo impera sull'arte e sull'anima e questo si rispecchia in tutte le forme dell'umanità e inevitabilmente anche sulla musica.

In un'epoca dove una partita di calcio agli Europei fa fermare uno stato, è palese che la competizione fisica vince contro qualsiasi forma d'arte. È qui che prendono vita e proliferano i talent!

Ragazzi di età e background culturali differenti in competizione tra loro che giocano su un campo pieno di buche, inseguono il virtuosismo più alto, lottano mettendo la propria vita personale nelle mani della folla, litigano, piangono e sorridono per conquistare un voto in più, determinati verso la vittoria.

Ragazzi in gamba alcuni, con meno esperienza altri. Chi ci prova per diletto, chi ci ripone tutte le aspettative. Vittime del sistema che scelgono la strada più veloce per poter fare il mestiere del cantante: la popolarità!

Ma dov'è l'arte in tutto questo?

È realmente la musica il centro di questo sistema?

La musica, come qualsiasi forma d'arte è comunicazione. Nasce dal bisogno di comunicare uno stato d'animo, un'idea politica, un valore. La nostra voce, una chitarra, un pianoforte, una batteria, un basso..si chiamano strumenti proprio perché sono «Strumenti» per dire o per esprimere qualcosa.

Per un pittore lo strumento è la mano, per un ballerino il corpo, per un attore voce, corpo, viso.

Nei primitivi la musica nasceva per dialogare con le divinità, poi

con Dio, poi veniva usata per divertirsi, ballare, nel susseguirsi di epoche storiche ci sono stati cantanti e musicisti di tutte le estrazioni che con la loro musica portavano avanti idee, mode, o magari piccole rivoluzioni culturali. Basti pensare al blues, che racchiude in sé tutta la sofferenza dei neri nelle piantagioni. Andrebbe studiata la vita e la musica di Louis Armstrong per capire come pian piano nel tempo è riuscito a sdoganare la figura dei neri in tv e nel cinema, circuiti allora aperti solo ai bianchi.

I ragazzi dei talent sono mediamente dei bravi cantanti, ma propongono se stessi più che un'idea musicale.

La televisione dà loro un pubblico, perdipiù un pubblico che nel corso delle puntate viene magistralmente educato al televoto e che quindi per la gara è disposto a spendere dei soldi quasi come alle corse all'ippodromo.

Ma il pubblico, in questo caso, non paga la musica, paga, con il sistema del televoto, la vittoria del personaggio a cui si è più affezionato. È una sottile differenza. Il pubblico perciò si sente ed è partecipe e artefice della scalata del cantante verso la vittoria. Per quel pubblico il cantante diventa un amico, un figlio, un ipotetico fidanzato.

Inoltre la televisione dà a questi ragazzi un look nuovo e studiato, un pettegolezzo e una storia da raccontare, vera o magari arricchita di aneddoti e particolari con i quali accattivare il pubblico, il quale man mano si immedesima nel cantante, per quanto riguarda gli adolescenti, o nei familiari del cantante, per quanto riguarda genitori e nonni che osservano il programma.

Mentre accade tutto questo, il programma assicura ai ragazzi una visibilità costante in Tv che nessun musicista solitamente ha possibilità di avere, supportata, negli ultimi anni, da pareri autorevoli di giornalisti e critici del settore costantemente e sapientemente invitati a prendere parte al sistema.

Infine sul finale, ma solo sul finale, il programma affida a questi ragazzi un brano che promuove per bene rendendolo conosciuto alla massa e quindi piacevole da ascoltare.

Questa è la popolarità!

Ma la popolarità è il mezzo, non lo scopo di questo mestiere.

Finito il programma questi ragazzi vengono lanciati nel mondo dello spettacolo, alcuni rimangono sorretti dalla casa madre, altri, i meno «televisivi», vengono abbandonati a loro stessi e fanno fatica a rimanere a galla.

Triste è pensare che la stessa cosa succede con i giovanissimi ragazzi di programmi come «Ti lascio una canzone» o simili.

Nel 2009 Marco Carta, tra i ragazzi più televotati di Amici, partecipa al festival di Sanremo e vince.

I direttori artistici di Sanremo accettano di buon grado questi ragazzi, che da allora prendono parte assiduamente al festival, perché assicurano alla trasmissione un più alto share e un pubblico televotante davanti allo schermo, ma la loro presenza inibisce quella di grandi artisti che nulla hanno a che fare con questi numeri.

Le case discografiche, in cerca da tempo di nuove forme e modi per veicolare e vendere la musica, povere di idee e competenze per proporre prodotti nuovi e originali per cui valga la pena spendere dei soldi, oramai investono quasi esclusivamente sui vincitori dei talent. Essi infatti offrono loro un prodotto già promosso, confezionato, scelto da un pubblico pagante e quindi un prodotto che solitamente vende molto il primo disco, con numeri che pochi al giorno d'oggi riescono a fare, un pò meno il secondo disco e così a scalare proporzionalmente alla loro presenza in tv. Se poi uno di questi ragazzi partecipa a Sanremo, il successo è pressoché assicurato.

Dal punto di vista del pubblico, però, i «fans» si affezionano ogni anno al nuovo cantante di punta e pian piano abbandonano i loro beniamini iniziali.

Per tutti gli altri partecipanti al programma, quelli che non sono saliti sul podio, inizia una vera e propria Odissea: d'improvviso si ritrovano nel mondo normale, molto spesso ostile. Non sono più sorretti dalla televisione giornaliera, scompare tutto il contorno, le scenografie, le luci, gli applausi in sala, l'attenzione di critici e giornalisti stipendiati, di tutto questo rimane solo la Musica. Perciò devono trovare dei musicisti, qualcuno che scriva loro delle canzoni, un produttore che creda in loro e soprattutto un'idea per sopravvivere allo star sistem.

Le radio più grandi difficilmente sostengono questi ragazzi, perciò essi devono cercare di raggiungere il pubblico con comparsate sporadiche in tv e con le riviste di gossip. Nei primi tempi fanno numerose ospitate in giro per l'Italia, più difficile è piazzare i concerti veri e propri, perché non hanno ancora il repertorio e una struttura per affrontarli.

Molte volte sono messi insieme da agenzie di management che li propongono in gruppo, tipo i tre per due del supermercato.

Si può dire che nel giro di pochi anni questi ragazzi vivono quello che un cantante normale vive in una vita: la gavetta, il picco del successo, il lento declino, la memoria della loro musica.

Ma quale memoria rimarrà di questa musica?

E soprattutto, quali sono le conseguenze di tutto questo?

Un sovraffollamento di ragazzi giovani e già delusi, lasciati soli, alcuni prima, altri poi, dalle persone che fino al giorno prima avevano puntato su di loro, intrappolati in promesse di successo a cui hanno creduto e che hanno vissuto per un pó. Essi, legati al successo come si può esser legati a una vincita al casinò, cercano in ogni modo di tornare alla ribalta, tra depressioni e crisi molto forti.

Io credo che la musica sia altro!

Vivere di musica significa stare bene a prescindere dal successo e dalla popolarità. Significa conoscerla, approfondirla, viverla, praticarla, non nel narcisismo di sé stessi, ma nella condivisione con gli altri di qualcosa di bello e unico di cui tutti devono godere.

I punti fermi nella vita di chi ha un talento e vuole fare questo mestiere secondo me sono:

- la formazione, che ti permette di vivere di musica tutta la vita;
- l'ascolto, il più disparato e avulso da pregiudizi, necessario per la creazione di un proprio mondo musicale;
- la pratica costante, insieme a musicisti di diverse estrazioni e culture;
- l'umiltà, per comprendere e accettare i propri limiti e i propri punti di forza imparando ad utilizzare al meglio sia gli uni che gli altri;
- infine, quando e se arriva, la scrittura, per non dimenticare che con la musica possiamo esprimere qualcosa che è dentro di noi.

Non è detto che tutte le persone che fanno il mestiere del cantante debbano scrivere, ci tengo a precisarlo, magari possono portare avanti una nuova idea di musica, o un nuovo modo di cantare, oppure possono rimanere interpreti e incantare le folle.

C'è spazio per tutti, ma con l'ottica di fare musica, non con quella di diventare famosi. Tutto questo è secondo me l'armamentario ideale di base per chi sente di avere un talento musicale, per affrontare questo mondo, talent o meno.

Ovviamente quest'armatura niente può fare se non è mossa da un'anima : la sapienza.

Quest'ultima non si studia sui libri, si acquisisce vivendo e sbagliando. Essa serve a scegliere e a sapersi circondare di situazioni e

persone umanamente sane, che credono e condividono con passione il tuo talento.

Ora, scrivendolo in maniera così dettagliata, mi rendo conto di quanto tutto questo sia davvero difficile per mille ostacoli oggettivi e culturali di questo nostro tempo.

Ma io rimango un'irrimediabile romantica, e immagino l'artista come una persona che deve rimanere un pò sconosciuta al pubblico, di cui non necessariamente dobbiamo conoscere gioie e dolori, umiliazioni o frustrazioni.

L'artista si identifica inscindibilmente con quello che fa e per quello deve essere apprezzato. La sua sofferenza o la sua gioia non la legge nei suoi occhi, ma nelle sue canzoni, così come i suoi amori e i suoi pensieri.

L'artista e l'uomo sono due entità uniche ma allo stesso tempo separate tra loro.

Ogni tipo di musica ha la sua ideologia il suo spirito e ogni artista si avvicina a quella più simile a lui o a quella che gli permette di esprimersi meglio. A questo proposito, prima di concludere, cito un bellissimo testo di Diego Cugia tratto da «Jack Folla - Alcatraz - Un dj nel braccio della morte» che si intitola «La musica della vita» di cui di seguito si riporta il testo:

*«Fratelli, la musica ce l'avete nel sangue come tutte le creature. Se un Dio c'è giuro che è un musicista, e che scrive le nostre vite su uno spartito. Ognuno ha la sua melodia il suo tema e se li porta dentro per anni.*

*Ci sono vite che vanno via tranquille come canzonette, facili da imparare e da prevedere con le rime amore e cuore e i fiori di Sanremo.*

*Ci sono esistenze sinfoniche, archi e orchestra, personalità importanti che non le puoi invitare a cena se non è di Gala.*

*Ci sono vite fatte di grandi adagi, note lunghe, quasi monotone, quelle che alla fine quando succede qualcosa, si tramutano in una fuga incalzante con un ritmo quasi frenetico e ti fregano.*

*Ci sono vite jazz che sembrano sottofondi da pianobar con le luci soffuse, e invece dentro nascondano un virtuosismo che fa impressione a saperlo riconoscere.*

*Ci sono le vite techno del terzo millennio, pulsanti come un cuore, eppure cariche di vuoto...colpi bassi allo stomaco, quasi un dolore se le ascolti da vicino.*

*E poi ci sono le orecchie, le mie, le tue, quello che serve e che basta per capire.»*

È esattamente questa la percezione che un musicista ha della sua musica, essa è la sua vita e la usa per esprimersi.

In un momento storico dove tutto è estremamente materiale e terreno ovviamente non c'è tempo per ascoltare davvero, non c'è quasi più tempo per un'emozione. È più divertente il concetto di gara e competizione e soprattutto È più facile accendere la tv e decidere con un voto, chi ha fatto il compito migliore, ma questo ahimé, ha poco a che fare con l'arte.

Nella storia, la musica è sempre stata voce dei tempi che si stavano vivendo. Noi assistiamo in questo momento a una crisi d'identità mondiale che si rispecchia anche in tutti i campi dell'arte.



*Marco Della Sciucca*  
Compositore - Musicologo

## I quartetti d'archi di Ivan Fedele\*

È noto che per ogni compositore, dal Classicismo in poi, il quartetto d'archi è un genere a cui si riservano risorse particolari, un banco di prova fondamentale nella parabola creativa. Di conseguenza, il quartetto diviene punto d'osservazione privilegiato per chi voglia seguire i percorsi evolutivi dell'estetica di un autore. Il ventennale percorso creativo che va dal *Primo* al *Quarto quartetto* sarà senz'altro un'affascinante avventura conoscitiva nel mondo compositivo di Ivan Fedele.

### Primo quartetto (Per accordar)

Il *Primo quartetto (Per accordar)*,<sup>1</sup> benché appartenente alla prima produzione 'ufficiale' del compositore, è in realtà il frutto di anni di gestazione e studio: viene eseguito per la prima volta a Rotterdam dal Gaudeamus String Quartet il 13 settembre 1981, nel corso dell'International Gaudeamus Music Week. Probabilmente proprio per l'importanza riservata a questa forma, Fedele tornerà a mettere mano alla

---

\* Viene qui pubblicato per la prima volta in lingua italiana il saggio di Marco Della Sciucca, *The string quartets*, pubblicato nel volume *Ali di Cantor. The music of Ivan Fedele*, foreworded by Claude Samuel, Edited by Cesare Fertonani, Milano, Suvini Zerboni, 2011, pp. 343-357. Si ringraziano l'autore e l'editore per la gentile concessione.

<sup>1</sup> Ivan Fedele, *Primo quartetto (Per accordar)* per quartetto d'archi (1981/89), Milano, Suvini Zerboni, 1989.

composizione nel 1989,<sup>2</sup> a seguito di un lavoro di revisione soprattutto del primo, del quarto e del quinto dei cinque movimenti,<sup>3</sup> e la partitura oggi conosciuta come *Primo quartetto* è appunto quella risultante dal lavoro di revisione del 1989.

Elementi gestuali fluidificati in uno scorrere aritmico: così si potrebbe sintetizzare l'essenza poetica del primo movimento, "Molto sensibile". Il corso del tempo è letto nella sua libera dimensione psicologica: è il contenuto che dà forma al tempo, è la libera realtà fenomenica dell'oggetto sonoro che modella la realtà temporale in arcate elastiche di varia durata. Il tempo nella sua dimensione ontologica viene come sospeso per l'ascoltatore, ne rimane solo un'eterea coscienza di libero flusso. Queste affermazioni necessitano tuttavia di ulteriori approfondimenti, poiché, nella realtà della scrittura, le cose si pongono in forme un po' diverse e complesse rispetto alla realtà dell'ascolto: la partitura mostra infatti un'incontrovertibile indicazione di tempo in tre quarti, per tutta la durata del primo movimento, e un'indicazione metronomica altrettanto incontrovertibile, 60 circa la semiminima. Tuttavia, le figurazioni ritmiche quasi mai coincidono con il metro ternario indicato o con le sue suddivisioni: vi è una continua tendenza all'elusione della periodicità isocrona, direi forse all'annientamento di quella realtà metrica. E se quella è una realtà non percepibile dall'ascoltatore, al contrario essa è ben visibile all'interprete, ne è anzi lo strumento essenziale per ben eseguire, per ben suonare insieme con gli altri. Nell'interprete, il 'non-metro' della realtà sonora deve convivere con il metro esatto della scrittura e delle esigenze esecutive, il tempo psicologico deve costruirsi su quello ontologico: in ultima istanza, quello necessita di questo per realizzarsi.

Prendiamo per esempio le prime quattro battute del violoncello:

Molto sensibile (♩ = 60 ca.)

Vc.  $\frac{3}{4}$

*mp. ppp* *mp. ppp* *mp. ppp* *mp. ppp*

<sup>2</sup> Claudio Proietti, "Oeuvres", in Fedele, Ircam – Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996 (*Les cahiers de l'Ircam, Compositeurs d'aujourd'hui*), 59-92: 62, riporta il 1990 come data di revisione, al contrario di quella riportata sulla partitura a stampa (1989).

<sup>3</sup> Esecuzione: Bruxelles, 12 marzo 1995, Quartetto dell'Ensemble Intercontemporain.

l'armonico do viene ribattuto per cinque volte, ma cade sempre su movimenti e suddivisioni diversi della battuta. Per l'ascoltatore è come se il tempo imposto dall'autore non esistesse, a favore di un tempo percepito libero; l'esecutore deve invece costantemente misurare quella libertà – una pseudo-libertà, dal suo punto di vista – su un rigido metro: che per di più non è neanche lo standard neutro di un metro binario, un quattro quarti 'anonimo' per esempio, ma un metro ternario, sicuramente più carico di significato simbolico, di gestualità fisicamente danzante si direbbe, senso che tuttavia resta unicamente nella lettura dell'esecutore.

A questo dualismo di tempo di scrittura e tempo percepito, che genera un'impossibilità comunicativa tra strumentista e ascoltatore, così come una mancata realizzazione del potenziale metrico della partitura, si affianca un gioco costante di risonanze, echi, richiami tra gli strumenti, quintessenza del gioco imitativo tipico della forma del quartetto d'archi: ma se nella tradizione classica lo stile imitativo era basato su un ordine razionale di rapporti armonico-tonali tra le parti, su regole codificate dalla lezione dei padri del contrappunto polifonico, su cellule melodiche compiute e riconoscibili in quanto tali, ora l'imitazione sembra recuperare quella sua natura primigenia di semplice risonanza, eco, e l'oggetto imitativo può svincolarsi dalle sue necessità di compiutezza melodica. Può offrirsi come mero elemento gestuale che migra tra le voci e che, in questo spontaneo migrare, crea combinazioni di accoppiamenti e risonanze multiple, con quella stessa libertà ritmica già sopra vista. Le figure strumentali di base non sono di per sé molte: gli armonici artificiali generati con lo sfioramento alla terza o alla sesta maggiore rispetto al suono fondamentale; quelli con sfioramento alla quarta o alla quinta; i bicordi in urto di seconda o quelli alla nona; l'acciaccatura-appoggiatura con corda vuota. Tali figure sono poi soggette a funzioni variative, dal tremolo al glissando, al trillo, fino ai particolari modi di arcata accuratamente descritti in legenda, dando luogo a un'ulteriore varietà di combinazioni; in particolare, poi, quelle figure si dispongono su altezze progressivamente cangianti, creando una mobilità armonico-accordale sempre tesa.

Tutto questo flusso magmatico costante di figure, combinazioni armoniche e timbri genera in definitiva una forma che può definirsi omogenea, priva di momenti tensivi, priva di strutture gerarchiche riconoscibili, benché forma continuamente puntellata di richiami sonori ben riconoscibili. Le uniche forze tensive rimangono nel rapporto tra precisione/prescrizione della scrittura e apparente libertà

delle risultanze sonore, mentre il senso ultimo del movimento risiede nella fenomenologia di figure strumentali in continua interazione e metamorfosi spaziale, timbrica, tonale, ritmica.

Se questa metamorfosi avviene nel primo movimento in un flusso formale indistinto, senza gerarchie di sorta nell'organizzazione temporale generale, nel secondo movimento, "Con leggerezza", la percezione formale si rende ben più nitida, benché ugualmente determinata da una compattezza di fondo della partitura. Ciò che fundamentalmente cambia è un senso del tempo che da fluttuante si rende direzionale, secondo una vettorialità in crescendo che si dipana in più dimensioni. Una prima dimensione è nel progressivo formarsi del materiale stesso che dà vita all'intero movimento: da un iniziale breve gioco di ribattuti e alternanze tra due note (al primo violino un fa e un la, al secondo un mi<sub>♭</sub> e un la<sub>♭</sub>, alla viola un mi e un la), si generano un po' alla volta lunghe sequele di note in arpeggi e ribattuti, fino a raggruppamenti di oltre cinquanta suoni a fine movimento. Questo processo è poi accompagnato – e possiamo considerarlo una seconda dimensione di vettorialità in crescendo – da una graduale accelerazione ritmica delle stesse figurazioni in ribattuto e arpeggio: dalle sestine di semicrome iniziali<sup>4</sup> si passa alle biscrome, da b. 84, fino ai gruppi irregolari di nove biscrome delle ultime tredici battute. Vi è quindi una terza dimensione, che è quella della tecnica d'arco e delle articolazioni, che si fa sempre più complessa, accompagnandosi anche con il vistoso effetto dei glissandi d'arpeggio, proprio sul finire del movimento. Infine, una dimensione diastematica, con la progressiva esplorazione verso suoni e registri sempre più acuti. Tutte queste dimensioni, o forze vettoriali, interagiscono in modi non simultanei e non rettilinei: forme d'onda indipendenti di queste forze ci conducono verso la meta conclusiva con fluttuanti andirivieni che articolano la forma in modi che sembrano ricordare la 'fluttuanza' che era nel primo movimento. E non è solo questo elemento stilistico a legare il secondo movimento al precedente: alcune figurazioni strumentali fatte di veloci acciaccature o appoggiature, per esempio, o isolate punteggiature di bicordi in intervalli di seconda o di nona, tutti caratteri che tendono però a scomparire

---

<sup>4</sup> In realtà, ogni sestina di semicrome è indicata col segno di terzina, a indicare una più astratta divisione in crome dei gruppi irregolari piuttosto che quella effettiva in semicrome, una sorta di residuo cascame di quel particolare rapporto comunicativo esclusivo tra autore e interprete che era nel primo movimento.

un po' alla volta, per lasciare spazio allo svilupparsi di quella direzionalità che è il carattere prevalente dell'episodio. D'altra parte, anche lo stesso progressivo venir meno di una figurazione risponde, sebbene in negativo, per sottrazione, a un senso di direzionalità, di movimento verso una meta (nel caso specifico, verso un azzeramento della figurazione stessa).

Il terzo movimento, "Scherzando, ma ritmicamente rigoroso", ha un che di concertante, di barocco: nelle sue figurazioni rigorosamente omoritmiche che aggregano gli strumenti in varie combinazioni verticali (su tremoli e note ribattute o su tremoli di armonici, con ritmi ben accentati) e, per contrasto, nei suoi episodi più liberamente concertanti. Il dualismo che ne risulta è probabilmente la principale idea costruttiva del movimento: un dualismo fatto di giustapposizione, di paratassi formale, piuttosto che di integrazione fra gli elementi. I momenti concertanti e quelli cadenzali sono sempre nettamente distinti, anche attraverso le indicazioni verbali del compositore ("Ritmicamente rigoroso" / "Quasi cadenzando"), e l'evoluzione formale avviene sulla linea di questa giustapposizione, in netto contrasto con i movimenti precedenti che si basavano su un principio di sintassi formale, di integrazione fra loro degli elementi contrastanti. È sostanzialmente un'evoluzione quantitativa, in cui le parti a cadenza, inizialmente brevi e secondarie, assumeranno strada facendo quel ruolo ampio e portante che all'inizio era delle sezioni omoritmiche, mentre contestualmente queste finiranno per ridursi a una funzione subalterna.

Il quarto movimento, "Intenso", è il più breve della composizione e sembra riproporre modi e tecniche del primo, non tanto nelle figurazioni strumentali (qui un gioco molto variegato di bicordi, unisoni in alternanza su due corde, una tecnica d'articolazione in cui tirare "tutto l'arco in giù, velocemente, e 'di rimbalzo' cominciare in su senza far sentire troppo il cambio d'arcata"<sup>5</sup>), quanto nel vario mescolarsi e sovrapporsi di esse, nel disporsi in figurazioni ritmiche costantemente ametriche, nel loro costruire una forma omogenea e fluida, benché qui di aspetto ben più compatto rispetto al primo movimento (i quattro strumenti sono tutti costantemente sovrapposti in libere figurazioni in contrappunto).

Il quinto e ultimo movimento, "Presto, di volo", rappresenta quasi

---

<sup>5</sup> Così si legge nella legenda posta in partitura; questa tecnica era comunque già ampiamente presente nel primo movimento.

un atto liberatorio dopo la chiusa all'unisono del quarto, un atto liberatorio per la sua figurazione strumentale principale, che è in realtà una molteplicità di figure, un'idea dai molti volti: veloci scale-arpeggi, più o meno complessi e lunghi, che si direzionano in su o in giù in una successione infinita di giochi imitativi tra gli strumenti e che sembrano proiettare vie di fuga in ogni direzione e in ogni dimensione. È un percorso dinamico in relativo crescendo: un inizio costantemente sottovoce e flautato, punteggiato però qua e là da trilli accentati, note e bicordi ribattuti, martellati, spesso in improvviso fortissimo; man mano, saranno proprio queste ultime figurazioni di increspatura a volersi integrare e dare corpo, consistenza, alle volatili figurazioni principali, che emergeranno alquanto, dinamicamente, in continui e reiterati crescendo all'interno di ogni figurazione. Il crescendo – lo dicevo – è solo relativo: il segno *mp* sarà la meta ultima di questo viaggio dinamico, creando alfine una sospesa figura retorica di aposiopesi, un'interruzione carica di aspettative e di libertà di scelte immaginative.

È una poetica, quella di questo *Primo quartetto*, in cui il dualismo costantemente manifestato in forme di contrasto o di integrazione, che apparentemente sembra la cifra di lettura fondamentale dell'opera, è solo un iniziale spunto esegetico. In realtà sarà proprio il fattore tempo (ontologico *vs.* psicologico) il momento interpretativo cruciale, sarà solo in relazione alla dimensione temporale che quegli oggetti sonori all'origine del dualismo stesso acquisteranno maggiore o minore visibilità fenomenica. Quanto più si organizzeranno in un divenire temporale chiaro, in forme nitide del divenire, tanto più la loro identità sarà percepita forte e distinta; al contrario, quanto più si diluiranno in libere volute ametriche, tanto più le loro forme si priveranno di consistenza e riconoscibilità. La morfologia della figura sonora o, più precisamente, la sua percezione aurale è dunque funzione dell'organizzazione temporale, nel suo scorrere direzionale o nel suo dilatarsi e sospendersi. In questa relazione di subordinazione gerarchica si consuma la strenua lotta tra figura e forma, all'interno della quale il dualismo iniziale non sarà altro che un evento falsamente manifesto.

### **Pentalogon Quartet. Secondo quartetto**

Il recupero della forma razionale e, con essa, dell'esperienza di un tempo organizzato, sembra essere il momento evolutivo primario che

dal *Primo quartetto* porta alla seconda impresa quartettistica di Fedele, il *Pentalogon Quartet*,<sup>6</sup> che nasce inizialmente come una “cronaca radiofonica in musica” su un testo di Giuliano Corti, per speaker, soprano, quartetto d'archi e dispositivo elettronico. Con Ezio Luzzi come speaker, Sabina Macculi soprano, Giancarlo Schiaffini assistente musicale, e con gli strumentisti dell'Orchestra Sinfonica della Rai di Roma, la cronaca radiofonica *Pentalogon* fu trasmessa il 22 giugno 1987 sulle onde di Rai Radiotre.

Così nelle parole dell'autore:

*Pentalogon Quartet* (1987) fu pensato specialmente per la radio, e il suo insolito sottotitolo “Cronaca radiofonica in musica” si riferisce dichiaratamente a uno dei generi specifici di questo *media*. L'idea primaria del libretto era quella di una gara. Difatti si trattava di trasformare in drammaturgia musicale uno dei famosi paradossi di Zenone d'Elea, Achille e la tartaruga, ovvero la lotta tra senso comune e pensiero logico-filosofico. Furono immaginate non più una bensì cinque tartarughe, tante quanti erano i principi generativi del mondo secondo i filosofi eleati presi in considerazione, ovvero Anassimandro (il principio fisico), Pitagora (il numero), Eraclito (il concetto), Xenofane (l'indeterminato) e Anassagora (il principio mentale). A livello compositivo, la traduzione di ciascun principio filosofico generò una partitura in cinque movimenti: 1. Fanax o “dell'Apeiron” (la separazione e l'unione dei contrari); 2. Pus o “del Numero” (la formula esoterica); 3. Fert o “del Logos” (il cambiamento nell'immutabilità); 4. Fans o “dell'Uno” (la luce infinita); 5. Gramah o “dell'Intelletto” (l'ordine che attraversa il caos). Fanax, Pus, Fert, Fans e Gramah sono le radici etimologiche dei nomi dei cinque filosofi in questione.<sup>7</sup>

Il recupero dell'ordine formale ha chiaramente a che fare con il nuovo spazio aperto alle questioni del *logos*, al pensiero logico-filosofico in genere. Le figure musicali si fanno più presenti, come in “Fanax”, dove subentra un potente fattore ritmico a caratterizzarne la forma; il metro non è solo un riferimento astratto, ma una misura reale dell'organizzazione delle figure nel tempo. E le figure recuperano anche un più atavico valore gestuale (non sembra casuale la gestuali-

---

<sup>6</sup> Ivan Fedele, *Pentalogon quartet. Secondo quartetto*, per quartetto d'archi (1987), Milano, Suvini Zerboni, 1988.

<sup>7</sup> Ivan Fedele, [note di booklet], in Id., *Quartetti 1-3, Viaggiatori della notte, Electra Glide*, Arditti String Quartet, Stradivarius 33702, 2005, 5-6.

tà di un pizzicato con glissando proprio in esordio), una fisicità che sembrava estranea al *Primo quartetto*. I contorni di quei gesti sono ora chiari, nitidi, ma anche la strumentazione contribuisce a creare nitore: accoppiamenti simultanei di uno stesso gesto tra più strumenti, una scrittura ricorrentemente omoritmica, insieme a una visione di complementarità fra le parti, di reciproco rinforzo funzionale. In questo tempo organizzato anche la forma si semplifica e, per così dire, sembra sorgere dall'insorgenza stessa di certe figurazioni (per es. a b. 28, il gioco di bicordi all'unisono al violoncello, subito imitato dalla viola, segna uno stacco formale importante, forse il maggiore dell'intero movimento):

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 27-30. It features four staves: Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Va.), and Cello (Vc.). The notation includes various articulations such as 'pizz. ord.' (pizzicato ordinario) and 'arco poss.' (arco possibile). Dynamic markings include *f*, *ff*, *pp*, and *mf*. A measure rest is indicated by a large '28' above the staff. The score shows a complex interplay of rhythms and dynamics across the instruments.

Il secondo movimento, "Pus", porta l'indicazione "E-statico". Le indicazioni agogiche hanno sempre, in Fedele, una forte connotazione espressiva e psicologica piuttosto che ritmico-numerica: è evidente che il ritmo è sentito principalmente come lo scorrere di una dimensione psicologica del tempo. Quel trattino divisorio in "E-statico" ci mostra tutta l'ambiguità e la sovrapposizione di senso degli aggettivi "estatico" e "statico", un'ambiguità terminologica che ritroveremo anche nella produzione quartettistica successiva. La dinamica di bicordi tenuti in *pp* e il loro lieve oscillare dinamico ci rimandano a un tempo psicologico dilatato, 'statico', ma il vario ricorrere di brevi momenti ritmici ritornellati introduce un che di incantatorio, di 'estatico' forse, che è anche elemento di divisione formale imprevedibile. Tra le varie occorrenze degli episodi ritornellati passano prima dieci battute, poi sei, poi quattro, poi una; quindi, a questa progressiva contrazione segue una nuova dilatazione che raggiunge le dodici battute, per poi scendere a cinque, sette, una: si tratta chiaramente di una divisione

formale in due parti, con la seconda che ripropone lo stesso principio che si era visto nella prima, di progressiva riduzione degli intervalli temporali tra un episodio ritornellato e l'altro. Ma è interessante come i momenti veramente 'incantatori' del movimento siano non tanto nella gestualità 'statica' degli episodi di raccordo, degli 'intervalli temporali', quanto nei 'nodi', negli incisi ritornellati appunto, con la loro più evidente ritmicità ternaria (con suddivisione ulteriormente ternaria, ritmicità sospesa che sembra girare intorno a se stessa nell'identico ripetersi della formula), ma anche con il loro marcare la forma complessiva con un andamento a onde.

Non credo, tuttavia, che si possa rendere piena giustizia al processo poetico evolutivo che Fedele porta avanti tra il primo e il secondo quartetto, se non si pone nella giusta evidenza l'ingresso in scena di nuovi principi armonici. Se nel *Primo quartetto* l'idea di pedale, di nota tenuta o ricorrente, era già un fatto acquisito, nel *Pentalogon quartet* tale idea si sviluppa proprio in direzione armonica. In "Fanax", sul pedale di re del violoncello (che già nella sua realtà primigenia di generatore armonico viene sovente distorto in un mi<sub>♭</sub>) si sviluppano aggregati armonici più o meno in consonanza o in dissonanza con il suo spettro sonoro, ad esaltare questa o quella componente parziale. I due lunghi armonici prodotti dal violino primo vanno a rinforzare parziali molto acute della fondamentale re, mentre i bicordi pizzicati in tritono e in glissando di violino secondo e viola (mi-si<sub>♭</sub> e si-fa; ma, incrociandoli, i due bicordi si possono leggere anche come due quinte giuste, rispettivamente mi-si e si<sub>♭</sub>-fa) ne rimangono in aperta dissonanza. Successivamente (bb. 4-5), violino secondo e viola, con le corde vuote o gli armonici naturali in tremolo, entrano invece in consonanza proprio con le prime parziali dello spettro di re, esaltandolo armonicamente in maniera del tutto nuova. Il gioco continua ancora con il passaggio del lungo bicordo con armonici dal violino primo alla viola (b. 6), con il rinforzo armonico del pedale-pizzicato del violoncello da parte dei due violini (b. 7), per non dire dell'acquisizione del bicordo in tritono (in realtà un'undicesima aumentata, do-fa<sup>#</sup>) già avvenuto a partire da b. 4 da parte del violoncello, quasi a punteggiare di sonorità centrifughe la funzione portante del suo stesso fondamentale armonico re (questa sensibilità centrifuga era già peraltro presente in quella distorsione del re in mi<sub>♭</sub>, a cui sopra ho accennato). Giochi del genere continueranno ancora fino alla fine, si renderanno complessi e avvincenti, e in questo gioco di consonanza-dissonanza reciproca tra le parti si con-

sumerà la forma dell'intero movimento, che apparirà infine come spezzata in due dall'imprevedibile comparsa di un secondo suono pedale, il sol di b. 28: nel suo essere a sua volta potenziale generatore armonico a ritroso di quel re iniziale, rimetterà in discussione tutto l'impianto fin qui assimilato.

Ancora lunghi pedali sono alla base della costruzione del terzo movimento, "Fert": un bicordo di due do all'ottava, in zona acuta, al violino primo, e un altro, sempre di due do all'ottava, in zona grave, al violoncello. Questi due doppi pedali fanno da cornice ai cento frammenti di veloci scale-arpeggi, trilli e figurazioni varie del secondo e della viola.

Qui è il concetto stesso di fissità del pedale che è messo in discussione, sì dalle distorsioni a cui sono sottoposti i bicordi-pedale in sé (attraverso quei glissandi di semitono si-do delle bb. 8, 14, 16, che sembrano ricordare i movimenti re-mi, del pedale del primo movimento), ma soprattutto dal contenuto stesso delle voci interne, dalle loro armonie cangianti, dalle diverse articolazioni, dalle differenti densità contrappuntistiche.

È come se quei suoni fissi cominciassero effettivamente a muoversi, a melodizzare, col muoversi degli oggetti interni che vi si relazionano: una mobilità relativa eppure percepita quasi come vera, reale, anche quando primo e violoncello scambieranno le loro funzioni con secondo e viola (b. 17).

Arriverà anche il momento in cui davvero il pedale comincerà a muoversi, ad articolarsi (da b. 30), anche con gradi di distorsione ben più accentuati rispetto al si-do di prima. È chiaro che il senso artistico dell'insieme nasce da un sapiente gioco tra gli elementi, tecniche di raffinate elusioni delle aspettative, di inattese combinazioni dei materiali, di rimandi interni alla partitura, di relazioni sotterranee tra le parti. Solo per fare un esempio, si pensi ai giochi di relazioni tonali annunciate e relazioni tonali realizzate: il rapporto di quinta tra il campo armonico del primo inciso alla viola (do-re-mi) e quello del primo inciso al violino secondo (sol-la-si) sembrano già dalle prime due battute far muovere i do-pedali come di quinta (la figura fissa sembra muoversi quando in realtà è lo sfondo che si muove rispetto ad essa):

Ebbene, questo piccolo particolare di esordio non fa altro che anticipare, tematizzare il rapporto di quinta tra i suoni pedale della prima parte, do, e quelli della seconda parte, sol. Ma, al di là dei tanti esempi possibili di rigore costruttivo e di alta ricerca artistica nella forma, va rilevato che il senso ultimo dell'intero movimento sembra proprio nell'opposizione e coincidenza – o, più semplicemente, ambivalenza – tra realtà percepita (un suono fisso che è percepito in movimento per un principio di relatività) e realtà ontologica (l'effettivo muoversi delle note pedale sulla partitura e tra gli strumenti), in quella relatività della percezione umana che si muove in costante andirivieni tra verità e illusione.

Non sembrano interpretazioni peregrine. Il movimento successivo, "Fans", con un'indicazione agogica eloquente, "Luminoso", appare proprio come la realizzazione di certe premesse di "Fert": il suono si fa effettivamente melodia, melodia che recupera la sua astrazione fenomenica più semplice e immediata, la scala. Lunghe e intense scale ottatoniche discendenti del primo violino si levano alte, astrali, irraggiungibili direi, su armonie luminescenti che sanno di archetipico, di ritorno alle origini della fisica strumentale o dei costrutti tonali: violino secondo, viola e violoncello risuonano di armonici quasi tutti naturali, a rendere iridescente e 'luminosa', appunto, la naturalezza delle corde vuote o la naturalezza di strutture tonali estremamente semplici (per es. la cellula tonale si-do-re, nelle bb. 8-9).

In netto contrasto, l'ultimo movimento, "Gramah", si svolge tutto su un intenso registro drammatico, denso com'è di dinamiche in *sf*, *f* o *ff*, di dissonanze stridule, inasprite da una particolare tecnica di tremoli e glissandi: sonorità tendenzialmente coprenti e che lasciano poco trasparire la struttura ordinata e naturale, direi, che vi sottende, principalmen-

te quel gioco formale che nasce dai bicordi di settima o nona a partire sempre da una corda vuota del violoncello (do<sup>o</sup>-re, da b. 6; re<sup>o</sup>-do<sup>♯</sup>, da b. 8; sol<sup>o</sup>-la<sup>♯</sup>, da b. 13). Perché in questa elettricità di suoni (l'indicazione agogica è, appunto, "Elettrico") si nasconde anche un sottile gioco contrappuntistico-imitativo che vede tutti gli strumenti egualmente partecipi, una scrittura che si avvede della tradizione contrappuntistico-imitativa del genere quartettistico, fino alle esperienze novecentesche (credo che Bartók rimanga un riferimento imprescindibile): la ricerca di novità avviene sempre e comunque all'interno dello studio e del modello dei classici. Pur tuttavia, vi è un elemento ricorrente nella scrittura di Fedele per quartetto d'archi, un carattere sempre riconoscibile, che dalla sua dimensione locale, meramente tecnica, necessariamente accede alla dimensione estetica generale, non foss'altro che per la frequenza con cui compare, per il modo in cui si diffonde un po' dappertutto: mi riferisco a quel modo di accentuare violentemente ogni gesto sonoro, di romperlo nella sua continuità con particolari segni di articolazione o con indicazioni espressive di sforzando, con crescendo esplosivi e altrettanto implosivi diminuendo. Benché la struttura appaia ricorrentemente compatta – forme unitarie di grande omogeneità, lo si è visto – questi particolari caratteri della scrittura impongono un principio di continua rottura, di continua segmentazione del decorso sonoro. E, per paradosso, nel loro vario ripetersi, nel loro intessere costantemente la forma, divengono essi stessi funzioni di compattezza e omogeneità, quasi che non esista flusso se non per un'infinità di punti di rottura: ricorrenti e violente zoomate sulla continuità della linea a individuarne i punti costituenti o, meglio, il carattere vivo ed esplosivo di quei punti.

### **Târ. Terzo quartetto d'archi**

Se è vero che Fedele 'bifronte' ha lo sguardo costantemente rivolto alla tradizione e, insieme, costantemente proiettato verso il nuovo, altrettanto vero è che egli inarca sempre ponti retrospettivi sulla sua stessa produzione compositiva. Non possiamo capire in pieno il senso evolutivo del *Terzo quartetto, Târ*,<sup>8</sup> se non ci ricollegiamo ai precedenti.

Commissionato dalla Société Philharmonique di Bruxelles e dalla

---

<sup>8</sup> Ivan Fedele, *Târ. 3° quartetto d'archi* (2000), Milano, Suvini Zerboni, 2000.

Società del Quartetto di Milano, *Târ* è scritto tra il 1999 e il 2000 ed eseguito per la prima volta al Conservatorio di Bruxelles il 20 settembre 2000, dal belga Spiegel Strijkkwartet. Sono dunque passati oltre dodici anni da *Pentalogon* e, forse proprio in virtù di distanze temporali che creano legami nostalgici, Fedele sembra voler riallacciare i legami con il mondo sonoro e poetico della sua antica produzione quartettistica, pur senza rinunciare alle acquisizioni tecniche ed estetiche della sua ultima produzione. Come ci avverte lo stesso Fedele, *Târ*, titolo derivante dal termine che in indoiraniano significa "corda", rappresenta

la sintesi di un lungo percorso [...] in cui l'attenzione al dato psico-acustico (percezione del suono e ricostruzione di una forma) e, di conseguenza, all'elemento formale nella sua direzionalità (percezione di un percorso, di una traiettoria compositiva che crei 'senso') sono alcune delle tematiche principali che poi sfociano nel concetto più generale di 'teatro della memoria' inteso come il luogo in cui la forma 'prende forma'.<sup>9</sup>

Il primo movimento di *Târ* è proprio un 'prender forma' del materiale, un affidare nello stretto potenziale legame tra materia e forma. È il suono che prende corpo dalla corda vuota ("Târ"), con glissandi, appoggiature, gesti strumentali in progressiva articolazione. E sin da subito vi si leggono quei legami forti e imprescindibili con le precedenti esperienze quartettistiche di Fedele a cui poco fa accennavo: i giochi sulla corda vuota che erano nell'ultimo movimento, "Gramah", di *Pentalogon Quartet*, si ritrovano qui in quel lungo esplorare da parte dei due violini e della viola le possibilità espressive della corda vuota, il sol, già all'inizio del primo movimento; ma gli stessi glissandi a partire dalla corda vuota richiamano quel gioco di distorsione semitonale (re-mi<sub>b</sub>) che abbiamo visto per esempio in "Fert", sempre da *Pentalogon*.

In *Târ*, poi, il gioco si fa maturo, è un gioco che va ben oltre la sua funzione meramente ludica, entra in una dimensione metafisica ("Con espressione metafisica" è l'indicazione per questo primo movimento) che supera la stessa fisicità della materia e che pure dalla materia nasce e si sviluppa: in realtà è un vero processo catartico che interessa la materia stessa, che finisce per uscire fuori da sé e accedere verso uno stato 'altro'. Come avviene tutto questo? È evidente che la musica potrebbe

---

<sup>9</sup> Ivan Fedele, [note di booklet], in Id., *Quartetti 1-3, Viaggiatori della notte, Electra Glide*, cit., 5.

ben spiegarsi da sola, essere cioè pienamente autoreferenziale nell'esemplificare il concetto, più di quanto possano fare mille parole. Tuttavia vorrei provare ad individuare almeno alcuni dei principi cardini di questo processo. Chiamerei "principio di sostituzione complessa" quello che mi sembra essere il più potente tra essi. Per "sostituzione" intendo quel modo tutto particolare di evidenziare alcuni suoni contigui a suoni strutturali che possono essere per esempio i suoni-pedale: così, un  $la_b$  o un  $un\ sol_b$  possono considerarsi note di sostituzione rispetto al  $sol$  (*târ* principale di questo movimento). Ma quand'è che la nota di sostituzione, così come l'ho intesa, diventa 'complessa'? Quando, per esempio, da nota contigua, diventa nota a distanza di settima o di nona, oppure quando si può cominciare a parlare di "nota di sostituzione della nota di sostituzione": un  $la$  come nota di sostituzione del  $la_b$ , che abbiamo già visto essere 'sostituzione semplice' del  $sol$ , o un  $fa$  come sostituzione del  $sol_b$ , a sua volta anch'esso sostituzione 'inferiore' del  $sol$  naturale. È un processo che poi si moltiplica, estendendosi a note strutturali secondarie come il  $si$  e il  $re$ : il  $si$  è la nota a cui conduce sin dall'inizio il lungo glissando dei due violini a partire dal  $sol$  (bb. 4 e 5):

Con espressione metafisica (♩ = 44/48)

The image shows a musical score for four instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time with a tempo of 44/48. It features various dynamics (ppp, pp, p, mf) and performance instructions like 'non vibr.', 'gliss.', 'pizz.', 'arco', and 'in pp! espressivo'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 4.

ma che diventerà strutturale solo a partire da b. 10, mentre il  $re$  si strutturerà a partire da b. 13.

Il risultato di questo processo, ma soprattutto dei modi strumentali molto raffinati atti a ottenerlo, è un continuo trascolorare timbrico, un'espansione del suono in un gioco continuo di colori e tonalità, di armonia e disarmonia timbrica. Fedele lavora su fenomeni archetipici del suono, ma quel lavoro non è mai banale, scontato: lavorare su una corda vuota, un sol, o su un suono strutturale da essa derivato (per es. il si o il re – a formare il fondamento ancestrale della triade), rappresenta il livello archetipico, profondo, basilare, del processo costruttivo; tutti i procedimenti ulteriori atti ad esaltare lo scintillio e le tensioni timbriche e dinamiche di quella base archetipica rappresentano il livello di catarsi, di elevazione spirituale. Questo primo movimento è in effetti un brano di grande forza spirituale, tanto più elevata quanto più le tecniche utilizzate sono raffinate e virtuosistiche. Ancora una volta siamo di fronte a una forma estremamente fluida, eppure fatta di gesti strumentali assai vari ed eterogenei: è che Fedele sa sempre garantire effetti di continuità e fluidità con una scrittura minuziosa che sfuma gli oggetti piuttosto che dar loro nitidezza di contorni. Questo effetto di fluidità e di 'sfumato' è fondamentale in funzione del carattere meditativo del movimento, come è fondamentale l'archetipicità del suo materiale: ma è solo dalla tecnica trascendente di costruzione del suono, nonché da una forma che cresce e si sviluppa con il progressivo gioco di costruzione timbrica delle corde strutturali, che si ottiene quell'effetto catartico, di elevazione verso una dimensione di trascendenza, fine ultimo dell'ascolto dell'intero quartetto. Non sarà stata un caso la scelta di un titolo in lingua indoiraniana per una composizione che nasce probabilmente dall'idea di una ritrovata funzione meditativa in musica (e un certo uso di intervalli microtonali va pure in questa direzione): ma va certamente notato l'apporto costruttivo, tecnico e formale, che conduce ben oltre quella semplice funzione meditativa, verso una dimensione essenzialmente trascendente dell'ascolto.

C'è un che di euro-colto in questa attitudine costruttiva, che sta poi qui a rappresentare il lato trascendente dell'esperienza mistica, in contrapposizione a quello meramente meditativo, più tipico delle culture orientali. E ugualmente di matrice euro-colta è l'impianto formale complessivo dell'intero quartetto, con la sua alternanza di movimenti dal carattere mistico (il primo, "Con espressione metafisica", e il terzo, "Con astrazione sensibile") con altri fortemente drammatici e ritmici (il secondo, "Sturm!", e il quarto, "Drang!", evidenti richiami a concetti-chiave del Romanticismo europeo). È il tipico principio di alternan-

za della tradizione classica, ma qui ricondotto, nelle intenzioni stesse dell'autore, alla sua etimologia archetipica:

Il terzo Quartetto, seppure in un'unica arcata di circa 20', si articola in quattro ampie sezioni che confluiscono una nell'altra. La prima e la terza hanno un carattere eminentemente 'e-statico': frammenti melodici stilizzati si riverberano tra gli strumenti in uno scambio dialettico, ora serrato ora rarefatto, tessuto su una trama armonica che organizza i suoni in raggruppamenti 'stretti' (quasi 'clusters') o, all'opposto, 'lati' quasi come metafora di un respiro fatto di ampie distensioni e intime contrazioni. Nella seconda e quarta parte, invece, è il dinamismo ostinato, a volte furioso, il motore che spinge la musica ad accelerazioni esplosive dalle cui conseguenti 'ceneri' ripartono nuovi processi accumulativi simili ad altrettante eruzioni vulcaniche. Questi 'apici' descrivono un profilo formale a volte accidentato, un 'imaginary landscape' dal forte richiamo archetipico e fors'anche ancestrale che rimanda alla condizione magmatica di una materia originaria.<sup>10</sup>

Il dinamismo dei movimenti pari ha davvero il carattere di eruzioni vulcaniche, con continue esplosioni e zampillare di lapilli, lampi di luce che attraversano l'aria in più direzioni, un gioco pirotecnico accattivante. Le idee strumentali si inseguono l'una con l'altra coinvolgendo l'ascoltatore in un continuo di meraviglie sonore: Fedele ci affascina, ci sorprende continuamente, con le sue trovate strumentali, gesti sempre complessi e stratificati da cui emerge un gusto per l'invenzione senza fine. Eppure il processo comunicativo non risulta mai saturo. Sappiamo bene che un eccesso di informazione potrebbe portare alla saturazione, e quindi alla chiusura ricettiva da parte dell'ascoltatore. In realtà tutto viene come filtrato da riconoscibili riferimenti formali, l'ascoltatore ha sempre agio di appoggiarsi a quei riferimenti per assimilare il continuo e turbinoso fluire dell'invenzione, vi è sempre un ordine sottostante (fatto di simmetrie, di ricorrenze e ritorni, e anche di antiche figurazioni retoriche) che organizza gli episodi e li rende emotivamente partecipabili da parte di chi ascolta. In senso più microformale, gli stessi gesti strumentali sono sì complessi, formati quasi invariabilmente da più gesti semplici sovrapposti, ma sempre contenuti in un disegno complessivo di chiara percepibilità gestaltica.

---

<sup>10</sup> Ibidem, 5.

Questi aspetti di natura formale, insieme a un'organizzazione maggiore (e, per certi aspetti, anche più tradizionale) della complessa accentuazione metrica, sono certamente il dato evolutivo primario che porta dalla scrittura 'ritmica' dei primi due quartetti a quella matura di *Târ*.

### Palimpsest. Quarto quartetto d'archi

*Palimpsest*, è il quarto quartetto di Fedele, scritto nel 2006 su commissione dell'emittente nazionale tedesca WDR ed eseguito in prima esecuzione a Witten nel corso dei Wittener Tage für neue Kammermusik il 21 aprile 2007 dall'Arditti String Quartet, formazione a cui è anche dedicato.<sup>11</sup> Fedele individua proprio in questo quartetto un momento di svolta radicale, non solo rispetto ai quartetti precedenti, ma anche rispetto al resto della propria produzione generale. Questo mutamento linguistico è dettato, nelle parole del compositore,

essenzialmente da due fattori. Uno di ordine formale, l'estrema economia dei materiali usati accanto alla grande varietà di opzioni elaborative dello stesso, e l'altro di carattere linguistico, la definitiva assunzione di un linguaggio microtonale che si ispira ora a una matrice spettralista, ora serialista, in una continua dialettica di alternanza tra continuità/contiguità e discontinuità/differenziazione. Nel primo caso le due matrici tendono a coniugarsi, nel secondo offrono sia a livello sintattico che lessicale frequenti occasioni di cortocircuiti semantici.<sup>12</sup>

Si è visto come già in *Târ* fossero presenti *in nuce* esempi di microtonalità: si trattava tuttavia di sperimentazioni alquanto isolate, imprevisi bagliori in un viaggio notturno, privi di effettivi sviluppi. In *Palimpsest* la microtonalità nasce invece come il risultato di un lavoro assiduo di ricerca sul suono, l'approdo obbligato di un percorso che nasce da lontano, da quel gioco di distorsione semitonale che era già in *Pentagon quartet*, o da quello che per *Târ* ho definito "principio di

---

<sup>11</sup> Ivan Fedele, *Palimpsest. IV quartetto d'archi* (2006), Milano, Suvini Zerboni, 2007.

<sup>12</sup> Dalla presentazione di Ivan Fedele, in [http://www.esz.it/esz\\_ita/ivan\\_fedele/pres\\_palimpsest.htm](http://www.esz.it/esz_ita/ivan_fedele/pres_palimpsest.htm).

sostituzione complessa". Basti osservare il materiale iniziale esposto nelle prime tre battute del primo movimento, "Tropos" .

Quelle che in *Târ* sarebbero state note melodiche di sostituzione del sol su corda vuota, il la<sub>b</sub>, il fa<sub>#</sub> e il fa<sub>b</sub>, qui vengono raggruppate in un violento e brevissimo cluster-appoggiatura, mentre la distorsione vera e propria avviene a b. 2 su un movimento melodico microtonale rispetto al sol stesso. Questi due gesti sonori (il cluster e il movimento microtonale) costituiscono, appunto, il materiale di partenza del movimento<sup>13</sup> e da esso prendono vita evoluzioni continue e sviluppi in una costruzione formale dal carattere ampiamente unitario e di grande impatto comunicativo, grazie all'abile e varia costruzione retorica dei suoi episodi costitutivi.

La complessità nasce sempre dalla sovrapposizione di processi semplici, cosicché l'ascoltatore riesce ad essere sempre partecipe del processo evolutivo del materiale, dell'invenzione sottile che lo permea, come se condotto quasi per mano in un viaggio nel suono che comunque risulta costantemente sorprendente e affascinante.

La stessa costruzione macroformale delle varie sezioni è un gioco

<sup>13</sup> La ricerca timbrica sul singolo suono e l'articolazione evolutiva che il gesto sonoro del cluster avrà nel corso di *Tropos* sembrano richiamare una nota composizione del 1959 di Niccolò Castiglioni, non a caso intitolata *Tropi*, per complesso da camera, Milano, Suvini Zerboni, 1960.

raffinato di simmetrie e invenzioni, a cui si aggiungono le suggestioni di intitolazioni dalle forti connotazioni storico-musicali e simboliche: *Tropos*, *Sequentia*, *Tropos secundus*, *Sequentia secunda*, *Organum*, *Cauda prima*, *Cauda secunda*, *Tropos tertius*, *Corale*, *Sequentia tertia*, *Organum secundum*, *Sequentia quarta*, *Corale secundus*. Se pensiamo a una possibile distribuzione ideale di queste tredici sezioni in cinque movimenti, distribuzione non scritta in partitura ma suggerita altrove dallo stesso Fedele,<sup>14</sup> noteremo come si creino situazioni di raggruppamento formale interessanti, ma soprattutto più chiaramente percettibili dalla memoria formale dell'ascoltatore.

I movimento: *Tropos*, *Sequentia*.

II movimento: *Tropos secundus*, *Sequentia secunda*.

III movimento: *Organum*, *Cauda prima*, *Cauda secunda*.

IV movimento: *Tropos tertius*, *Corale*, *Sequentia tertia*.

V movimento: *Organum secundum*, *Sequentia quarta*, *Corale secundus*.

La centralità già formalmente palese del terzo movimento assume una funzione ulteriormente dominante in virtù del carattere di forte contrasto dell'*organum*, per il suo stile diffusamente omofonico e per il tentativo di recupero di un'armonia consonante nel senso più tradizionale del termine. I due '*tropoi*' e le due '*sequentiae*' dei precedenti movimenti erano infatti composti su armonie molto dissonanti (per es. i cluster) o su sequenze melodiche fatte di intervalli dissonanti o di giochi microtonali che, con i loro effetti di 'stonatura', esasperavano il processo di distorsione e destabilizzazione tonale dei suoni base o dei loro armonici. Ora, in *Organum*, tutto questo sembra dissolversi. La precedente *Sequentia secunda* termina con un ampio episodio in diminuendo verso una dinamica a cinque *p*, su un effetto come di soffio, fino a scomparire (b. 146-150). Da qui sorgono le sequenze accordali di *Organum*, come da un mondo lontano (*ppp* e non vibrato), che ci sembra puro e incontaminato proprio a motivo di una lontananza che non lascia scorgere la vita interiore che la anima. È come trovarsi ad un tratto a osservare la terra da altezze siderali, lontananze da cui non

---

<sup>14</sup> Dalla presentazione di Ivan Fedele, in [http://www.esz.it/esz\\_ita/ivan\\_fedele/pres\\_palimpsest.htm](http://www.esz.it/esz_ita/ivan_fedele/pres_palimpsest.htm).

vedi l'uomo nei suoi mille negozi e passioni, né l'infinito agire dei fenomeni naturali e atmosferici, ma solo una calma sfera d'azzurro che ci dice di fluide armonie e serenità celesti. Ma quest'*organum* è tutt'altro che statico. Fedele non intende mai l'esperienza mistica come semplicemente meditativa, ma vi introduce sempre un elemento dinamico, di immanenza-trascendenza: il nostro planare da lontano intorno al mondo è così anche un progressivo e lento avvicinarsi a cogliere almeno l'essenza astratta del brulicare terreno, quel graduale accelerare delle figurazioni, quel crescere un po' alla volta delle intensità dinamiche; ma è poi anche un lento ritorno alla lontananza, alle altezze siderali metafisiche, alla pura dimensione meditativa. Saranno poi le successive *caudae* a riportarci un po' alla volta verso territori umani: la *Cauda prima*, ancora in bilico tra la celestialità di un lunghissimo mi acuto non vibrato e in  $\pi\pi\pi$ , al violino primo, e il brulicare degli altri strumenti più in basso; la *Cauda secunda*, nel suo gracchiante discendere semitonale, proprio da quello stesso mi, in un contrappunto 'unisonico-distorto' di tutti gli strumenti insieme. Quindi, a iniziare il quarto movimento, ancora un *tropos*, il terzo, anch'esso tutto svolto sullo sviluppo di un'originaria cellula di scandaglio timbrico su un suono.

Vi è tuttavia una dimensione di percorso trasversale alla divisione tra il terzo e il quarto movimento: è proprio quel procedere in discesa che parte dal mi acuto al primo violino in *Cauda prima* e che si concluderà solo al termine del *Tropus tertius*, dopo il quale avrà finalmente inizio un *Corale* con l'indicazione espressiva "ieratico".

Questa trasversalità di elementi, materiali, dimensioni, è un aspetto importante del nuovo modo di comporre di Fedele in *Palimpsest*. Una trasversalità fin qui notata quasi sempre solo a livello microformale e che ora investe la forma complessiva dell'intera composizione nei suoi movimenti. È un lavoro sul tempo, o meglio sui tempi diversi della narrazione, scene che sembrano scorrere parallele e che pure si alternano l'una con l'altra. Il *Corale (primus)* non terminerà definitivamente con l'inizio della *Sequentia tertia*, ma proietterà un ideale arco temporale di collegamento verso il *Corale secundus*, sfumando la sua espressività semantica da "ieratico" a "epifanico"; allo stesso modo, la *Sequentia tertia* avrà il suo proseguimento e sviluppo nella *Sequentia quarta*; e, a loro volta, queste erano un diretto risultato evolutivo delle *Sequentiae prima* e *secunda*, così come esistevano fitte trame di continuità tra i tre *tropoi*: cicli che di volta in volta ritornano e si allontanano, come in un montaggio cinematografico in cui scorrono in successione

tempi di diverse realtà parallele, che tuttavia si riconducono a vissuti tra loro interconnessi. È un montaggio, quello di Fedele, fatto tuttavia di scarti cronologici imprevedibili, di cortocircuiti di senso in cui si mescolano elementi eterogenei, che attraversano qua e là sezioni tra loro non parallele: trasversalità, appunto, che danno all'ascolto il senso di un'esperienza temporale complessa, vieppiù nel vario comporsi di valori semantici e simbolici che si inarcano liberamente tra le divisioni stabilite, sovrapponendosi ad esse in una virtuosa spirale che conduce necessariamente l'ascolto verso una condizione metafisica.

In definitiva, Fedele sembra recuperare in *Palimpsest* una gestualità molto vicina alle sue prime esperienze quartettistiche: è un ritorno alle radici, alla materia sonora nella sua semplicità fenomenica. Ciò che cambia è però il rinnovato senso della forma, l'incontro con una temporalità nuova, che non è quella semplicemente ontologica o psicologica, ma una temporalità multipla, complessa, pluridimensionale, data dall'interazione di tutti gli elementi formanti, da quello materiale più semplice fino alle connotazioni simboliche più elevate. La mistica dell'immanenza/trascendenza raggiunge così in *Palimpsest* il suo apice.

## Corsi Accademici - Le Tesi

“Fanny Mendelssohn: Viaggio, Cambiamento, Creatività” è il titolo della tesi redatta da Rosamaria Li Vecchi per l’esame finale del Diploma accademico di 2° livello indirizzo interpretativo-compositivo- Pianoforte, relatori i maestri Giuseppe Fagone e Lea Cumbo.

La tesi, dopo un breve excursus storico su donne e musica e attraverso l’analisi della figura e dell’ opera di Fanny Mendelssohn, approfondisce alcuni aspetti relativi alla creatività ed al talento delle donne ed all’androginia del musicista, alla luce delle ultime ricerche in campo neurobiologico e delle neuroscienze.

*“Una donna non deve voler essere compositrice.*

*Nessuna ne è stata capace fino ad oggi, perché dovrei sperare di riuscirci io?*

dal Diario di Clara Wieck Schumann – 1839

Molte sono state le donne musiciste, prima e dopo di lei, capaci di comporre musica. Ma è pur vero che i pregiudizi, i retaggi sociali e culturali ne hanno limitato notevolmente il loro valore anche a fronte di un pregevole patrimonio artistico – musicale.

Gustav Malher, poco prima di sposare Alma, attraverso una lettera di una crudeltà esemplare, le impose di rinunciare a comporre musica come conditio sine qua non per il loro matrimonio. Non meno duro risulta il linguaggio di Abraham Mendelssohn, per ciò che scrive alla figlia Fanny nel 1820 in occasione del suo compleanno: *“Forse la musica sarà la professione di Felix. Laddove per te non dev’essere nient’altro che un ornamento e mai la base su cui poggia la tua esistenza e la tua attività” e poi ancora “dovresti applicarti con maggior serietà e con più zelo al tuo vero e unico lavoro, all’unico lavoro che si addice a una ragazza: fare la donna di casa”.*

Quanto riportato testimonia come l’iter delle donne musiciste per il raggiungimento della propria affermazione e della propria notorietà sia stato spesso difficile e contrastato. Fanny ebbe il coraggio di ammettere la sua frustrazione soltanto nel 1846 in una lettera al fratello Felix: *«Per quarant’anni ho avuto paura di mio fratello, come a quattordici anni ne avevo di mio padre; o meglio, paura non è la parola giusta, direi piuttosto il desiderio, durante tutta la mia vita, di compiacere te e tutte le persone che amo. Se so in anticipo che non ci riuscirò, mi sento subito a disagio. In una parola, Felix... ho cominciato a pubblicare. Ho ricevuto un’ottima offerta da Herr Bock per i miei Lieder e ho finalmente prestato orecchio alle sue allettanti condizioni. Spero di non dispiacerti, visto che non sono una vera femme libre.... Spero che tu non ti senta offeso in nessun modo, visto che ho agito, come puoi vedere, in modo completamente indipendente, e in modo da risparmiarti ogni momento spiacevole. Se l’impresa riuscirà, ovvero se al pubblico piaceranno le mie composizioni, so già che sarà un grande incoraggiamento per me, qualcosa che ho sempre desiderato avere per azzardarmi a pubblicare».* Ma fu molto tardi, Fanny morì nel 1847.

Ecco come giudizi personali del tutto discutibili possano generare nella società convinzioni dell’ esistenza di esseri superiori ed inferiori come se la superiorità e l’inferiorità possa essere messa in relazione al sesso, alla razza, alla religione e così via.

M° Angelo Licalsi



*Rosamaria Li Vecchi*

Pianista

## **Fanny Mendelssohn: viaggio, cambiamento, creatività**

Cantanti, compositrici, comunque artiste virtuose, spesso derubate ingiustamente della loro notorietà a vantaggio dei colleghi uomini (mariti, fratelli, amici): il rapporto tra musica e donne, specialmente se compositrici, è da sempre complesso ed oscurato da una rete sottile di connivenze - maschili e femminili - che hanno teso ad esaltare più l'abilità compositiva (anche mediocre) degli uomini che il talento delle donne (alcune delle quali davvero geniali), abilitate soltanto ad essere muse ispiratrici o gentili insegnanti.

Ma tutti questi pregiudizi sull'abilità compositiva delle donne hanno avuto inizio quando la musica - e soprattutto l'attività del compositore - è divenuta mestiere, una vera e propria professione, e dunque come tale preclusa alle donne, per le quali la strada tracciata da secoli di abitudini familiari prevedeva soltanto la vita familiare o la vita del convento.

È l'Ottocento il secolo in cui più si concentrano pregiudizi e veti più o meno velati, quando la borghesia, presa coscienza del suo stato sociale, vede l'affacciarsi di aspirazioni di identità anche da parte della sua componente femminile<sup>1</sup>, fino a tutto il Settecento composta da una parte da raffinate e civettuole dame di corte e dall'altra parte da umili ed

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf, "Una stanza tutta per sé", saggio, introduzione Armanda Guiducci, traduz. e prefazione Maura Del Serra, edizioni Tascabili Economici Newton, 1993 - tit. or. "A Room of One's Own" London, The Hogarth Press, 1929 - prima traduz. italiana Il Saggiatore, Milano, 1982, pp. 94.

incolte custodi di poveri focolari domestici, tra fame, guerre e pestilenze varie.

Ma se per le dame di corte la pratica della musica e della composizione era un signorile svago, un gioco di società, un passatempo intellettuale – come sottolinea in un'intervista rilasciata a Paola Sorge e pubblicata su un inserto speciale di "Repubblica" la musicologa e compositrice Cecilia Campa<sup>2</sup> – ben diverso fu il discorso per le donne compositrici e musiciste del XIX secolo, che aspiravano ad una carriera per loro impensabile, come poteva esserlo allora anche quella dell'avvocato, del magistrato, del medico.

### **L'età più antica e le Trobairitz**

Ma è ben più stretto ed antico il legame tra donne e musica, ed è di natura soprattutto religiosa e spirituale: a comporre inni in onore degli dei babilonesi erano le sacerdotesse – quindi la più alta figura del potere spirituale – come risulta da testimonianze del passato; egiziana era invece Iti, vissuta nel 2500 a.C., famosa cantatrice sacra che si accompagnava con sistri ed arpa.

In ambito non religioso godevano di grande rispetto, in Grecia, le etere musiciste e la stessa Saffo<sup>3</sup> componeva musica per accompagnare i suoi famosissimi versi ma anche le "gainat" arabe erano perno della vita culturale ed artistica dell'Islam, la più famosa delle quali fu Oraib, bellissima e dalla voce melodiosa, nata a Bagdad nel 797 e divenuta in breve ricchissima grazie al suo talento musicale di artista e compositrice.

Ed ancora, è stato recentemente confermato che in Provenza non erano solo gli uomini a cantare l'amor cortese ma ad essi si affiancava

---

<sup>2</sup> Intervista di Paola Sorge, "Figlie di un dominore – Donne compositrici: una storia ricca di talenti spesso derubati. Oggi riscoperti dalle orchestre femminili", pubblicata su inserto "D" del quotidiano "Repubblica", anno 2005.

<sup>3</sup> Poetessa greca del VI secolo, nata a Mitilene nell'isola di Lesbo, che la tradizione vuole sia morta in Sicilia dopo il 580 a.C., esiliata sembra a causa della sua nobile origine. Nel suo sentimento poetico prevale l'adorazione della bellezza non come semplice fatto estetico ma come anelito alla purezza della perfezione (Quintino Cataudella, "Storia della letteratura greca, Società Editrice Internazionale, 1971, pagg. 74-77).

una vasta schiera di “*trobairitz*”<sup>4</sup>, che componevano canzoni e poemi dedicati ai loro cavalieri: Beatrix de Dia<sup>5</sup>, Tibors<sup>6</sup>, Isabella di Périgord, Garsenda, Maria de Ventadorn<sup>7</sup> nel XII secolo e Clara D’Anduza, Castelloza, la regina di Francia Blanche de Castile nel XII secolo; artiste affermate ed apprezzate al pari dei colleghi uomini che firmavano le loro composizioni, delle quali però poche melodie sono giunte a noi mentre molti sono i testi poetici tramandati.

---

<sup>4</sup> Giulio Cattin, “La Monodia nel Medioevo”, in *Storia della musica*, vol. 2, Ed. EDT Torino, 1991, pagg. 159-160. Il termine “*trobairitz*”, femminile di “*trovatore*”, indica tutte quelle poetesse medievali attive nei secoli XII e XIII nelle corti aristocratiche della Provenza ma anche, successivamente, della Catalogna, della Francia e dell’Italia settentrionale; espressione della cultura cortese (che ne aveva fatto innanzi tutto l’oggetto della ricerca amorosa in letteratura) esercitarono anche varie forme di autorità politica (da Eleonora d’Aquitania alle sue due figlie Maria di Champagne e Giovanna di Tolosa alle nipoti Bianca di Castiglia, Costanza e Isambour) ma anche al di là di questo godevano di altissima stima e considerazione poiché nessun trovatore – secondo la tradizione – aveva il diritto di alzare la voce contro una *trobairitz* altrimenti sarebbe stato disprezzato a vita. Le *trobairitz* appartenevano quasi tutte all’aristocrazia ed erano di elevata cultura, abili nella conversazione e conoscevano le regole della musica, della danza, della poesia (Charles Page, “Voice and Instruments of the Middle Age. Instrumental practice and songs in France 1100-1300”, Dent & Sons, Londra-Melbourne 1987, op. citata in Giulio Cattin, “La Monodia nel Medioevo”, *Storia della musica*, vol. 2, Ed. EDT Torino, 1991, bibliografia e reperita in estratto su Internet). Nonostante il tentativo di trovare differenze significative tra la poesia delle *trobairitz* e quella dei più numerosi *trobador*, non si è riscontrata alcuna divergenza nel modo di trattare i valori cortesi, compresa la “*joven*”, termine che indica non tanto la gioventù d’età quanto la definizione mista che indica un gruppo sociale ben connotato e un macro-valore che riunisce in sé tutte le virtù cortesi (Donatella Allegro, “Ai margini del potere. La gioventù nella poesia *trobadorica*”, *GriseldaOnLine* 2006).

<sup>5</sup> Più nota come “Contessa di Dia”, Beatrix de Dia visse nella seconda metà del 1100 tra la Provenza e l’Italia settentrionale. La tradizione vuole che fosse la moglie di un tale Guillem de Peitieux, forse un conte del Valentinois che regnò tra il 1158 ed il 1189. Beatrix de Dia si innamorò del *trobador* Raimbaut d’Aurenga (conosciuto anche come Rimbaud d’Orange) al quale dedicò poesie amorose (J. Maillard, “*Anthologie de chants de troubadours*”, Nizza 1967).

<sup>6</sup> Tibors di Sarenom (Sérignan, in Linguadoca, o Sérignan-du-Comtat, in Provenza), era la sorella maggiore di Rimbaud d’Orange, del quale la madre, nel suo testamento datato intorno al 1162, la nomina tutrice. Sposata con Bertrand de Les Baux, alla morte di questi sposò in seconde nozze Gouffroy de Mornas, al quale sopravvisse per poi spegnersi nel 1181. Di lei si fa menzione in una ballata anonima datata tra il 1220 e il 1245.

<sup>7</sup> Maria de Ventadorn, moglie del visconte Bernard de Ventadorn, era figlia di Raimondo II visconte di Turenne.

### Monache compositrici e corti rinascimentali

Tanti altri ancora i nomi che punteggiano qua e là la storia, da Hildegarde von Bingen<sup>8</sup> ad Isabella Leonarda<sup>9</sup>, monaca tedesca autrice di una delle più originali raccolte di canti sacri del Medioevo la prima e suora orsolina, italiana, autrice di una sterminata produzione di musica sacra la seconda, alle sorelle Raffaella e Vittoria Aleotti<sup>10</sup> a Barbara Strozzi, raffinata cantatrice dell'Accademia degli Unisoni, che si riuniva nella casa di Giulio Strozzi, padre adottivo dell'artista; allieva di Pierfrancesco Cavalli, Barbara Strozzi compose raccolte di cantate, arie e duetti con accompagnamento di basso continuo, che furono tutte pubblicate a Venezia tra il 1644 e il 1660.

Ed sembra che abbia composto anche opere Francesca Caccini, detta la "Cecchina", figlia del conte Giulio Caccini, membro della Camerata dé Bardi; Francesca Caccini fu raffinata cantante, compositrice e strumentista, apprezzata nelle grandi corti europee con la sorella Settimia, anch'essa cantante e compositrice.

Facendo un passo indietro va detto anche della musica in rapporto alle donne nel Rinascimento italiano; intesa più come necessario eserci-

---

<sup>8</sup> Hildegarde von Bingen (Bermersheim, Alzey, 1098 – Rupertsberg, Bingen, 1179), badessa benedettina autrice di opere poetiche e compositrice; i suoi lavori poetico-musicali sono raccolti nel compendio "Symphonia armonie celestium revelationem", che comprende 77 brani (antifone, responsori, sequenze ed inni) che formano un ciclo liturgico completo. Compose anche il dramma morale "Ordo virtutum" (Enciclopedia della musica, AA.VV., Garzanti, 2005, p. 387).

<sup>9</sup> Detta "La Musa novarese", Isabella Calegari (Novara, 1620-1704), figlia del conte Giannantonio Leonardi, entrò in convento nel 1639; allieva del compositore Gaspare Casati, maestro di cappella del Duomo di Novara, compose quasi 200 lavori, esclusivamente di musica religiosa, pubblicata in venti raccolte tra il 1640 e il 1700 a Venezia, Milano e Bologna, dove è conservata ancora oggi la metà degli spartiti giunti fino a noi. La vasta produzione comprende messe, salmi, magnificat, responsori, litanie ("Per una biografia: la compositrice Isabella Leonarda 1620-1704", Emilia Dahnk Baroffio).

<sup>10</sup> Raffaella (Ferrara, 1570 ca.-1646 ca.), compositrice ed organista, e Vittoria Aleotti (Ferrara, 1573 ca.-1620 ca.), figlie di un architetto teatrale della corte estense di Ferrara, presero entrambe i voti in giovane età; la prima fu priora del convento di "S. Vito", dove diresse il Concerto delle monache, costituito nel 1593, e pubblicò un volume di "Sacrae Cantiones" a 5 e più voci. La seconda, talento precocissimo, era già molto nota all'età di 14 anni come raffinata madrigalista; pubblicò una "Ghirlanda di madrigali" a 4 voci su testo del Guarini, di pregevole bellezza e raffinatezza melodica (Enciclopedia della musica, AA. VV., 2005, p. 14).

zio dell'intelletto e delle doti artistiche (in un quadro di educazione umanistica tipico del Quattrocento), l'istruzione musicale ebbe larga diffusione tra le famiglie aristocratiche, favorendo l'attività di musiciste di numerose nobildonne, sempre però finalizzata non all'attività professionale ma ad arricchire l'"ornamento" che la donna costituiva per la società, destinata sempre ad essere sposa, e tanto più leggiadra quanto più abile nel saper cantare con voce melodiosa magari accompagnandosi con uno strumento. Intesa dunque come "otium", l'attività artistica delle donne subisce però un'accelerazione ed una svolta in direzione professionale con l'assunzione alla corte di Mantova come musiciste professioniste, da parte di Alfonso d'Este, di Anna Guarini, Livia D'Arco e, in particolare, di Tarquinia Molza (1583), cantante (e in maniera minore compositrice) apprezzata da artisti del calibro di Pietro Vinci, che di lei lodarono le virtù musicali ed il lucido intelletto.

### **Il Settecento: un fiorire di talenti femminili**

A comporre sinfonie, la forma nella quale si cimentavano i più grandi musicisti del XVIII secolo, furono anche le donne: Marianna Martinez, la terza Marianna della vita di Pietro Trapassi detto il Metastasio (le altre due erano Marianna Benti, cantante, detta "La Romanina", e la contessa Marianna Pignatelli d'Althann) studiò composizione a Vienna sotto la guida di Niccolò Porpora insieme a Franz J. Haydn e nella capitale fu molto attiva intorno al 1773, con composizioni di impeccabile perfezione formale, secondo lo stile dell'epoca, quello che poi reso famoso lo stesso Haydn. La prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna aprì nel Settecento per la prima volta le sue porte alle donne compositrici proprio con Marianna Martinez, mentre in seguito, nell'Ottocento, avrebbe poi aggregato le più celebri cantanti del secolo.

Quando a Vienna sorge l'astro di Mozart, la storia riporta un altro nome di donna che brilla già in Italia, a Roma, per il talento straordinario: si tratta di Maria Rosa Coccia, la prima donna ad ottenere il titolo di "maestra compositrice romana" dall'Accademia di Santa Cecilia in Roma<sup>11</sup>; da un carteggio tra la Coccia e Metastasio emerge la stima e la

---

<sup>11</sup> Nata a Roma nel 1759, Maria Rosa Coccia è figura di rilievo nella storia della musica sia come donna musicista professionista, sia come artista per la tecnica e

considerazione nella quale la compositrice era tenuta dai suoi contemporanei e, in particolar modo, dagli artisti, che riconoscevano in lei la grandezza di una loro pari.

Nasce invece a Milano nel 1720 Maria Teresa d'Agnesi-Pinottini, altra illustre contemporanea di Mozart (al quale la Pinottini diede ospitalità nel 1770, quando Wolfgang si trovava a Milano insieme al padre), autrice di nutrite raccolte di liriche dedicate all'imperatrice Maria Teresa d'Austria e di musica strumentale (tre concerti per due violini, arpa e continuo, sonate) e vocale (arie accompagnate da strumenti ed arie per canto ed arpa).

Clavicembalista, arpista e librettista, Maria Teresa d'Agnesi Pinottini vide rappresentata la sua prima opera lirica, "Il ristoro d'Arcadia", nel 1747 nel Teatro Regio Ducale di Milano; un suo ritratto è attualmente esposto nel Museo del Teatro alla Scala del capoluogo lombardo<sup>12</sup>.

### **L'Ottocento: rigide convenzioni sociali e primi incarichi di prestigio per donne musiciste**

L'Ottocento, come già detto in precedenza, è il periodo di maggior travaglio per la venuta alla luce di talenti musicali femminili nei quali brilla una rara ispirazione, spesso nutrita della stessa essenza della vita quotidiana o improvvisamente ravvivata da un evento straordinario quale poteva essere, in quell'epoca per una donna, un viaggio in un Paese straniero.

---

l'ispirazione veramente significative; fu la prima donna ad essere ammessa, nel 1774, a soli quindici anni, per le sue riconosciute doti artistiche, alla Congregazione di Santa Cecilia. La sua integrazione nel mondo musicale dell'epoca è confermata anche dall'ammissione, a venti anni, all'Accademia Filarmonica di Bologna (Candida Felici, "Maria Rosa Coccia. Maestra compositora romana", Editore Colombo 2004).

<sup>12</sup> In occasione delle celebrazioni del 2006 per la ricorrenza della nascita di Mozart, la Fondazione "Adkins Chiti: Donne in musica" ha presentato in prima assoluta allo Schlosstheater Schonbrunn di Vienna "Ulisse in Campania", opera creduta perduta della compositrice milanese Maria Teresa d'Agnesi Pinottini, di cui è stato rinvenuto il manoscritto, inedito. L'opera era l'unica produzione italiana per le celebrazioni mozartiane del 2006 (sito ufficiale della Fondazione Adkins-Chiti).

È il caso, tanto per citare i due nomi più significativi, di Clara Wieck-Schumann e di Fanny Mendelssohn-Bartholdy Hensel.

La prima una delle più acclamate e riverite pianiste e compositrici del XIX secolo, moglie di Robert Schumann (che sempre comunque la esortò a perfezionarsi e a continuare con la sua attività artistica), e protagonista di una salda amicizia con Johannes Brahms (già amico della coppia Wieck-Schumann e poi rimasto profondamente legato a Clara e ai figli di Robert dopo la malattia e la morte del compositore).

La seconda, anch'essa ammirata e rispettata pianista di grande sensibilità e compositrice di naturale talento, sorella di Felix Mendelssohn-Bartholdy, immensamente riverito e desiderato in tutti i salotti e le sale da concerto tedesche, tanto quanto avrebbe meritato certamente anche la sorella, anima dei salotti culturali di casa Mendelssohn a Berlino (finché fu vivo il padre Abraham).

Accanto ad esse vanno citate anche Bettina Brentano, poetessa, compositrice, cantante e scultrice (visse al centro delle attività dei circoli culturali dell'epoca, essendo moglie dello scrittore romantico Achim von Arnim ed amica di Goethe, Beethoven e degli Humboldt), Maria Theresia van Paradis (organista, pianista, cantante e compositrice austriaca, cieca dall'infanzia ma di talento precocissimo; fu allieva di Salieri e dell'Abbé Vogler, fondò una scuola a Vienna, dove si dedicò all'insegnamento di canto e pianoforte. Tra le sue composizioni anche due opere ed il Singspiel "Der Schulkandidat – Lo studente candidato") ma anche Josephine Lang, Annette von Droste-Hulshoff, Jeanne-Louise Farrenc (unica donna musicista ad ottenere, nel 1842, una cattedra di pianoforte al Conservatorio di Parigi). L'istituzione di conservatori aperti anche alle donne segnò un altro passo importante per la possibilità, per le donne, di avere una carriera pubblica come musiciste e compositrici; la sinfonia, il poema sinfonico, l'opera sono i generi maggiori cui questa nuova generazione di donne poté dedicarsi (vanno citate almeno Pauline Viardot-Garcia in Francia, Sophia Giustina Dussek Corri e Veronica Rosalie Dussek, moglie e figlia del compositore Jan Ladislav Dussek, in Inghilterra, Luise Adolpha Le Beau in Germania, Catharina van Rennes in Olanda).

## **Il Novecento e oltre**

Ma anche nel Novecento le "donne in musica" hanno dovuto affrontare non poche resistenze: esemplare è il caso di Alma Schindler

Mahler<sup>13</sup>, squisita musicista viennese autrice di lieder e brani per pianoforte, moglie di Gustav Mahler, osteggiata in prima persona dalla personalità schiacciante e dai giudizi severi del compositore (“Come puoi immaginare la vita matrimoniale di un uomo e di una donna ambedue compositori? Tu devi diventare la moglie e non la mia collega...” così scriveva Gustav in una lettera alla futura moglie Alma, parole durissime che certo soffocarono il talento della giovane musicista).

Il numero delle compositrici è andato comunque aumentando nel corso del Novecento, con una maggiore espansione nei paesi anglosassoni e scandinavi, con le donne musiciste impegnate concretamente nelle nuove sperimentazioni del linguaggio musicale del XX secolo; esemplare il caso di Germaine Tailleferre, unica donna del Gruppo dei Sei (*Le Six*), composto da G. Auric, L. Durey, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc oltre che dalla stessa Tailleferre, ma anche la figura di Nadia Boulanger (caposcuola che ha influenzato più di una generazione di compositori francesi e statunitensi nella prima metà del secolo scorso) e poi la russa Sofija Gubajdulina (che affrontò il serialismo nel 1965, componendo cantate, brani strumentali, concerti per solista ed orchestra sui temi forti della spiritualità, della fede, del rapporto con Dio), le italiane Ada Gentile (allieva di G. Petrassi) e Teresa Procaccini e la statunitense Meredith Monk (talento eclettico, anche danzatrice e coreografa oltre che compositrice, influenzata dalla pop-art americana, che mette la voce umana al centro della sua ispirazione musicale come elemento primordiale del linguaggio).

Ma se molti sono stati i talenti femminili oscurati – soprattutto da vicine e sovrastanti figure maschili - ben diversa è oggi la sorte delle compositrici: solo in Italia oggi sono oltre 150 e si dedicano ai più svariati generi musicali, ma ci occuperemo qui – per rimanere in argomento – soltanto della musica accademica.

Un posto singolare merita Teresa Procaccini<sup>14</sup>, geniale talento musi-

---

<sup>13</sup> Figlia del pittore E. J. Schindler, Alma Schindler fu allieva del compositore e direttore d'orchestra Alexander von Zemlinsky e militò nei circoli dell'avanguardia artistica viennese, sposando poi, dopo la morte di Gustav Mahler, l'architetto W. Gropius, fondatore del Bauhaus; fu musa ispiratrice di altri illustri artisti quali Oscar Kokoschka, Georg Hauptmann, Alban Berg (che a lei dedicò “Wozzeck”), Richard Strauss (AA.VV., *Enciclopedia della musica*, Garzanti 2005, p. 504).

<sup>14</sup> Teresa Procaccini (Cerignola, Foggia, 1934) è autrice di circa 200 lavori; la vasta produzione comprende balletti, opere liriche, sinfoniche, da camera, per

cale che unisce la forza solare del Sud con la potenza timbrica e la pregnanza della pulsazione ritmica delle musiche dell'est, riallacciandosi in qualche modo alla grande tradizione dell'est europeo che vede in Musorgskij e Bartòk i suoi principali esponenti. Teresa Procaccini è oggi una delle più prolifiche ed affermate compositrici di musica contemporanea, apprezzata in tutto il mondo per la straordinaria ricchezza della sua ispirazione.

Nulla di strano se una donna compone per mestiere e riesce a farlo bene quanto un uomo: ma era necessario che trascorressero centinaia di anni per comprendere che non esiste nessuna differenza? Alla radice di tanti pregiudizi sta una errata considerazione dei ruoli di genere (uomo – donna), laddove il genere viene visto come una gabbia dalle sbarre di acciaio e non invece come un complesso sistema dialettico e di osmosi, necessario per l'espandersi della creatività e per la libera circolazione di idee destinate a stimolare crescita sociale e culturale.

Oggi molte discriminazioni sono venute meno (anche se le posizioni di predominio, quelle che orientano le scelte (della politica, della cultura, della società in genere) rimangono ancora pressoché preclusi alle donne.

### **Fanny Mendelssohn: L'eredità culturale**

Fanny Caecilie Mendelssohn, che più familiarmente poi fu sempre chiamata Fanny, nasce ad Amburgo nel novembre del 1805, primogenita di quattro fratelli (il secondo è Felix, seguito da Rebecca e Paul); la famiglia Mendelssohn, appartenente all'alta borghesia ebraica, fornisce

---

banda, eseguite con unanime apprezzamento in Italia e all'estero. Pianista, organista e compositrice (ha studiato sotto la guida di Fernando Germani e Virgilio Mortari) ha diretto dal 1971 al 1973 il Conservatorio di Foggia, mentre fino al 2001 ha insegnato composizione al Conservatorio "S. Cecilia" di Roma. Le sue composizioni sono edite da Sonzogno, Zanibon, Edipan, Carisch, Curci, Rugginenti, Berbén. Ricca la produzione musicale per ragazzi, con piccole opere didascaliche, fiabe musicali con voce recitante, brani per coro di voci bianche, composizioni per giovani strumentisti; intensa anche l'attività come compositrice di commenti musicali per lavori teatrali e cortometraggi a disegni animati per la Rai. Dal 1972 è direttore artistico dell'associazione "Amici della musica" di Foggia ed è ideatrice della rassegna itinerante "Compositrici di ieri e di oggi". (sito ufficiale di Teresa Procaccini)

ai quattro giovani una brillante base culturale di partenza.

Nel 1822, a causa di un diffuso e serpeggiante antisemitismo, la famiglia Mendelssohn si converte al credo protestante, adottando il nome di Mendelssohn-Bartholdy.

Abraham Mendelssohn, padre di Fanny e Felix, è fratello di Dorothea, sposata con il teorico del Romanticismo Friedrich Schlegel; Abraham e Dorothea sono figli di Moses Mendelssohn, il filosofo amico di Lessing ed esponente dell'illuminismo berlinese.

La madre di Fanny, Lea Salomon, è donna di raffinata cultura letteraria e filosofica, ottima pianista e sorella di Jacob Bartholdy, console generale di Prussia a Roma dal 1815 fino al 1825.

Accanto a questi stimoli culturali e letterari di rilievo (che certamente segnarono in maniera indelebile l'infanzia e l'adolescenza dei due geniali fratelli musicisti) Fanny, Felix, Rebecca e Paul ricevono una istruzione privata di alto livello, studiando lingue e letterature classiche, e vengono avviati tutti e quattro alla musica già in tenera età, entrando a far parte del coro dell'Accademia di canto berlinese diretta da Carl Friedrich Zelter, amico carissimo di Goethe; Fanny e Felix, rivelatisi dotati di un grandissimo ed innato talento musicale, proseguono poi i loro studi – avviati sotto la guida della madre Lea - in maniera sistematica, studiando pianoforte prima sotto la guida di Marie Bigot (che era stata allieva prediletta di Beethoven) e poi di Ludwig Berger<sup>15</sup> (allievo di Clementi e maestro, tra gli altri, di Henselt), con cui studiarono anche composizione.

I contemporanei furono tutti unanimi nell'elogiare l'abilità pianistica di Fanny, della quale Carl Friedrich Zelter scrisse, in una lettera a Goethe datata 18 febbraio 1831, che "(Fanny) suonava tanto bene quanto un uomo".

E dunque, dopo che Abraham Mendelssohn ebbe consultato Cherubini per avere da lui un'opinione sul talento di Felix, a Parigi nel 1825, lo stesso Felix ebbe finalmente dal padre il permesso di svolgere ufficialmente la professione di musicista.

Ma se a Felix si aprirono poi tutte le strade - del successo, della fama,

---

<sup>15</sup> Ludwig Berger (Berlino, 1777-1839) fu pianista e compositore, allievo anche di Clementi; a Berlino fondò, insieme ad altri musicisti, la Berliner Liedertafel. Fece parte del gruppo di artisti che gravitavano intorno a Robert Schumann e alla sua "Neue Zeitschrift Fur Musik".

dell'apprezzamento degli artisti suoi contemporanei (basti pensare che il suo nome ricorre numerosissime volte nei diari di Robert e Clara Schumann<sup>16</sup>, in occasione di concerti che lo stesso Mendelssohn teneva nelle più prestigiose sale da concerto dell'epoca) - lo stesso non accadde a Fanny<sup>17</sup>.

Infatti, anche per lei fu implacabile l'ordine sociale tipicamente ottocentesco, che prevedeva per la donna il solo ruolo possibile di moglie e di madre, ed il fatto di avere ricevuto una educazione di altissimo livello, pari a quella dei fratelli maschi, e, in particolare, di avere seguito con precoce talento gli stessi studi del fratello compositore Felix, non fu in alcun modo significativo per esonerarla da una vicenda simile a molte biografie femminili dell'Ottocento, in particolare di artiste, che portava inevitabilmente - dopo un corso di studi paritario fino all'adolescenza - ad una brusca inversione di rotta, imposta naturalmente dall'autorità paterna, che finiva per indirizzare le figlie femmine solo ed esclusivamente verso la loro vera professione.

Anche nel caso della famiglia Mendelssohn - nonostante la singolare apertura mentale del padre Abraham rispetto a tanti altri suoi contemporanei (la talentuosa Fanny, che a dodici anni suonava a memoria tutto il "Das Wohltemperierte Klavier" di Bach, animava gli incontri culturali che il padre organizzava nel proprio salotto della casa berlinese, alla presenza dei più brillanti spiriti dell'illuminismo tedesco) - si compì dunque la parabola dell'oscuramento del talento femminile, con Felix che proseguì i suoi studi musicali e di composizione con i migliori maestri d'Europa, perfezionando la sua già ricca formazione culturale attraverso l'università e numerosi viaggi all'estero e Fanny che, invece fu relegata (anche - e ciò appare oggi la cosa più grave - come compositrice) al ruolo di "solo ornamento", per usare le stesse parole del padre .

Tuttavia, nonostante avesse deciso di dedicarsi interamente al marito, il pittore della corte reale di Prussia Wilhelm Hensel, ed al figlioletto

---

<sup>16</sup> Robert Schumann e Clara Wieck, "Casa Schumann, Diari 1841-1844", Trad. Q. Principe e A. Rastelli, EDT Torino, 1998.

<sup>17</sup> Nell'opera sopra citata, a titolo di esempio, Fanny Mendelssohn compare una sola volta nella pagina scritta da Robert Schumann il 28 giugno 1843 (Diario III, dal 20 settembre 1842 al 24 gennaio 1844), in cui il compositore, scrivendo delle visite ricevute, elenca Berlioz, un tale Gebhard v. Alvensleben, e "madame Hensel, la sorella di Mendelssohn, nei cui occhi si legge uno spirito profondo (...)", p. 151.

Sebastian, Fanny non smise mai di comporre musica. Le sue prime composizioni a stampa ufficialmente pubblicate apparvero nel 1827 ma non a suo nome: furono infatti pubblicate a nome del fratello Felix nel suo primo volume di lieder, Op. 8 (nn. 2, 3 e 12), seguite da altre tre, contenute nei lieder dell'Op. 9 (nn. 7, 10 e 12) del 1830. I due volumi facevano parte di una collana che portava il suggestivo titolo di "Der Jungling und Das Madchen".

### **Il talento ed il legame spirituale e creativo con Felix**

Solo nel 1834 compare per la prima volta una composizione a nome di Fanny Mendelssohn: si tratta di un'"Ave Maria", da un poema di Sir Walter Scott, pubblicata come supplemento del periodico musicale londinese "The Harmonicon". Curioso notare come la composizione fosse giunta in Inghilterra, poiché Fanny non vi si recò mai.

A far conoscere le composizioni della sorella oltremarina, infatti, era stato proprio Felix durante il "grand tour" in Inghilterra del 1829; in una lettera del settembre di quell'anno, spedita da Llangollen, nel Galles, egli scriveva così dei lieder che Fanny gli aveva inviato insieme all'abituale corrispondenza fittissima che i due fratelli intrattenevano abitualmente: "sono molto più belli di quanto le parole possano descrivere. Dio mi è testimone che li ho guardati con occhio imparziale e li ho trovati davvero deliziosi. In verità esiste musica che sembra riassumere in sé il vero spirito dell'arte ed è il caso di questi lieder. Sul mio onore (dico che) non conosco musica migliore di questa"<sup>18</sup>.

Sul frontespizio della pubblicazione londinese del 1834 è riportato il nome della compositrice come "Mad.elle Mendelssohn-Bartholdy" al quale è stato aggiunto "now Madame Hensel", da cui si evince che Felix fece conoscere le opere in Inghilterra nel 1829, l'anno in cui Fanny sposò Wilhelm Hensel.

Negli anni immediatamente successivi al matrimonio Fanny continuò comunque a comporre su larga scala per strumenti e voci. È certo

---

<sup>18</sup> Lo stralcio di lettera di Felix è riportato nella prefazione (a cura di Rudolf Elvers) del volume che raccoglie pezzi inediti per pianoforte di Fanny Mendelssohn, selezionati da una pronipote della compositrice, Fanny Kistner-Hensel e stampati da Henle Verlag, Monaco, 1986.

che intorno al 1831-32 la musicista tedesca avesse composto numerose cantate ed una ouverture; in seguito Fanny abbandonò presto la composizione orchestrale e strumentale e, a parte un quartetto per archi del 1834, riversò tutte le sue energie creative nell'ambito liederistico e dei pezzi per pianoforte solo.

Sottolineata dagli studiosi la presenza, nei lieder e nei pezzi pianistici, di peculiarità specifiche dello stile di Fanny, al di là di quelle che Leon Plantinga definisce rassomiglianze con lo stile della musica giovanile di Felix.<sup>19</sup>

Anche Felix, pur ammirando incontestabilmente la sorella e le sue doti di compositrice (con lei si consigliava su soluzioni tecniche di alcuni passaggi dei suoi lavori, a lei sottoponeva – per revisioni e correzioni – tutte le sue composizioni) in privato, ostacolò sempre senza pudore alcuno una sua ulteriore carriera pubblica di musicista e di compositrice.

A testimonianza di ciò si cita un passo di una lettera scritta il 16 novembre del 1830 da Felix (che si trovava a Roma, in uno dei tanti viaggi europei, sulle orme di Goethe – come tanti giovani tedeschi, artisti ma anche semplicemente rampolli di ricche famiglie prussiane) a Fanny (che aveva appena dato alla luce il suo primo ed unico figlio Sebastian, frutto del matrimonio con il pittore Hensel). Così duramente scrive Felix alla sorella, in un impeto di evidente invidia per il talento artistico: “Siccome non si può pretendere che uno come me debba augurarti idee musicali, saresti veramente irragionevole se ti lamentassi di non averne abbastanza: “per Bacco”, se tu ne avessi voglia, avresti composto quello che ti suggerisce il tuo talento: se non ne hai voglia, perché te ne crucci tanto? Se io avessi dovuto dare la pappa al mio bambino, non avrei scritto alcuna partitura e, siccome ho composto il “Non nobis”, sfortunatamente non posso tenere in braccio mio nipote. – Per parlare seriamente: il tuo bimbo non ha ancora sei mesi, e tu vorresti già avere altre idee al di fuori di Sebastian (non Bach!). Ti basti la gioia di avere lui; la musica deve essere messa da parte, perché non c'è posto per lei. O vuoi diventare una madre snaturata?”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Leon Plantinga, *“La musica romantica – Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento”*, trad. Franco Sgrignoli, Feltrinelli, 1989, Milano, p. 21.

<sup>20</sup> La lettera, citata in un passo del contributo *“Fanny Mendelssohn: una musicista a Roma (1839-1840) presentato da Alida Fliri Piccioni al Convegno internazionale di studi “Roma nella cultura di viaggio europea tra Sei e Ottocento”*,

È facile capire che, in questo clima di colpevolizzazione di cui era fatta oggetto da una delle persone a lei più care, l'adorato fratello Felix con cui aveva condiviso l'infanzia e l'adolescenza nel segno della musica, Fanny dovesse avere non poche difficoltà a mantenere viva la fiamma del suo talento, cosa che, fortunatamente, riuscì a fare anche grazie alla fiducia nutrita dal marito nelle sue doti artistiche e che ricevette nuova linfa dal viaggio in Italia che Fanny fece, tra il 1839 e il 1840, con il marito Wilhelm ed il figlio Sebastian.

## IL VIAGGIO IN ITALIA

### L'"Italienisches Tagebuch" – Il ciclo pianistico "Das Jahr"

A cambiare per sempre Fanny fu, dunque, il viaggio in Italia, consuetudine quasi rituale per gli artisti tedeschi dopo Wolfgang Goethe (che in Italia era stato tra il 1786 ed il 1788, con lunghi soggiorni nelle città d'arte e, soprattutto, a Roma e nel meridione d'Italia, alla riscoperta delle vestigia dell'antichità classica, parametro culturale ed artistico di riferimento quando il "grand tour" nei luoghi della classicità costruiva l'identità culturale europea ben prima che si definissero i confini politici degli Stati).

Lo scarto è evidente già nello stile compositivo pianistico, che si affina rinunciando ad elucubrate elaborazioni delle melodie, pensate sempre come voci, con una forte derivazione da Johann Sebastian Bach (va sempre ricordato che la matrice dell'ispirazione compositiva di Fanny era quella bachiana), e alla ricerca dell'elaborazione armonica ardita ma fine a se stessa (come emerge dai lavori composti fino alla fine degli anni Trenta, tranne alcune eccezioni come le due "Bagatelles" composte intorno al 1827, che sembrerebbero a metà tra la grazia delicata del primo Mozart e la compiuta bellezza delle "Bagatelles" beethoveniane).

Le sensazioni che Fanny visse durante quello che lei stessa definì un "anno meraviglioso" sono state fissate sulla carta dalla stessa musicista, che, ancora una volta secondo la consuetudine dei viaggiatori di ogni epoca ma, in particolare, dei viaggiatori dell'Ottocento, stilò un diario

---

svoltosi a Roma, alla LUMSA, Libera Università Maria SS. Assunta, il 24 e 25 ottobre 1997, proviene dal volume "Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy, ed. P. Mendelssohn-Bartholdy e C. Mendelssohn-Bartholdy, Lipsia, 1870 (p. 46).

dettagliato del suo viaggio in Italia, l'“Italienisches Tagebuch – (Il diario italiano)”, in cui è possibile cogliere visibilmente i cambiamenti psicologici della compositrice anche grazie alla diversità degli ambienti sociali in cui visse i dodici mesi dal settembre del 1839 al settembre del 1840, che poi divennero materia per il ciclo pianistico “Das Jahr”, composto un anno dopo<sup>21</sup>.

Alida Fliri Piccioni, nel saggio-conferenza “Fanny Mendelssohn: una musicista a Roma” divide il viaggio in Italia in tre fasi fondamentali: la prima è l'itinerario attraverso l'Italia settentrionale e centrale (da Milano a Venezia, da Firenze e Roma, dove Fanny giunge il 26 novembre 1839); la seconda è il soggiorno romano da marzo a maggio 1840 mentre la terza è relativa alla tappa napoletana, dal 5 giugno all'11 agosto 1840, e al viaggio di ritorno attraverso Genova (raggiunta in nave da Napoli), e poi di nuovo Milano e la Svizzera.

Importante sottolineare, e poi se ne coglierà il senso, che Napoli fu il limite estremo meridionale raggiunto da Fanny nel suo viaggio; mentre, infatti, il marito Wilhelm Hensel proseguì tra luglio ed agosto il suo viaggio fino a raggiungere la Sicilia, tappa irrinunciabile per tutti i viaggiatori tedeschi – come già sottolineato in apertura del presente paragrafo – Fanny Mendelssohn (forse proprio sulla scorta delle impressioni goethiane (“...in Sicilia è la chiave di tutto...”)<sup>22</sup> decise di non visitare l'isola “del mito”, forse perché non volle trovare “la chiave di tutto”, lasciando piuttosto sospeso (come una specie di sogno) il significato intenso che ebbe per lei il soggiorno romano, in cui finalmente sentì di essere considerata e vista come essa stessa si era sempre percepita, come artista totale e non come “ornamento”, come il padre soleva dire di lei in relazione al suo precocissimo e brillante talento musicale.

---

<sup>21</sup> Fanny Mendelssohn, “Italienisches Tagebuch”, h. und. e. v. Eva Weissweiler, Frankfurt, Societats-Verlag, 1982. I pezzi, del tipo “canti senza parole” e in parte con citazioni di corale, sono stati composti nel 1841 ma sono da considerarsi come una eco dell'esperienza italiana, “piacevoli ricordi..., quasi un secondo diario” (cfr p. 105). Dunque, lo scherzo “Febbraio” ricorda più il carnevale romano che lo spaventoso inverno berlinese. Le datazioni della compositrice dimostrano che i pezzi non sono stati composti in ordine cronologico. Per questo motivo, per le presenti riproduzioni, deve essere abbandonata la catalogazione secondo la successione dei mesi e deve essere preso in considerazione il periodo del viaggio in Italia (Settembre-Agosto). La conclusione, così come nelle composizioni originali, è considerata il tredicesimo pezzo di carattere dal titolo “Postludio” (dall'introduzione dell'Italienisches Tagebuch, op. cit., trad. C. Sardo)

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe, “Viaggio in Italia” - Palermo, 13 aprile 1787.

### Il viaggio come stimolo della creatività

In tedesco la parola "erfahren" (che significa "apprendere, sperimentare") è collegata filologicamente alla parola "fahren" (che significa "andare, partire, viaggiare"), concetto legato – come sottolinea incisivamente Rita Calabrese nel suo saggio "Fanny Mendelssohn: il viaggio di una sorella" – all'eredità primordiale del nomadismo delle genti nordiche. Da qui l'idea che la conoscenza sia soprattutto, per usare le parole di Calabrese, "frutto di distacco e di lontananza"<sup>23</sup>.

È questa, forse, la chiave per comprendere il segno lasciato nell'animo di Fanny dal viaggio in Italia, tanto immensamente desiderato (fuga da se stessi e fuga per sete di sapere) tanto più le appariva preclusa la carriera di artista (ancora adolescente Fanny aveva musicato un testo del poeta Grillparzer intitolato "Italien"). Con il viaggio in Italia e, in particolare, con il soggiorno romano, Fanny sperimentò il suo "essere artista, compositrice, pianista" in relazione non solo alla lontananza fisica dalla società che invece l'aveva ingabbiata in un ruolo – quello di moglie e di madre – accettato con un poco di insofferenza ma anche alla lontananza da quel sé che, nonostante l'insofferenza, aveva tuttavia accettato le regole di uno schema sociale imposto, che Fanny avrebbe anche potuto (se solo avesse voluto) rifiutarsi di seguire.

È pur vero che ancora non erano maturi i tempi per avere "una stanza tutta per sé", come scrisse Virginia Woolf<sup>24</sup> un secolo dopo, e la società tedesca dell'Ottocento non avrebbe permesso un simile ribaltamento di ruoli (non dimentichiamo che anche uno spirito intraprendente come Heinrich von Kleist scriveva ancora della sorella Ulrike "non ha altro torto, se non quello di essere troppo grande per il suo sesso", sottolineando anche come, a causa del suo sesso "che per sua natura occupa il secondo posto nella sfera delle creature" alla sorella doveva essere precluso il viaggio, forma di conoscenza e di contatto con il diverso<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Rita Calabrese, "Fanny Mendelssohn: il viaggio di una sorella", in "Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento", a cura di L. Borghi, N. Livi Bacci, U. Treder, Firenze, Libreria delle donne, 1988, p. 109.

<sup>24</sup> V. Woolf, Op. cit.

<sup>25</sup> Lettera del maggio 1799, H. von Kleist, "Le lettere", ed. E. Pocar, Firenze, 1962, op. citata in Rita Calabrese, "Fanny Mendelssohn: il viaggio di una sorella", in "Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento", a cura di L. Borghi, N. Livi Bacci, U. Treder, Firenze, Libreria delle donne, 1988, p. 225.

All'inizio del viaggio, dunque, Fanny è ancora rigidamente ingabbiata nel ruolo assegnatole dalla famiglia e dalla società: non c'è ancora la fuga poiché viaggia in una condizione che riproduce pressoché totalmente la dimensione familiare (la cuoca al seguito consente addirittura di non cambiare le abitudini alimentari; i coniugi Hensel portano con sé, oltre ai libri e all'occorrenza per dipingere di Wilhelm, anche numerosi oggetti personali per decorare le dimore che via via li ospitano nel loro viaggio) e frequenta insieme al marito esclusivamente gli artisti stranieri presenti nelle varie città visitate, secondo un programma indicato da Felix (che era stato già in Italia tra il 1830 e il 1831, nel corso della "Kavaliersreise", come si chiamava il viaggio che tutti gli artisti dell'Ottocento intraprendevano per ampliare i propri orizzonti culturali).

Le prime impressioni di viaggio, al di là delle idilliache descrizioni paesaggistiche (mutuate da una estetica fortemente romantica nel senso tedesco della parola) sono comunque giudizi molto severi, certamente segnati da una buona dose di luoghi comuni sull'Italia e condizionati dalla mentalità altoborghese prussiana dell'epoca: "Nelle mie lettere a voi introdurrò una piccola rubrica, Condizioni italiane, e il primo articolo è il seguente:- Sinora: mendicanti nessuno; pulci poche, sporczia sin sopra i capelli", così scrive Fanny in una breve nota datata Milano 30 settembre 1839<sup>26</sup>.

La famiglia Hensel gode a Roma di grande considerazione sociale: appena giunti nella capitale il direttore dell'Accademia di Francia a Villa Medici, tale Ingres, li invita a cena, privilegio riservato a pochissimi; gli Hensel vengono inoltre ammessi in via eccezionale a visitare l'appartamento privato del Papa.

Fanny prosegue poi le sue visite ai monumenti romani e visita anche la tomba dello zio Jakob Bartholdy, che riposa nel cimitero protestante; ascolta molta musica a Roma Fanny, in particolare concerti di musica sacra nella Cappella Sistina, nella basilica di San Pietro e a Santa Maria Maggiore, ma anche esecuzioni musicali all'interno dei riti liturgici. Le sue osservazioni – sottolinea Fliri Piccioni – sono molto critiche, più di quelle del fratello, di cui riprende l'abitudine di annotare, nella lettera stessa, alcune trascrizioni di battute delle varie esecuzioni musicali ascoltate; Fanny ascolta con l'orecchio del musicista e del compositore e le sue osservazioni sono di natura squisitamente tecnica e fortemente

---

<sup>26</sup> F. Mendelssohn, Op. cit., p. 43.

influenzate dal raffronto costante tra il canto corale praticato nell'Ottocento nelle chiese cattoliche italiane ed il corale luterano che si cantava, invece, in Germania ("...si sta seduti per tre ore ad ascoltare il canto mediocre ed impreciso (dei cantori) della Cappella Papale e la non breve recitazione della messa fatta dalle voci tremolanti di una coppia di cardinali")<sup>27</sup>. Ovviamente il giudizio di Fanny pende sempre a favore di quest'ultimo, da musicista educata sulla musica di Haendel e Bach mentre più tollerante si mostrava nelle sue lettere Felix, che considerava comunque quel tipo di canto ascoltato in Italia con rispetto, tenendo sempre conto dell'inscindibilità dello stesso canto rispetto alle cerimonie religiose della Chiesa romana, all'atteggiamento religioso dei fedeli.

Fliri Piccioni parla di questo primo periodo come di "conservazione della mentalità", in cui cioè Fanny Mendelssohn è ancora rigidamente ancorata alla sua educazione, al suo ruolo e ad una prospettiva che le impedisce di gustare pienamente la ricchezza del "fahren" e dell'"erfahren", del viaggiare e del conoscere.

Accade poi un fatto, banalmente legato ad una ricorrenza, quella del carnevale romano, che produce un vero e proprio cambiamento di identità (o un riappropriarsi di se stessa e delle proprie passioni) in Fanny.

In una lunga lettera scritta in vari momenti, datata tra il 25 febbraio ed il 14 marzo 1840, Fanny racconta il carnevale, usando dapprima le parole di Goethe ma poi via via cambiando prospettiva fino ad immedesimarsi letteralmente con i protagonisti stessi, in un coinvolgimento che è partecipazione attiva e che finalmente apre la chiusa della più profonda essenza di Fanny, che qualche tempo prima scriveva: "...non vorrei proprio essere italiana e in generale nient'altro che tedesca" e che adesso scrive alla sua famiglia in Germania: "Non mi conosci cara mamma, non sai che mi piace stare per ore in quel baccano e in quel brulichio che non si può paragonare né al fragore del mare né con il muggito di animali selvaggi bensì solo con il corso romano?"<sup>28</sup>.

Fanny Mendelssohn paradossalmente "getta" via nel carnevale romano la maschera della propria identità di signora prussiana legata ad uno schema comportamentale prefissato e lì, in mezzo alla folla che

---

<sup>27</sup> Sebastian Hensel, "Die Familie Mendelssohn, lettera del 2 dicembre 1839, op. cit. in Michael Bar-Shany, "The Roman Holiday of Fanny Mendelssohn-Hensel, articolo su un seminario sulla famiglia Mendelssohn tenuto all'Università di Bar-Ilan, Israele, da Beth Shamgar.

<sup>28</sup> F. Mendelssohn, Op. cit., pag. 81 (trad. Clizia Sardo).

tutto e tutti amalgama, vive la sua nuova dimensione di donna, libera di divertirsi come tutti gli altri nelle battaglie a base di lanci di confetti, dolciumi e fiori, come era d'uso all'epoca.

Inizia così una nuova fase del viaggio italiano, come ce lo restituisce l'*Italienisches Tagebuch*, dove vengono descritti minuziosamente i vagabondaggi, in pomeriggi di sole o al chiaro di luna, negli angoli più suggestivi della Roma antica e moderna, dopo avere accantonato le visite culturali prescritte dalle guide.

In questo girovagare, sempre in compagnia del marito Wilhelm (con il quale condivideva le suggestioni dell'immaginazione fantastica che scaturivano da luoghi-simbolo), Fanny Mendelssohn trabocca di entusiasmo e di gioia di vivere, come se si affacciasse solo adesso alla vita, alla luce; racconta così di gite in città ed anche fuori Roma, in compagnia di una comitiva composta da pittori, che dipingono "en plein air", di musicisti, che compongono musiche su liriche improvvisate, tra rovine classiche ed una natura fantastica di cipressi e di ulivi.

"Lunedì, 3 maggio, di mattina nella Villa Medici. Aria paradisiaca, suono di campane, sentimento domenicale. Non so dire quale indescrivibile felicità io senta qui, già da molto tempo mi trovo quasi incessantemente in uno stato d'animo di superiore intensità e ho la più pura sensazione del piacere di vivere nel senso più alto. Ah, se potessi e mi fosse consentito vivere qui!"<sup>29</sup> così scrive Fanny, restituendoci descrizioni minuziose di una Roma ottocentesca tanto cara agli artisti, un luogo dell'anima, fuori dal tempo e dallo spazio, metafora anche di una condizione di gaia spensieratezza e di piena libertà, nella dimensione fantastica di un mondo fatto solo di arte (Fanny ed il marito frequentavano, come già detto, esclusivamente comitive di artisti stranieri e non ebbero mai alcun contatto significativo con gli abitanti del luogo, né a Roma né in nessuna delle città in cui soggiornarono) e virtualmente in stato di sospensione dai vincoli con la società poiché lontani dalla propria vita in Patria.

Per Fanny, come detto in precedenza, questo momento coincide anche con il raggiungimento dello status di musicista, finalmente riverita ed apprezzata per ciò che ella sentiva veramente di essere; ed è intensissima in questa fase la sua attività in campo musicale: centinaia di concerti tra amici ed una miriade di nuove composizioni, questa volta diverse, dedicate ai misteriosi luoghi che hanno liberato la sua creativi-

---

<sup>29</sup> Ivi, pagg. 106-107.

tà e la sua fantasia (“una specie di secondo diario” scrive Fanny).

È la musica adesso, e non più solo le parole (che già aveva mostrato di sentire inadeguate per esprimere ciò che provava, prendendo a prestito le parole di Goethe o del fratello Felix nel descrivere luoghi e situazioni), il linguaggio prediletto di Fanny, che si accomuna alla dimensione artistica del marito (“se fossi un pittore”) ma tuttavia sente chiaramente che la sua ispirazione ha un’altra forma. Addirittura la musica diventa, ad un certo punto, il codice privilegiato di comunicazione tra Fanny e Felix; fanno epoca le esecuzioni di Bach e Beethoven che Fanny offre nei salotti romani (“la sera ho suonato molto e, per finire, il concerto di Bach ancora una volta, al che i presenti si entusiasmarono a tal punto, nonostante l’avessero già sentito, che mi baciaron le mani, me le strinsero e non riuscivano a calmarsi”).

A Roma stringe rapporti di amicizia con tre borsisti dell’Accademia di Francia, tra i quali il giovane Charles Gounod, che le rendono onore e la tengono in grande considerazione solo ed esclusivamente in quanto musicista e musicista di grande valore; Gounod, in particolare, la fa oggetto di un’ammirazione sconfinata e certamente lusinghiera, dandole una sicurezza mai sperimentata in precedenza.

E qui, come detto prima, c’è finalmente la coincidenza tra l’identificazione operata dagli altri e l’autoidentificazione: Fanny è una donna ed è una musicista, apprezzata da altri musicisti e da artisti (“niente mi sprona quanto il riconoscimento”, annota nel diario).

In una lettera del 7 maggio 1840 Fanny dichiara invece di sentirsi “italianizzata” (F. Mendelssohn, *Italienisches Tagebuch*, pagg. 107-108), confermando che la sua percezione del soggiorno romano è quella del luogo in cui è avvenuto il raggiungimento della perfetta felicità, una felicità che, per la sua completezza, non può essere espressa se non con il linguaggio della musica, linguaggio “altro”, dominato al massimo livello da Fanny, che ha dimostrato di potere occupare un posto privilegiato, anche se non allo stesso livello, nella musica tedesca dopo l’immensità di una figura come quella di Bach.

“Non posso esprimerti quanto ci sentiamo felici, quanto mi piaccia qui indescrivibilmente” scrive Fanny a Felix verso la fine di maggio, quando realizza anche un sogno creduto impossibile: dare un concerto nel giardino dell’Accademia di Francia, dove si danno convegno per l’occasione gli spiriti più illuminati dell’arte e della cultura e con il quale Fanny si congeda in maniera magnifica dall’amata Roma.

“Abbiamo vissuto un giorno come succede nei romanzi, ma che nella

realtà riesce solo una volta nella vita, un giorno assolutamente poetico, di cui ogni minuto rimarrà indimenticabile”; e poi ancora aggiunge, ripetendo le parole di Faust, “fermati, rimani un poco, lasciati guardare meglio!”<sup>30</sup>.

Sono parole di rammarico e di nostalgia quelle che accompagnano il commiato da Roma ed il viaggio per Napoli prima e quello di ritorno in patria poi, è la memoria di una scintilla che ha unito, per un istante che sembra insieme brevissimo e lunghissimo, l’anima di Fanny con la realtà circostante, il tempo interno e quello esterno che pulsano con lo stesso battito, il raggiungimento della pienezza dell’esistenza.

Un momento che non si ripeterà più per Fanny, come per tutti, un momento che è stato dunque vissuto come viaggio nel “tempo dell’anima”, alla conquista di una giovinezza eterna dello spirito e della mente, fusi intimamente in uno dei processi creativi più fecondi, la nascita di un’opera d’arte.

Forse per questo - sottolinea Rita Calabrese nel saggio già citato innanzi - Fanny rifiuta di accompagnare il marito in Sicilia, “la chiave di tutto”, la tappa finale dell’itinerario di Goethe. Il viaggio di Fanny ha già raggiunto il suo scopo e prolungarlo non avrebbe più senso; si ferma così a Napoli, città che definisce “infernale e diabolica”.

E a Napoli Fanny comincia, in un certo senso, ad elaborare il lutto per la perdita di ciò che ha appena conquistato, poiché, appressandosi il tempo del ritorno in patria, la vita deve tornare a fluire secondo il ritmo degli altri: “si spezza la circolarità del suo tempo di donna e ritorna la dimensione lineare degli uomini, in cui il passato è doloroso rimpianto” scrive Calabrese<sup>31</sup>.

“Il mio sentirmi giovane ha un forte sapore amaro di tarda estate, poiché ho sempre la dolorosa sensazione della caducità di ogni tempo felice”: è ancora Fanny, in una delle ultime pagine dell’*Italienisches Tagebuch*, in cui convivono fianco a fianco lettere e pagine di diario.

A Milano, ultima tappa prima di riattraversare le Alpi per tornare in Germania, Fanny trova ai piedi del Duomo una sintesi – secondo il suo nuovo modo di percepire la realtà – tra italianità e germanicità: “questa è la più bella chiesa d’Italia e l’ha costruita un tedesco” (F. Mendelssohn, *Italienisches Tagebuch*, pag. 175).

---

<sup>30</sup> R. Calabrese, op. cit., p. 115.

<sup>31</sup> R. Calabrese, op. cit., p. 115.

### Il ciclo pianistico “Das Jahr”

L'anno che ci ha separati è finito, ma (è passato) anche un anno della mia vita... e la vita non mi è mai stata così cara come adesso”. Così scriveva Fanny Mendelssohn ai suoi genitori nel 1840, al termine del viaggio in Italia, dal quale è nato il ciclo pianistico “Das Jahr” (“L'anno”), dodici pezzi che portano ciascuno il nome di un mese più un epilogo, che rimane una delle più importanti vette del lavoro compositivo dell'artista e che oggi, dopo un attento lavoro di riscoperta della produzione di Fanny, viene considerato sotto una luce diversa, pur meritando una ancora maggiore considerazione in virtù dell'alto livello e della complessità dell'intero progetto.

Composto durante gli ultimi mesi del 1841, fu dedicato da Fanny al marito Wilhelm, al quale ella ne fece dono per Natale; Wilhelm in seguito volle aggiungere al manoscritto della copia finale del lavoro una serie di acquerelli ispirati agli stessi temi delle tredici composizioni, alle quali Fanny aveva già premesso alcuni versi poetici.



Frammento del manoscritto del brano *July* con gli acquerelli del pittore Wilhelm Hensel (“Klaviermusik – Eine Auswahl”, F. Hensel geb. Mendelssohn, Ed. Furore-Verlag 2004)

Nessun legame preciso viene stabilito tra i pezzi e le situazioni che segnarono indelebilmente l'esperienza romana di Fanny, anche se il brano intitolato “Febbraio”, dall'andamento piuttosto vivace di scherzo, fa un preciso riferimento al carnevale.

Il brano di apertura, “Gennaio”, fu in realtà composto per ultimo; in esso – che ha le caratteristiche comunque di una introduzione vera e propria al ciclo pianistico - compaiono numerosi temi degli altri dodici pezzi, rafforzando il concetto di circolarità che già Fanny aveva avuto modo di sperimentare nella sua “tarda estate” romana.

Ma il processo di citazioni è multiplo e stratificato: infatti, il movimento discendente di ottave in semiminima che apre il brano richiama quasi la variazione del gioioso tema dall’*Allegro moderato con fuoco* che chiude il brano “Marzo”, dove la variazione compare nella parte superiore e crea un disegno contrappuntistico con il cantus firmus del basso. Inoltre alcune battute del primo brano includono un motivo mutuato dal brano “Febbraio” mentre altre battute sono quasi una “reminiscenza” del brano “Maggio”; compare poi il disegno iniziale (quasi un richiamo) del brano “Agosto” mentre il *Presto* che compare a metà e nel finale mutua il disegno delle scale dal brano “Novembre”.



L’incipit della composizione di apertura *Januar* (“Das Jahr – 12 Charakterstucke”, F. Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy, Ed. Furore Verlag 1989)



Il tema dell’incipit di apertura che ritorna in *Marz* (“Das Jahr – 12 Charakterstucke”, F. Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy, Ed. Furore Verlag 1989)

Ogni mese è poi trattato dalla compositrice in maniera individuale e sempre con grandissima padronanza delle tecniche compositive e dell'esecuzione strumentale, rivelando un solidissimo senso armonico ma anche altri particolari inediti: emerge, infatti, chiaramente il fatto che Fanny Mendelsohn doveva avere una non comune estensione della mano, che le permetteva di suonare accordi in posizioni molto late, espandendo così l'armonia fino a renderla vaporosa e misteriosa.

Numerose le ascendenze bachiane e legate alla musica tipica del rito luterano anche in "Das Jahr" ma filtrate da una nuova sensibilità, che porta Fanny ad esprimere la sua conquistata pienezza di artista e di donna con una padronanza totale di un linguaggio assai complesso, in cui convivono emozioni e tecnica: nei brani "Marzo" e "Dicembre" compaiono variazioni di corali tedeschi ("Christ ist erstanden", Passau 1090, nel primo e "Von Himmel hoch" nel secondo) e perfino nel breve pezzo finale, un perfetto corale di rara bellezza.



Il corale *Christ ist erstanden* in *Marz* ("Das Jahr – 12 Charakterstücke", F. Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy, Ed. Furore Verlag 1989)

“Aprile” è scritto sotto forma di capriccio mentre “Maggio” è una di quelle “romanze senza parole” tipiche dell’arte dei due fratelli Mendelssohn; “Giugno” è una serenata, definita in “stile italiano”, in cui un canto dolcissimo ed affranto scorre ininterrotto fino ai “singhiozzi” finali che ricordano vagamente il Preludio in fa minore del secondo volume del “Clavicembalo ben temperato” di Bach. Questo brano, in particolare, costituisce la grossa differenza tra il manoscritto originale del “Das Jahr” (indicato come ES, prima copia, nelle note che accompagnano ciascun brano) e la versione definitiva del ciclo pianistico (indicato come RS, bella copia illustrata); sembra, infatti, che questo sia l’unico brano che Fanny Mendelssohn abbia riscritto apposta per la copia con le illustrazioni del marito mentre agli altri avrebbe apportato, secondo quanto indica l’autografo (proveniente dall’archivio Mendelssohn della Staatsbibliothek zu Berlin), alcune piccole correzioni legate a note o segni dinamici e di espressione e di pedalizzazione.



Prima stesura di *Juni* (Italienisches Tagebuch, F. Mendelssohn, H. und E. von E. Weissweiler, H. Luchterhand Literaturverlag 1993)



Versione definitiva di *Juni* (“Das Jahr – 12 Charakterstücke”, F. Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy, Ed. Furore Verlag 1989)

Identica la lunghezza (129 battute) e la tonalità (re minore) tra la prima e la seconda versione e simile il carattere di entrambi i pezzi ("il tema di una serenata singhiozzante che inizia sottovoce, raggiunge con passione un culmine ed infine scompare allontanandosi, mentre l'accompagnamento pizzicato degli accordi prosegue con regolarità" come sottolinea nelle note alla seconda edizione relative all'interpretazione la pianista Ayako Suga-Maack (edizione moderna curata dalla casa editrice Furore Verlag nel 1989). Tuttavia, nella seconda stesura di "Giugno" sembra che Fanny faccia una scelta ben precisa, eliminando alcuni passaggi virtuosistici e privilegiando piuttosto la bellezza lineare del canto.

Anche "Luglio", dopo un luminoso paesaggio estivo, presenta un cuore di inquieta drammaticità, in cui sembra addirittura di scorgere elementi di "musica a programma" (le quartine di biscrome sui bassi nella parte estrema del pianoforte che richiamano il brontolio sordo del temporale estivo in montagna) e in cui si affaccia poi prepotente la lezione di Bach, con il sovrapporsi del tema iniziale e di una sorta di "controsoggetto" per gradi congiunti che riempie alla maniera bachiana gli spazi tra le figure del canto a valori larghi.

"Agosto" si annuncia con una sorta di richiamo e prosegue poi con una gioiosa *Marcia pastorale* (che richiama alla mente composizioni giovanili di Fanny) e che culmina nell'Allegro assai in cui si rincorrono semicrome in accordi arpeggiati di grande leggerezza, tutto giocato su una curiosa dinamica che alterna piano e forte in proporzione quasi matematica fino alla coda su accordi arpeggiati che finalmente riposano.

Ma il moto riprende quasi subito con le "onde" di "Settembre" ("Am Flusse" è il sottotitolo del brano, che richiama appunto lo scorrere delle acque del fiume - Fluss), in cui alle semicrome della mano destra si affiancano, sempre affidate alla stessa mano, le note a valori più larghi del canto, inglobato nel registro centrale e sottolineato con cadenza regolare dai bassi che segnano l'evoluzione dell'armonia che si sposta, con un disegno ardito ma elegante (affidato all'enanarmonia) dall'iniziale si minore al re bemolle maggiore per poi ritornare alla tonalità di apertura.

Altro carattere ha il brano "Ottobre", con i suoi accordi pieni affidati alle ottave e con il progressivo comparire di un disegno melodico più delicato, sempre però punteggiato da vigorose ottave al basso e con una chiusura molto incisiva.

L'incipit del brano *September* ("Das Jahr – 12 Charakterstücke", F. Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy, Ed. Furore Verlag 1989)

Al brano precedente, in la bemolle maggiore, si contrappone a sua volta il brano "Novembre", nella relativa tonalità minore, in cui compare nell'incipit un tema drammatico e solenne al tempo stesso, di matrice quasi beethoveniana (anche se non compaiono citazioni ben precise); l'autrice introduce poi un Allegro appassionato che dà nuovo slancio alla tonalità mesta di fa minore per poi tornare (per sole sette battute) ad un Adagio enigmatico in cui appare ancora il motivo tipico del "sospiro" (discesa per semitono) e di nuovo all'Allegro di prima.

Do minore per il brano "Dicembre", affidato a serrate quartine di semicrome e di crome, con momenti virtuosistici che impongono anche dinamiche particolarmente intense (il *ff* delle battute 25-28) alternate a momenti di rara semplicità e bellezza come il passo in cui compare la citazione dell'inno "Von Himmel hoch" (quattordici battute dopo il passaggio alla tonalità di do maggiore) che porta poi, sempre con grande semplicità, al grandioso passo in do maggiore che richiama alla mente un suono festoso di campane ed infine al vero finale che propone l'andamento sereno di una pastorale su un pedale di do maggiore (ancora una volta sette battute).

Il corale *Von Himmel Hoch* in *December* (“Das Jahr – 12 Charakterstücke”, F. Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy, Ed. Furore Verlag 1989)

La conclusione è affidata ad un “Nachspiel”, un “epilogo”, di rara bellezza che, ancora una volta, ha la struttura perfetta e circolare di un corale bachiano, con una solennità che richiama alla memoria il dittico di preludio e fuga n. 20 in la minore del secondo volume del “Das Wohltemperierte Klavier” di J. S. Bach (dove, nella fuga, Bach usa una melodia che doveva essere patrimonio comune dei musicisti e dei cantori dell’epoca e che ricompare nel “Messiah” di G. F. Haendel, seppure con una diversa figurazione<sup>32</sup>), anche se la composizione bachiana si evolve poi su altri misteriosi binari con la suggestione dell’andamento cromatico nel preludio, precorritrice quasi di sonorità wagneriane.

È comunque uguale a quella di Bach la tonalità scelta da Fanny per il suo “epilogo”, in la minore, così apparentemente scarno ma così incisivo nella sua forza declamatoria che in 21 battute (ancora il 7 che ritorna come base di una costruzione musicale) compie un percorso lineare, senza ardite modulazioni questa volta, oscillando appena tra il la minore di impianto ed il re minore su cui viene riproposto il tema, che si alterna con un frammento di citazione del corale “Das alte Jahr vergangen ist”, una cui versione era stata pubblicata nel 1588 come facente parte di una collezione di salmi editi da Johann Steurlein e Melchior Vulpus.

<sup>32</sup> Hermann Keller, “Il clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach – L’opera e la sua interpretazione”, Ed. Ricordi, Milano 1991 – Trad. Claudio Toscani, p. 182.



Frammento del manoscritto del Nachspiel che conclude il ciclo pianistico "Das Jahr" ("Italienisches Tagebuch", F. Mendelssohn, H. und E. von E. Weissweiler, H. Luchterhand Literaturverlag 1993)

Ogni pezzo è scritto in una diversa tonalità ma la transizione dall'uno all'altro è piuttosto naturale e facile poiché la compositrice sfrutta in maniera sapiente la qualità dei modi paralleli o enarmonici o in relazione tonale tra di loro.

### **Creatività e talento compositivo nelle donne**

La creatività e il talento musicale – per rimanere nell'ambito dell'argomento su cui la presente tesi si propone di offrire un modesto contributo in termini di riflessione e di approfondimento della conoscenza di un'autrice ingiustamente trascurata da esecutori e pubblico – appartengono in egual misura all'universo maschile e a quello femminile e la vicenda creativa di Fanny Mendelssohn-Hensel è paradigmatica di quello che viene così ad inquadrarsi non come un problema di differenza di generi (pensare/comporre al maschile o al femminile) ma semplicemente come percezione diversa di sé in relazione agli altri e come percezione che gli altri hanno di un individuo.

Per Fanny Mendelssohn, consapevole delle proprie doti ma "bloccata" nel ruolo impostole – nonostante l'appartenenza alla ricca borghesia – da famiglia e società finché si trovò tra le "quattro mura" dell'ambiente domestico della sua casa di Leipziger Strasse 3 a Berlino, il viaggio in Italia compiuto dal settembre del 1839 al settembre del 1840

all'età di trentaquattro anni può essere considerato, come acutamente sottolinea Alida Fliri Piccioni nel contributo presentato al convegno internazionale di studi "Roma nella cultura di viaggio europea tra Sei e Ottocento", un viaggio come fuga (tipologia elencata, tra altre, da Rolf Allerdissen in un lavoro del 1975, "Die Reise Als Flucht"<sup>33</sup>, che individua i due tipi di fuga attraverso il viaggio, la "fuga dal mondo" e la "fuga da se stessi"; per le viaggiatrici, in particolare, sottolinea la germanista Tamara Felden<sup>34</sup>, la condizione nasce dal bisogno di fuggire da situazioni imposte dagli altri, come nel caso appunto di Fanny).

E tra le situazioni imposte dagli altri va sempre ricordato l'atteggiamento dei contemporanei nei confronti della compositrice che così scriveva nel suo diario non più tardi del luglio 1846: "E così ho deciso di dare alle stampe i miei lavori. Bote & Bock mi hanno fatto delle proposte tali che non erano mai state probabilmente fatte a nessun compositore dilettante del mio sesso, dopodiché Schlesinger ha persino dovuto superarli (nel farmi una proposta più vantaggiosa). Io non immagino affatto che questo possa continuare ma sono soddisfatta adesso - avendo deciso di imbarcarmi in questa avventura - di vedere pubblicati i miei migliori lavori"<sup>35</sup>.

I lavori cui faceva riferimento Fanny comparvero nel Natale del 1846, scelti dalla stessa autrice (ora decisa a mostrarsi al mondo per ciò che realmente ella sentiva di essere, una compositrice), che accettò per questo anche un diverbio con l'amato fratello Felix: si tratta di tre volumi, stampati da Bote e Bock a Berlino, contenenti i Sei lieder per voce e pianoforte Op. 1, i Quattro lieder per pianoforte Op. 2, i Gartenlieder - Sei brani per soprano, contralto, tenore e basso Op. 3.

"Non posso negare - scrive ancora Fanny nel suo diario, nel Febbraio del 1847 - che il piacere per la pubblicazione della mia musica accresce ulteriormente il mio buon umore. È così lontano - il cielo non voglia (che ritorni) - il tempo in cui questa (l'attività del comporre) era per me motivo di dispiacere ed è ora attraente avere questo genere di successo ad

---

<sup>33</sup> Op. cit. in A. Fliri Piccioni, contributo al convegno internazionale di studi "Roma nella cultura di viaggio europea tra Sei e Ottocento", LUMSA, Roma, 24-25 ottobre 1997.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> S. Hensel, Op. cit.

un'età in cui i piaceri, per le donne che li hanno sperimentati, sono solitamente finiti"<sup>36</sup>.

Fanny, dunque, testimonia di un appagamento spirituale derivatole dall'essere stata, finalmente, "abilitata" a mostrare al mondo il suo talento di compositrice, anche se la società dell'epoca continua a non essere disposta ad accettare una donna che esercita l'attività compositiva per mestiere.

Retaggio sociale secolare che derivava anche dalle scarse conoscenze circa il funzionamento del nostro cervello, quando si credeva anche (e purtroppo, a volte, si crede tuttora) all'esistenza – nella società - di esseri superiori ed inferiori e che la superiorità e l'inferiorità possa essere messa in relazione al sesso, al colore della pelle, alla religione e così via.

### Nuovi studi sul genere e sulla creatività

"Il caso Fanny Mendelssohn Hensel: un quesito per i Gender Studies" è il tema di una delle relazioni tenute al terzo colloquio di musicologia del ciclo di conferenze promosso da "Il Saggiatore musicale" nel 1993; autrice ne è Chiara Sintoni, che inquadra la vicenda di Fanny in un contesto essenzialmente di "emulazione delle figure di riferimento maschili".

Esaminando la posizione della musicista nell'ambito dell'ambiente culturale berlinese dell'epoca, divisa quasi in due "io" da un temperamento fortemente artistico mutuato da una impeccabile conoscenza delle tecniche compositive e da una padronanza assoluta dello strumento, da una parte, e da pregiudizi invincibili che le interdussero per quasi tutta la vita la carriera artistica pubblica, dall'altra parte, Sintoni fa notare come Fanny sia nel tempo diventata uno dei soggetti prediletti per i "Gender Studies", gli studi sulle differenze di genere nei vari ambiti, da quello biologico a quello creativo, sottolineando altresì che, dall'esame della vasta produzione liederistica e musicale in generale e del contesto sociale, Fanny avrebbe aderito sostanzialmente ai canoni estetici imperanti all'epoca del "Biedermeier".

Citando un articolo-saggio di A. Dell'Antonio, comparso sul "Saggiatore musicale" - I, 1994, Sintoni sostiene che "dalle risultanze analitiche, che inquadrano quella musica come perfettamente rispondente

---

<sup>36</sup> Ibidem.

all'idea romantica della musica come linguaggio assoluto, trascendente ed universale, viceversa non sia ipotizzabile una scrittura musicale "al femminile", ma soltanto un modo di scrivere e pensare in musica e di interagire con canoni culturali dominanti che determina lo stile di un compositore, uomo o donna che sia"<sup>37</sup>.

Sintoni evidenzia anche come dalle lettere e dai diari di Fanny e di altre compositrici emerga piuttosto che in quel preciso momento storico ad una donna poteva interessare "non tanto imporre la propria identità sessuale quanto rivendicare il diritto alla libertà di espressione, all'autonomia artistica e al riconoscimento ufficiale del proprio operato"<sup>38</sup>.

Semberebbe dunque che le artiste accettino comunque come unico punto di riferimento la cultura maschile dominante, alla quale cercherebbero così di adeguarsi senza avvertire la necessità di creare propri linguaggi o un proprio stile, cercando di emanciparsi "non come l'altra metà del cielo ma semplicemente come artisti".

Le conclusioni di Sintoni propendono per un problema più sociologico che squisitamente musicale o musicologico riguardo alla vicenda artistica di Fanny e alle scarsissime citazioni della sua opera.

Cosa sulla quale invero bisogna riflettere poiché, nel percorso di ricerca che ha portato alla stesura del presente lavoro, non poche sono state le difficoltà nel trovare "tracce" delle compositrici in tutta la storia della musica occidentale.

Inesistenti in alcuni prestigiosi lavori persino citazioni dei nomi di queste donne, dalla più nota Clara Wieck Schumann (che comunque è sempre "la moglie di Robert prima che pianista abilissima e compositrice apprezzata) a Fanny Mendelssohn-Hensel (ricacciata anche dopo la morte da solerti biografi dell'epoca nel ruolo di "sorella adorata di Felix") a Martinez, Coccia, Strozzi, Caccini, Schindler-Mahler e tutte le altre, di cui gli autori meno rigidi di importanti lavori in ambito musicologico si limitano ad occuparsi con qualche riga qua e là mentre altri, sebbene di riconosciuto valore e competenza, ignorano ad oltranza l'esistenza delle artiste di cui si è fin qui detto.

---

<sup>37</sup> C. Sintoni, "Il caso Fanny Mendelssohn-Hensel: un quesito per i Gender Studies".

<sup>38</sup> Ibidem.

### **Maschile e femminile riuniti insieme nel segno della creatività**

Gli ultimi studi sul rapporto tra la musica e, in particolare, creatività ed attività compositiva e le funzioni cerebrali propongono una nuovissima chiave di lettura della creatività del musicista in relazione al suo genere, che conferma un'organizzazione cerebrale diversa, sia sotto il profilo strutturale che sotto quello funzionale, ma solo tra musicisti e non musicisti e non tra musicisti e musiciste<sup>39</sup>.

Si tratterebbe, in particolare secondo recenti lavori della neuro-biologa Marianne Hassler, di una maggiore complessità legata alle aree del linguaggio, del pensiero spaziale e delle attività visuali, con un incremento dell'attività cerebrale magnetica ed elettrica (tipica dei soggetti più musicalmente dotati).

Dallo studio della Hassler emerge che anche i tratti tipici della personalità che si definiscono con la pubertà – quali virilità o femminilità – nei musicisti tendono piuttosto ad una unificazione di genere, all'androginia del musicista, appunto, che riunisce in sé (e ciò diviene stimolo per la creazione musicale ma anche per il virtuosismo esecutivo) caratteristiche psichiche e psicologiche maschili e femminili.

Non esisterebbe, dunque, secondo Hassler un modo di comporre al femminile ed uno al maschile, poiché, da studi condotti misurando il livello degli ormoni sessuali, sembra che l'androginia (limitatamente all'attitudine mentale) tenda decisamente a manifestarsi di più in soggetti con abilità creative in ambito musicale.

Gli ormoni sessuali, inoltre, influirebbero sulla musicalità dell'essere umano già in fase prenatale per poi continuare nell'età adulta; sebbene sia nella fase prenatale, non dimentichiamolo, che il cervello del nuovo essere riceve l'impronta del genere (femminile / maschile) che poi condizionerà azioni e pensieri del nuovo essere per un pensiero maschile ed un pensiero femminile, gli ormoni sessuali influiscono costantemente sulle aree cerebrali in fase di sviluppo.

Marianne Hassler applica poi un modello teorico, elaborato dai neurologi americani Norman Geschwind e Albert Galaburda nel 1985, per collegare i risultati delle ricerche condotte, partendo sempre dalla teoria

---

<sup>39</sup> Marianne Hassler, "Biologia e creatività", articolo-saggio contenuto nel volume "Il suono e la mente", IX, trad. Fulvia De Colle, Enciclopedia della musica, Einaudi, Torino, 2002, p. 272.

più generale della lateralità (la distribuzione delle rispettive funzioni tra i due emisferi del cervello umano).

L'impronta della creatività musicale si fisserebbe, dunque – sempre secondo la Hassler – sul cervello del nuovo essere a causa di una percentuale maggiore del normale del testosterone (ormone normalmente secreto dall'organismo) che, se interviene dopo la ventesima settimana di gestazione, modifica addirittura l'anatomia dello stesso cervello, ritardando la maturazione di determinate aree nella parte sinistra (dove risiede l'area di Broca, che sovrintende all'organizzazione del linguaggio) ed accelerando, di contro, la maturazione di determinate altre aree nella parte destra, che è quella che presiede alle aree.

A subire una profonda modifica è dunque il rapporto tra i due emisferi cerebrali, con il sinistro (deputato a sovrintendere il linguaggio) che subisce un ritardo nello sviluppo e viene dunque coinvolto poco nell'elaborazione del linguaggio musicale.

Nella stragrande maggioranza dei casi (i due terzi degli esseri umani), è l'area sinistra che ospita la struttura cerebrale del "planum temporale" più grande che non a destra mentre per circa un quarto dei casi le due strutture sono di uguale grandezza. Per una percentuale che si aggira intorno al dieci per cento, infine, il "planum temporale" ha più vaste dimensioni nella parte destra; questi ultimi due casi sono quelli utilizzati per l'elaborazione del modello di Geschwind.

Analizzata pure la struttura e la dimensione del fascio di fibre che unisce i due emisferi cerebrali, il cosiddetto "corpus callosum", che è risultato essere più grande nei musicisti (senza distinzione alcuna tra uomini e donne) che nei non musicisti (Schaug, 2001)<sup>40</sup>.

Tra le conseguenze del ritardo dello sviluppo dell'emisfero cerebrale vi è anche la modificazione della lateralità manuale, con prevalenza di individui ambidestri oppure mancini; ultima, e fondamentale – ai fini di questo lavoro – conseguenza di detto ritardo nello sviluppo dell'emisfero sinistro è la comparsa di talenti musicali, spesso precocissimi, anche qui senza distinzione alcuna tra uomini e donne. Che è certamente il caso occorso ai fratelli Mendelssohn, "gemelli" d'arte, di pari ingegno e brillante talento esecutivo e creativo, nonostante poi Felix abbia potuto proseguire i suoi studi, viaggiando all'estero e vivendo del suo mestie-

---

<sup>40</sup> Sandro Sorbi, "Come fa il cervello ad apprendere atti motori complessi", p. 37, in AA. VV. "Insegnare uno strumento", a cura di A. M. Freschi.

re di musicista, e Fanny abbia dovuto limitarsi a comporre nelle pause del suo “mestiere” di moglie e madre.

Geschwind e Galaburda, nell’elaborare oltre vent’anni fa il loro modello, hanno raccolto grandi quantità di dati sperimentali e clinici, passati poi severamente al vaglio con esperimenti. Ma il modello di Geschwind ipotizza anche un legame tra talento musicale e deficienze del sistema immunitario, collegati probabilmente alla medesima causa, la quantità di testosterone maggiore rispetto al normale, che influirebbe sull’embrione dopo la ventesima settimana.

Questo apre anche inedite finestre sulle biografie di alcuni dei più grandi compositori e musicisti<sup>41</sup>, da Leonard Bernstein, che soffrì di asma fin dalla più tenera età, ad Alban Berg, afflitto da eczemi per tutta la vita, da Fryderyk Chopin a Gustav Mahler, a Robert Schumann. Anche i fratelli Mendelssohn non sfuggono a questa impressionante casistica, con la loro morte prematura (Fanny muore nel 1847 all’età di 42 anni, per un’emorragia cerebrale, e Felix la segue qualche mese dopo, ad appena 38 anni, dopo una serie impressionante di infarti), le cui cause sono ancora non completamente chiarite.

Semberebbe, dunque, che il rapporto tra creatività musicale ed immunodeficienza non sia casuale ma sia strettamente collegato ai processi evolutivi prenatali.

La teoria di Geschwind è stata verificata sperimentalmente da Hassler su 120 soggetti volontari, con un esperimento durato otto anni che ha coinvolto ragazzi e ragazze fra i 14 e i 19 anni, confrontando giovani musicisti con coetanei non musicisti.

I risultati – commentati da Hassler sempre con molta prudenza – hanno tuttavia confermato la giustezza dell’ipotesi presentata nel modello di Geschwind: ad un confronto tra musicisti e musiciste e non musicisti e non musiciste è infatti emerso che, indipendentemente dal sesso, l’immunoglobulina E (anticorpi autoprodotti dall’organismo a seguito di attacchi asmatici ed allergici) risultava maggiore appunto nei musicisti e, tra questi, in particolare i musicisti mancini soffrivano più frequentemente di asma o allergie rispetto ai musicisti che usavano, invece, la mano destra.

---

<sup>41</sup> M. Hassler, op. cit., p. 273

### **Il modello di Geschwind e le differenze tra musicisti e non musicisti**

Un altro aspetto emerso, applicando il modello di Geschwind, è quello della differenza di funzioni cerebrali tra musicisti e non musicisti; premesso che il cervello umano funziona in maniera asimmetrica (e questo viene spiegato, in neurobiologia, con la necessità per il cervello di razionalizzare ed economizzare le proprie risorse), si evidenzia che nella maggior parte dei destrimani il linguaggio verbale viene prevalentemente elaborato dall'emisfero sinistro del cervello mentre il destro sovrintende a tutte le funzioni non-verbali (tra cui anche aspetti musicali-spaziali). Nei mancini può accadere il contrario o, addirittura avere i due emisferi con compiti pressoché equivalenti.

Nei destrimani l'emisfero destro sarebbe "muto" (nel senso di "non dotato della facoltà di elaborare e comprendere il linguaggio") ma il suo ruolo viene ritenuto essenziale in tutto ciò che è legato all'espressione artistica<sup>42</sup>

E ciò, va sempre ricordato, vale tanto per i musicisti uomini quanto per le musiciste donne mentre è stato osservato tra i non musicisti che gli uomini destrimani sono più lateralizzati a sinistra, per quanto concerne il linguaggio verbale, rispetto alle donne.

Altri studi condotti nel 1974 da Tom Bever e Robert Chiarello (Columbia University, tecnica dell'ascolto dicotico)<sup>43</sup> hanno, inoltre, dimostrato che i musicisti (sia uomini che donne) elaborano più frequentemente le melodie con il lato sinistro del cervello mentre nei non musicisti questo compito viene assegnato al lato destro.

Marianne Hassler ha analizzato anche, nel numero dei soggetti creativi, pittori e pittrici e da questa analisi è emerso che le pittrici (come le musiciste) presentano un modello "maschile" di elaborazione; da qui gli studi successivi sull'androgenia fisiologica e psicologica dell'artista e, in particolare, del musicista condotti poi dalla Hassler, sempre sulla scorta di metodi sperimentali e dell'applicazione di modelli neurobiologici e psicologici.

---

<sup>42</sup> Stefano Cagliano, voce "Cervello" in Enciclopedia, AA.VV., Grandi opere di cultura UTET, 2003.

<sup>43</sup> Isabelle Peretz, "La musica e il cervello", saggio contenuto nel volume "Il suono e la mente", IX, trad. Elena Giovanelli, Enciclopedia della musica, Einaudi, Torino, 2002, p. 258.

Hassler cita dunque i test psicologici dai quali emerge la complessità della personalità dei compositori, "condannati", per così dire, a vivere con grandi contraddizioni: introversione/bisogno di esprimersi, dominanti/paranoici, sentimentali/lucidamente intelligenti. E proprio in queste contraddizioni Hassler individua la vera natura dell'androgenia del musicista che fa sì che nel compositore/compositrice convivano insieme - senza la netta separazione alla quale ci ha abituato la schematizzazione in categorie delle personalità - tratti definiti tipicamente maschili come "introversione, dominanza, indipendenza", e tratti considerati femminili come "timore, timidezza, propensione al sentimentalismo.

Nel compositore convivono, dunque, le due personalità, l'una accanto all'altra, cosa della quale gli stessi soggetti sono pienamente consapevoli (Fanny Mendelssohn che a quarant'anni, dopo aver trascorso la vita timidamente nell'ombra, con un legame quasi simbiotico, gemellare, che la univa da sempre a Felix, benché non fossero gemelli biologici essendo lei più vecchia di due anni, accetta per anni di essere la parte femminile del genio compositivo, mentre il fratello incarna quella maschile, salvo poi rimettere tutto in gioco dopo il viaggio a Roma, in cui artisti e letterati di fama ed una ristretta cerchia di cultori dell'arte apprezzarono e valorizzarono - riconoscendola loro pari - la compositrice Fanny Mendelssohn e non solo la moglie del pittore Hensel).

Nel settore della ricerca psicologica queste personalità complesse vengono catalogate appunto come androgine; in esse vengono osservati però anche caratteri di androgenia strettamente legati alla fisiologia umana.

Marianne Hassler sottolinea come, nel corso delle ricerche, il suo gruppo di lavoro sia stato il primo ad individuare nei musicisti dati significativi legati ad una modificazione del tasso degli ormoni sessuali nelle persone portatrici di caratteri di androgenia<sup>44</sup>.

L'esperimento cui si fa riferimento (realizzato da Hassler e Nieschlag nel 1989) è stato elaborato tramite la comparazione del tasso di testosterone secreto in giovani compositori e compositrici, di età compresa tra i venti e i trentacinque anni, rispetto a coetanei strumentisti e strumentiste e non musicisti di entrambi i sessi.

---

<sup>44</sup> M. Hassler, *Op. cit.*, p. 278.

Il risultato ottenuto conferma le teorie di Hassler, con un tasso significativamente inferiore nei compositori maschi e, viceversa, significativamente superiore nelle compositrici donne; tutto ciò sempre, naturalmente, in relazione al tasso di testosterone misurato negli altri due gruppi di volontari prestatasi all'esperimento, in cui i livelli corrispondevano a sesso ed età, com'era prevedibile. Mentre, mettendo a confronto i compositori e le compositrici, non si evidenziava nessuna significativa differenza; questo è ciò che intende Marianne Hassler per "androginia fisiologica" del compositore.

Ma quale l'origine dell'androginia, sia fisiologica che psicologica?

La risposta – sempre secondo gli studi di Hassler – si trova nel secondo modello, detto "di Dörner" che, nel 1985, ha descritto minuziosamente l'evoluzione degli emisferi cerebrali del bambino già nella fase prenatale.

Il cervello, infatti, che poi si svilupperà nell'una o nell'altra direzione a seconda del genere – femminile o maschile – tra la dodicesima e la sedicesima settimana di gravidanza diviene sensibile agli ormoni sessuali, dai quali viene modellato per la vita futura dell'essere in direzione femminile, maschile o androgina. Nell'ipotalamo prendono poi forma tre importanti centri che regolano comportamenti e definiscono ruoli: in particolare, questo compito viene individuato nel settore definito dai ricercatori "gender role center", che si forma esclusivamente sotto l'influsso di testosterone, neurotrasmettitori e neuromodulatori, influisce sul modo in cui l'individuo recepisce se stesso come maschile, femminile o androgino, ed influenza il comportamento dell'individuo stesso in relazione all'autorecepimento e ad interessi ed atteggiamenti.

Il modello neurobiologico anziesposto evidenzia una personalità androgina per il livello di ormoni sessuali ma che nella sessualità e nel comportamento può comunque essere maschile o femminile, al di là della complessità di cui ampiamente si è discusso sopra: la figura che ne deriva è, appunto, quella del compositore, uomo o donna.

Inoltre, solo i compositori – e non i musicisti in genere, va sottolineato – sono risultati androgini sia nell'area psicologica che in quella ormonale; i musicisti che non svolgevano attività di composizione (e quindi non utilizzavano le proprie capacità creative) hanno presentato, nel corso della ricerca, valori androgini soltanto nell'area psicologica.

Hassler si è anche posta il problema sulle conseguenze di valori alti o bassi di testosterone sui processi di elaborazione cerebrale e creativa in età adulta, dei quali poco si sa ancora oggi poiché si ignora l'esatto

meccanismo che stimola determinate risposte a stimoli psicologici e suggestioni varie e quindi la capacità di incanalare con lucida determinazione le emozioni e l'ispirazione, scartando alcune soluzioni e scegliendone delle altre, fino alla stesura su carta del risultato di detti processi creativi e cioè la composizione.

Appare comunque probabile che a regolare la risposta tra le aree cerebrali deputate alla creazione musicale e alle abilità artistiche in genere sia un equilibrato rapporto tra ormoni, la cui influenza sull'attività neuronale non è molto chiara ma è indubbia, anche a seguito di altre ricerche ed osservazioni effettuate dagli studiosi.

Marianne Hassler ha poi condotto altri studi, relativi alle differenze qualitative del lavoro compositivo tra uomini e donne, questione da sempre alimentata da antichi pregiudizi e che appare oggi in una prospettiva ben diversa che non centocinquant'anni fa, quando, per far apprezzare la propria musica, Fanny Mendelssohn-Bartholdy doveva farla pubblicare a nome del fratello Felix.

È pur vero che le convenzioni sociali dell'epoca in cui ha vissuto Fanny Mendelssohn erano strettamente vincolanti, sia in Germania che negli altri Paesi europei: un esempio lampante ne viene offerto da Virginia Woolf nel III capitolo del saggio-conferenza "Una stanza tutta per sé"<sup>45</sup>, dedicato alla creatività delle donne in campo letterario. Citando un docente di Cambridge, Oscar Browning, il cui compito era quello di esaminare le studentesse di Girton e Newnham, Woolf riporta una delle dichiarazioni che il professore era solito fare sugli elaborati esaminati: "L'impressione ricevuta dopo avere esaminato le prove scritte è che, nonostante i voti assegnati, la migliore delle donne sia intellettualmente inferiore al peggiore degli uomini". Questa ed altre amene dichiarazioni di uomini influenti, che avevano il potere di indirizzare gli atteggiamenti della società nell'uno o nell'altro senso nei confronti delle donne che scrivevano (e il senso era sempre quello negativo della critica ad oltranza) e che cercavano, con questa loro abilità, di acquisire una propria autonomia economica, non potevano che fiaccare le energie delle giovani aspiranti scrittrici ed artiste; ma se poi questa situazione è stata – come sottolinea Woolf – superata dalla comparsa nel corso dell'Ottocento e nel Novecento, di tante scrittrici di valore, per le altre

---

<sup>45</sup> V. Woolf, Op. cit., p. 53.

artiste, e, in particolare, per le musiciste, l'umiliante preconconcetto di non essere capaci di fare le stesse cose che facevano gli uomini o comunque di non poterle fare allo stesso livello di qualità dovette sicuramente tarpare le ali a più d'una ispirazione.

“La donna che compone musica – scriveva Woolf nel 1928<sup>46</sup> – si trova al punto dell'attrice ai tempi di Shakespeare. Nick Greene (...) diceva che una donna che recitava gli faceva pensare a un cane che ballava. Johnson ripeté la frase, duecento anni dopo, a proposito delle donne che predicavano. E qui, dicevo aprendo un libro sulla musica (“A survey of contemporary music” di Cecil Gray), troviamo le stesse parole, usate ancora in questo anno di grazia 1928, sulle donne che cercano di scrivere musica: “Riguardo a Germaine Tailleferre, possiamo solo ripetere la frase del dottor Johnson su una donna che predicava: “Signore, una donna compositrice è come un cane che cammina sulle zampe posteriori. Non lo fa bene, ma vi sorprende il fatto stesso che lo faccia”. Così la storia si ripete esattamente”.

Al di là dei pregiudizi, la ricerca scientifica è andata avanti, non tanto per dimostrare l'infondatezza degli stessi (che è talmente lampante fondandosi su idee stupide che danno solo la misura dell'astio di determinate categorie timorose del confronto e “terrorizzate” dalla sola esistenza dell'“altro”), ma per cercare di indagare più a fondo sul funzionamento della macchina prodigiosa che è il cervello umano e, in particolare, sui meccanismi che mettono in contatto la semplice veicolazione di impulsi nervosi con la coscienza più profonda che rende unico ed insostituibile ciascun essere umano.

Marianne Hassler ha dunque analizzato diverse categorie: la principale è stata quella legata alla questione se le composizioni delle donne siano valide quanto quelle degli uomini oppure no; sono stati messi a confronto due gruppi composti uno da 17 ragazzi e l'altro da 13 ragazze, che si sono cimentati in almeno due delle quattro prove proposte che andavano dalla stesura di una composizione alla esecuzione di una composizione, dalla libera improvvisazione all'improvvisazione su canto o su tema dati.

Gli elaborati sono poi stati esaminati da quattro esperti di musica che hanno ascoltato le prove senza conoscere il sesso del soggetto esamina-

---

<sup>46</sup> V. Woolf, Op. cit., p. 56.

to; nel corso dell'esperimento è emerso chiaramente che non era possibile individuare o riconoscere alcun criterio compositivo tipicamente maschile o, viceversa, tipicamente femminile.

La valutazione delle prove non evidenziava, dunque, nessuna differenza di natura sessuale (Hassler e Feil 1986), portando piuttosto ad una pura casualità il fatto di riuscire ad indovinare in taluni casi, da parte degli studiosi, il sesso dell'autore dell'elaborato esaminato.

L'esperimento è stato poi ripetuto da Diether De La Motte, musicista e docente della Hochschule für Musik di Vienna, che ha esaminato le opere di dieci compositrici e di diciannove compositori adulti, senza riuscire, anche in questo caso, a notare significative differenze nel metodo e nel meccanismo compositivo (utilizzando una scala Likert da 1 a 7 punti, De La Motte ha attribuito una media di 4,30 punti ai lavori delle compositrici ed una media di 4,43 punti ai lavori dei compositori).

Anche De la Motte ha indovinato per puro caso alcune relazioni tra opera e sesso del compositore, dimostrando ancora una volta l'esattezza della tesi di partenza e cioè che non esistono differenze di alcun genere, né nello schema compositivo né nella scelta o nel numero degli strumenti, tra compositori e compositrici. Lo studio ha smentito anche un luogo comune, legato al fatto che le donne sarebbero portate ad utilizzare un numero minore di strumenti o strumenti inusuali o avrebbero una maggiore preferenza per l'uso della voce, tutte cose che non hanno trovato alcuna conferma nelle ricerche condotte da Marianne Hassler.

Gli studi condotti da Hassler sull'attività cerebrale hanno anche confermato, come quelli di altri contemporanei, l'alta specializzazione del cervello stesso, che è anatomica e funzionale insieme. Ognuna delle aree, anche la più piccola, può infatti essere considerata una sorta di micro cervello specializzato nell'elaborazione di una determinata serie di dati, dando così l'idea di come l'attività cerebrale sia soprattutto modulare.

In particolare, parlando di linguaggio (poiché la musica è linguaggio), dopo le ampie conferme emerse in oltre un secolo e mezzo di ricerche e di studi (le aree deputate al linguaggio furono individuate da Broca, 1861, e Wernicke, 1874 e la loro funzionalità è stata confermata dalle moderne tecniche di produzione di immagini cerebrali di Posner e Raichle, 1994), si è giunti alla conclusione che non esistono solo le due fasi della comprensione e dell'espressione ma si passa attraverso una serie infinita di moduli che, articolandosi tra di loro, consentono l'elaborazione appunto del linguaggio, coinvolgendo nella sua quasi totalità

l'emisfero sinistro. Ecco perché una lesione cerebrale può provocare la scomparsa di alcune abilità ma può lasciarne intatte altre.

Per quanto riguarda il discorso musicale gli studi sono ancora in fase preliminare; intanto va detto che, fino agli anni Settanta del secolo scorso, la musica veniva considerata come facoltà a sé stante rispetto al linguaggio, corrispondente ad un settore diverso del cervello.

Howard Gardner dell'Università di Harvard, negli studi condotti nel 1983, considera la musica come "emanazione di un'intelligenza distinta"; lo studioso individua sei principali facoltà umane, correlate con l'intelligenza linguistica, musicale, logico-matematica, spaziale, cinestesico-corporea e personale. La musica corrisponderebbe così, secondo lo schema di Gardner, ad un settore di specializzazione del cervello indipendente dalle funzioni cognitive generali.<sup>47</sup> Il cervello possiederebbe così un substrato riservato esclusivamente alla musica, nell'ambito del sistema modulare del suo funzionamento. Questo substrato sarebbe geneticamente programmato ed attiverebbe un dispositivo altamente specializzato in ciascun individuo appartenente alla specie esposto allo stimolo musicale.

Un'altra corrente di pensiero, quella dei cognitivisti, nega la presenza di un meccanismo geneticamente programmato per la comprensione e l'elaborazione della musica e considera invece quest'ultima come "esercizio dell'intelligenza" in cui vengono messe in gioco tante attività elaborative che vengono utilizzate anche per altre funzioni; secondo questi studiosi, la percezione della musica passerebbe attraverso gli stessi meccanismi utilizzati per comprendere il linguaggio verbale (intonazione, variazione di emissione, silenzi, pause). La lettura della musica passerebbe per gli stessi meccanismi, incrociando simbolo e suono come avviene per la lettura del codice linguistico.

Secondo quest'ultima teoria la musica parassiterebbe funzioni e moduli destinati ad altre attività.

---

<sup>47</sup> Secondo l'ipotesi di H. Gardner l'esempio scelto è quello relativo alla possibilità per uno schizofrenico di essere un musicista di talento così come, invece, un grande matematico può essere musicalmente del tutto incapace; in questo contesto, sempre secondo Gardner, la musica avrebbe, all'interno delle nostre strutture cerebrali, un substrato ad essa riservato (H. Gardner, *Frames of mind. The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, New York – Trad. it. *Formae Mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Feltrinelli, Milano, 1987, in I. Peretz, op. cit., p. 246).

Ma se la musica corripone ad una facoltà umana ben specifica – come emerge nel settore delle neuroscienze – deve necessariamente mettere in moto un dispositivo a sé stante, allocandosi in un settore che deve, per forza di cose, essere isolabile dalle altre attività cerebrali e quindi confermando più la tesi della modularità che quella del parassitismo. Le attività musicali sarebbero così autonome rispetto alle altre facoltà dell'intelligenza (linguaggio) e veicolate da sistemi neuronali predisposti solo ed esclusivamente per esse.

Tornando agli studi di Marianne Hassler sul modello androgino del compositore, ci si interroga dunque ancora sul fatto che possa esistere uno stile compositivo al maschile ed uno al femminile e se le donne compongano effettivamente al femminile e gli uomini al maschile.

Carl Gustav Jung sottolinea nel saggio del 1971 "L'Io e l'inconscio"<sup>48</sup> che l'uomo trae "le proprie forze creative dal suo lato femminile, cioè dalle parti femminili della propria personalità, e la donna da quelle maschili".

Vengono qui considerate qualità femminili l'intuito ed il sentimento verso ciò che attiene alla propria sfera personale e qualità maschili la capacità di ordinare, di pensare, di organizzare. Ciò significherebbe che i compositori sarebbero più propensi a lasciarsi guidare dall'intuito e dal sentimento mentre le compositrici lascerebbero maggiore spazio alla progettualità e all'organizzazione.

Ma, come in tutti gli assunti teorici, in realtà si verifica uno scarto tra la deduzione e l'effettiva manifestazione: nello studio di Hassler si citano analisi condotte sui lavori di compositrici quali Youngghi Pagh-Paan<sup>49</sup> e Dora Pejacevic e del compositore Alban Berg, dove è emerso che i processi creativi di tutti e tre gli artisti prevedevano un percorso infleunto dall'intuizione ma anche dalla pianificazione e dalla strutturazione ed organizzazione razionale del materiale musicale elaborato. Impossibile dunque l'attribuzione di uno stile compositivo in relazione al sesso del compositore.

---

<sup>48</sup> C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und Dem Unbewussten. Studienausgabe*, Olten, Walter, Freiburg (trad. it. "L'Io e l'inconscio", in "Due testi di psicologia analitica", Boringhieri, Torino 1983), op. cit. in M. Hassler, "Biologia e creatività", saggio, p. 282.

<sup>49</sup> Compositrice coreana, nata a Cheongju nel 1945, figura emergente nel panorama musicale contemporaneo, unisce nel suo lavoro tecniche moderne e tradizione orientale in lavori cameristici segnati da una forte tensione emotiva.

Per confermare l'esito delle ricerche, poiché non è stato effettuato in psicologia uno studio sistematico sullo stile compositivo, si è preso in esame lo stile cognitivo, ossia come vengono applicate le attività cerebrali all'atto dell'organizzazione concettuale dell'ambiente, puntando l'attenzione sulla struttura dell'elaborazione più che sul contenuto del pensiero.

Hassler cita le prime pionieristiche ricerche di neurobiologia, in cui si faceva una differenziazione tra stili cognitivi (maschile e femminile) anche in relazione al genere; in quegli esperimenti emergeva come le donne manifestassero più abilità nei test linguistici e gli uomini in quelli legati all'uso e all'organizzazione dello spazio, utilizzando poi entrambi le capacità più spiccatamente superiori per l'organizzazione concettuale dell'ambiente con il quale venivano messi in relazione.

Questo fornisce una mappa su come si ritenesse, prima, che la struttura del pensiero potesse essere influenzata o dal linguaggio o da processi spaziali.

Applicando questo assunto alle capacità compositive verrebbe fuori che la composizione femminile dovrebbe essere un processo legato alle facoltà linguistiche mentre quella maschile sarebbe più legata alle competenze spaziali.

Per trovare risposte soddisfacenti al quesito Marianne Hassler insieme a Nieschlag ha proceduto ad una serie di esperimenti in cui sono state misurate le abilità spaziali e linguistiche di ragazzi di entrambi i sessi all'inizio della pubertà e di artisti, uomini e donne, adulti.

È emerso in entrambi i sessi e in entrambi i gruppi un rapporto positivo tra la valutazione delle composizioni e la capacità di rappresentazione spaziale: ragazzi e ragazze, uomini e donne mostravano uno stile compositivo maschile.

Assodato che i musicisti mostrano competenze spaziali maggiori rispetto ai non musicisti, un'altra serie di studi (sempre citata da Hassler) ha dimostrato che la competenza spaziale è particolarmente elevata negli uomini con un basso tasso di testosterone, nelle donne con un tasso di testosterone superiore alla media e nelle personalità androgine.

In relazione alla ricerca di cui sopra, dunque, Hassler sottolinea che potrebbe significare "che le compositrici non si differenziavano dai compositori nel loro stile perché entrambi sono personalità androgine".

### **Test di androginia e “women’s power”**

Altri studi ed altri esperimenti vengono citati (il test psicologico di androginia “Bem Sex-Role Inventory” di S. L. Bem, 1974) e coincidono con i risultati ottenuti nei suoi test da Diether De La Motte seguendo un altro percorso (i test sugli elaborati musicali di dieci compositrici e diciannove compositori valutati con i punteggi da 1 a 7 della scala Likert): verificando le annotazioni dopo essere stato informato del sesso del compositore di ciascuno dei lavori esaminati, De La Motte aveva constatato che la valutazione più elevata, 7, era stata conseguita da quattro delle dieci compositrici mentre le restanti sei avevano ricevuto i voti più bassi della graduatoria (1 e 2) e non esistevano punteggi intermedi. Viceversa, nel caso dei compositori, De La Motte aveva avuto modo di assegnare tutti i punteggi da 1 a 7.

Questo risultato ha portato De La Motte ed Hassler ad una sola conclusione: “una donna che si permette di comporre deve essere molto brava o possedere molto “women’s power”; la mancanza di punteggi medi si può ricollegare al fatto che le compositrici avrebbero bisogno di un incoraggiamento che generalmente non hanno” ma Hassler sottolinea che la sua ricerca ruota comunque intorno a parametri esclusivamente fisiologici e non a valutazioni di carattere psicologico generale e sociologico.

Sempre dunque sotto il profilo fisiologico, l’indagine di Hassler si conclude con l’esame dell’età in cui compare il talento compositivo nelle donne e negli uomini. Nelle donne dovrebbero, in media, iniziare a comporre in maniera sistematica e professionale un pò più tardi degli uomini, a causa di una serie di eventi legati alla produzione ormonale che si modifica nell’età della pubertà e che, proprio per l’aumento esponenziale di ormoni femminili, creano condizioni sfavorevoli per l’attività creativa in campo musicale (che può addirittura sparire, seppur transitoriamente), il cui ripristinarsi coinciderebbe con il termine della maturazione ormonale.

Ma questi dati, come per tutte le ricerche, andrebbero meglio confutati e sostenuti con ulteriori esperimenti per ottenere risposte certe. Così, se si riuscisse davvero a mettere in relazione il fatto che processi biologici fanno sì che le donne acquistino la piena facoltà di comporre solo al termine dell’adolescenza, si potrebbe comprendere perché le compositrici, ancora oggi, siano in numero così significativamente inferiore rispetto ai colleghi maschi, in un contesto in cui entrano ancora una

volta inevitabilmente in gioco le regole di una società che impone ruoli ed assegna compiti all'interno di schemi prestabiliti. A venti anni, infatti, ancora oggi come centocinquant'anni fa, l'indirizzo della vita di una donna è già pianificato, ancora oggi pensare ad una donna compositrice o direttrice d'orchestra appare quantomeno bizzarro (anche se nessuno avrebbe più il coraggio di palesarlo sono tuttavia ancora in molti a pensarla come il signor Johnson citato nel saggio di Virginia Woolf).

Ma, sull'esempio di figure come Fanny Mendelssohn (che rivendicò per sé nel 1841 con il ciclo pianistico "Das Jahr" il ruolo negato fino ad allora dalla famiglia e dalla società) ed oggi di una Teresa Procaccini (che, viceversa, è stata sempre sostenuta dalla famiglia), che ha acquisito una statura imponente come compositrice contemporanea - entrambe grazie alla qualità impeccabile della loro attività artistica unita ad una perseveranza non comune - non bisogna fermarsi solo alle constatazioni di carattere negativo su vincoli ed ostacoli, auspicando piuttosto anche aperture di altro genere, verso altre culture musicali ed altri modi di essere compositori, in una prospettiva multilinguistica e multiculturale che deve continuare a valorizzare la diversità nella tolleranza reciproca, senza pretendere di amalgamare tutto in un'unica pericolosa idea di globalizzazione "tout court".

## I MENDELSSOHN DOPO LA LORO MORTE

Dopo la sua morte, poco o nulla rimase nelle sale da concerto se non l'eco lontana di quella che era stata l'arte di Fanny Mendelssohn-Hensel, né come pianista virtuosa né tantomeno come compositrice.

Mentre salì sempre più in alto la fama, sebbene postuma, dell'opera di Felix Mendelssohn, definito nelle maniere più encomiastiche. La sua musica, infatti, gli sopravvisse, grandemente apprezzata dagli artisti e dal pubblico, che in essa ritrovavano quella semplicità perduta del canto puro e cristallino, che era impossibile trovare nella pure splendida musica del contemporaneo Robert Schumann, spirito inquieto e devastato, poi, dalla malattia che lo condusse alla morte. Felix Mendelssohn, del resto, pur toccato da certe ispirazioni fantastiche tipicamente romantiche, non abbandonò mai la linea stilistica dell'amabilità, della brillantezza, dell'equilibrio formale, dove non c'era posto per contrasti violenti e drammatici, guidato in questo da una compostezza dettata da un'ideale classico di bellezza.

Del resto Felix aveva ricevuto lezioni, oltre che dal pianista Ludwig Berger, anche dal violinista Eduard Rietz, innestando questa preparazione sullo studio svolto in precedenza sotto la guida di C. F. Zelter ("arcigno direttore della Singakademie di Berlino, che lo sottopose ad un rigoroso regime di basso figurato, armonizzazioni di corale, contrappunto, canone e fuga", seguendo in questo le tradizioni della Germania del nord, derivate da J. F. Kirnberger, F. W. Marpurg e dal sommo maestro J. S. Bach).<sup>50</sup>

In definitiva Felix Mendelssohn ricevette un'educazione musicale settecentesca e lo stile della sua musica (accusata a volte di conservatorismo, sono sempre parole di Plantinga) riflette questo passato di grande peso nella vasta produzione del compositore, comprendente sinfonie, oratori, ouvertures, composizioni cameristiche varie, composizioni strumentali per pianoforte solo, per organo, lavori vocali sacri e profani, Lieder ed anche opere a carattere giocoso.

### **La questione della musica ebraica**

È nel Novecento, con uno dei rigurgiti più tragici del sempre latente antisemitismo, che covava sotto la cenere in tutta Europa da secoli, che anche Felix Mendelssohn sparisce dalle sale da concerto europee e, in particolare, tedesche. Ciò accade negli anni dell'ascesa del Terzo Reich, in cui si scatena una delle più feroci ondate di antisemitismo che il mondo abbia mai conosciuto.

Così, accanto alla soppressione fisica dell'ebreo, la Germania in particolare architetta la cancellazione sistematica della cultura ebraica propriamente detta ma anche di tutti quei rappresentanti del mondo dell'arte che abbiano una pur lontana ascendenza ebraica. Come, appunto, Felix Mendelssohn-Bartholdy, di cui si volle ignorare volutamente il fatto di essersi convertito al cattolicesimo, preferendo piuttosto puntare il dito sul rappresentante di una cultura ebraica ottocentesca che bisognava spazzare via per cancellare dalla faccia della terra gli Ebrei e tutta la loro storia.

Anche se, in verità, anche sotto il profilo della tradizione Felix poco o nulla ebbe a che vedere con la musica ebraica, preferendo piuttosto

---

<sup>50</sup> L. Plantinga, op. cit., p. 253

aderire agli stilemi in voga nella grande Europa dell'Ottocento, in cui riuscì a divenire il più famoso dei compositori senza manifestare minimamente l'orgoglio di un'ebraicità, sebbene metaforica, che fu poi quella di Schonberg, di Milhaud, di Mahler<sup>51</sup>.

I musicisti ebrei, del resto, dal Romanticismo in poi hanno il loro posto nelle varie storie della musica europea senza che la componente ebraica della loro personalità incida più di tanto sulla loro produzione, quanto piuttosto "la loro piena appartenenza al grande fiume della cultura e della musica cristiano-occidentale"<sup>52</sup>.

Ma d'altro canto lo stesso Fubini si interroga sul fatto che possa esistere o meno una "diversità documentabile di una sinfonia di Mendelssohn rispetto a una di Schubert addebitabile all'origine ebraica del primo". Peraltro la questione sembra nascere proprio insieme all'emancipazione ed il nutrito afflusso di ebrei nei campi del sapere, della cultura e delle arti, in precedenza preclusi; ma resta da capire fino a che punto l'emancipazione avesse portato ad una assimilazione passiva della cultura "altra" o piuttosto ad una affermazione della propria identità ebraica "in un fecondo contatto con l'altra cultura da cui fino ad allora si doveva restare separati"<sup>53</sup>.

Da qui l'interrogativo se la musica di un ebreo emancipato dell'Ottocento o del Novecento possa ancora definirsi musica ebraica o se piuttosto è lo specchio attraverso cui si affaccia il residuo di "ebraicità" che ogni ebreo si porta dentro ovunque, legata non tanto a caratteri e stilemi del patrimonio culturale e musicale di un popolo quanto ad uno "status" perenne dell'ebreo della diaspora, che vive la propria esistenza con un costante senso di inquietudine e di provvisorietà e la massima disponibilità a nuove esperienze.

Tutti elementi che nella musica apparirebbero, naturalmente, a livello di metafora e di simbolo. Ma nel caso di Fanny e Felix Mendelssohn questo elemento è estremamente difficile da rintracciare (forse appena qualche vaga reminiscenza degli intervalli tipici di alcune forme di canto sinagogale) ma del resto la famiglia di appartenenza era una di quelle che "militavano" nelle avanguardie alla ricerca dell'assimilazio-

---

<sup>51</sup> Enrico Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, Einaudi 1994, Torino, p. 7 e p. 19.

<sup>52</sup> Enrico Fubini, op. cit., p. 22.

<sup>53</sup> E. Fubini, op. cit., pp. 22-23.

ne (e l'aggiunta del cognome dello zio Bartholdy al cognome Mendelssohn la dice lunga sulla questione, evidenziando quasi l'ambizione che questo secondo cognome potesse un giorno cancellare il primo ed originario cognome, di ascendenza ebraica<sup>54</sup>).

Ma tutto ciò non è bastato a salvare dall'oblio Felix tra la fine dell'Ottocento ed il Novecento, fatto oggetto di una vera e propria emarginazione dettata soprattutto da preconcetti e da un certo serpeggiante odio razziale, come ha sottolineato il pianista Bruno Canino in una intervista-conversazione realizzata nel 2002 da Francesco Antonioni.

“Mendelssohn è un compositore dalla personalità molto spiccata, ingiustamente sottovalutato dall'idealismo ottocentesco (...) – dice Canino – e temo che la ragione del relativo disfavore sia più grave e derivi dalle sue origini ebraiche: Wagner non l'amava, Orff riscrisse il “Sogno di una notte di mezza estate” perché (sostenne) che era una “vergogna” che un ebreo avesse scritto quella musica, ma persino Schumann, che peraltro stimava Mendelssohn, lo definì un “compositore per signorine” (...).”

Felix Mendelssohn ritorna, dunque, nelle sale da concerto nella seconda metà del Novecento mentre Fanny ne resta ancora esclusa fino ad appena una ventina di anni fa, quando, soprattutto ad opera di orchestre femminili, la sua vasta produzione comincia finalmente a tornare alla luce, con numerose ristampe di opere strumentali e liederistiche a partire dal 2005, in occasione del duecentesimo anniversario della nascita della musicista tedesca.

---

<sup>54</sup> E. Fubini, op. cit., p. 24.

## APPENDICE

Lettere alla famiglia Mendelssohn Bartholdy a Berlino (da *Italienisches Tagebuch*, F. Mendelssohn)

Roma, 25 Febbraio (1840)

*Noi qui continuiamo per il momento a festeggiare il carnevale divertendoci e queste fantastiche sciocchezze mi rallegrano sopra ogni mia aspettativa. Vi risparmio la descrizione formale della cosa poiché Goethe, più di 50 anni fa, se ne è assunto il carico e i tratti fondamentali, così come molte maschere, sono rimasti gli stessi, però il giorno più importante, Moccoletti, si avvicina. Abbiamo tentato in tutti i modi di trovare, a piedi o con il carro, tre diversi balconi nel corso. Comunque io vado avanti; non solo perché ci si muove in modo comodo e sicuro nel bel mezzo del brulichio e si può vedere tutto, ma anche perché il massimo del divertimento sta veramente in quelle piccole guerriglie che si conducono contro i carri ed tra entrambe le file di carri, l'una sotto l'altra. Le diverse guerre offensive con gesso, confetti di zucchero piccoli e grandi e mazzi di fiori - questi ultimi, ovviamente, i migliori - di solito, in modo adeguato, vengono distribuiti e Sebastian era molto irritato perché ho ricevuto un carico di gesso con un mazzo di fiori poiché io non avevo nient'altro tra le mani. La farina è un "mauvais genre" e in realtà è vietata però viene utilizzata nell'ammasso. Soprattutto molti, in particolare gli stranieri, muovono le cose senza grazia, fanno scherzi solo con la quantità e la durezza del materiale e colpiscono la gente dalla distanza di sicurezza del secondo o terzo piano; anche da più vicino arrivano pesi sul viso che certamente non cadono dolcemente, però, siano essi terribili o ragionevoli non bisogna arrabbiarsi bensì vendicarsi nel migliore dei modi. Il fratello del Re di Napoli, il Principe di Siracusa, aveva affittato un balcone da cui aveva versato una tale inesaurevole quantità di farina che aveva permesso, solo a stento, di superare l'angolo; un giovane e distinto romano a cui lui ha giocato un tiro particolarmente brutto, aveva fatto preparare confetti a forma di maccheroni, a cui lui rispose il giorno successivo; il napoletano divoratore di maccheroni doveva essersi ammalato poiché da quel giorno era diventato un poco più modesto.*

*Tra i divertimenti più piacevoli vi è stato un enorme carro rastrelliera decorato, pieno di dottori, armato con tenaglie, a cui erano appesi teschi con cervello, molari, interi morsi, tutto ciò in scala colossale, non mancavano, naturalmente, un'enorme peretta e la tortura di tanti giochi d'artificio; più avanti, sul caprone, sedeva un trapanatore e dietro di lui un selvaggio e si tra-*

scinavano e gridavano elogiando la loro arte lungo il corso fin quando non si fermarono sotto un balcone dal quale sporgevano alcune signore, delle quali controllarono lo stato di salute; loro erano concordi nel credere che i lavaggi fossero necessari e dunque dirigevano la siringa verso l'alto e - ne fuoriusciva un grande mazzo di fiori. Un tipo con una barba grande, con una gonna femminile e la cuffia, ma senza maschera, traballava qua e là e si lamentava di non avere un appartamento dove partorire. Molto spesso i cocchieri sedevano sui caproni come prostitute e non vedevano da lì per niente male; i grandi carri completamente tappezzati e con le ruote totalmente rivestite di foglie d'alloro sembravano davvero carini. In genere essi trasportavano circa una dozzina di imbroglianti vestiti allo stesso modo che facevano inevitabilmente uno strano effetto. Quando ci si avvicinava a tali carri, bisognava coprirsi il viso perché si veniva colpiti inevitabilmente da una grandinata di confetti. La maggior parte delle signore teneva, proprio per questo motivo, una maschera con fili metallici davanti il viso e poiché io ho bisogno degli occhialini, non posso utilizzare questo metodo e mi copro solo con un velo. Il Giovedì' grasso, uno dei giorni più belli, ho viaggiato con la figlia di Thorwaldsen, una donna affabile, sua nipote e Sebastian. Non hai neanche idea di cosa si debba fare mentre si attraversa il corso. Bisogna guardarsi intorno, notare tutti gli attrezzi stupidi, stare attenti e vedere da dove gli hanno tirati per coprirsi in qualsiasi modo possibile e rispondere in modo adeguato al colpo, raccogliere e selezionare le munizioni che sono state gettate dentro, discorrere con le maschere da damerini che salgono sulle scale comportandosi come se fossero conoscenti e sperare di scorgere un po' il viso, tutte queste attività impegnano lo spirito e le mani a tal punto che non si sa cosa si debba fare prima, certamente è incredibile ma si fanno talmente tanti passi verso la follia che si ci impermalisce quando un carro passa avanti senza gettare nulla poiché è considerata una trascuratezza. Non mi conosci cara mamma, non sai che mi piace stare per ore in quel baccano e in quel brulichio che non si può paragonare né nel fragore del mare né con il muggito degli animali selvaggi bensì solo con il corso romano?

Roma, 20 maggio (1840)

*Non siate impazienti di vederci tornare poiché parleremo sempre dell'Italia, non posso promettere di non farlo, il mio cuore è troppo pieno di ciò. – Adesso abbiamo solo un bel giorno davanti a noi, l'opposto a villa Wolchonsky, ma non voglio scrivere prima di ciò, finché lui è felice di questa; di Napoli Vi racconterò dopo, poiché questa è l'ultima lettera da Roma. No, Rebeccuccia! Aggiungeremmo altri 14 e poi altri 14 giorni, anche se ieri da Ingres ci siamo sforzati fino quasi a morire, volevamo presentare una petizione sottoscritta dall'intera Accademia francese, anche se mio marito mi aveva condannato a ciò e anche se la processione del Corpus Domini era il 18 e il 21 si inaugurava una parte della Chiesa di San Paolo! Prendiamoci di forza d'animo e partiamo; la macchina è già riparata. – Intanto però ci godiamo i giorni e le notti celestiali e devo solo dire che centelliniamo fino alla fine il delizioso tempo così tanto che dedichiamo solo il minimo al sonno e passiamo metà delle notti facendo passeggiate o disegnando o facendo musica. Non sopporto per ora di stare sotto un tetto, neanche in Vaticano mi sento nell'eternità, la sera mio marito non mi trova nell'appartamento, sto in silenzio sulla soglia della casa e mi spavento dell'aria dell'appartamento. Non abbiate però paura, non siamo né accalorati né spossati, bensì molto tranquilli e in buona salute; solo la consapevolezza dell'imminente fine di questo bel periodo con la sua aria celestiale non fa sentire la mancanza del sonno. Ah! Come è bella la vita! Se solo si potesse dire in alcuni giorni: Alt! Fermati un attimo, fatti esaminare meglio! Addio, carissima mamma e carissima sorella, probabilmente addio da Roma!*

(trad. Clizia Sardo)

---

## ORCHESTRA ISTITUTO BELLINI

L'orchestra sinfonica dell'istituto superiore di studi musicali Vincenzo Bellini di Caltanissetta, composta da quaranta elementi, è stata protagonista di una serie di importanti appuntamenti inseriti nell'ambito di prestigiose manifestazioni.

Nel mese di maggio l'orchestra ha dato vita all'apprezzato ed applauditissimo concerto tenutosi in Cattedrale ed inserito nell'ambito del Festival della comunicazione, l'evento culturale promosso dalla Diocesi di Caltanissetta e dalle Paoline. In quell'occasione l'orchestra dell'ISSM Bellini, diretta dal M.° Angelo Licasi, ha eseguito musiche di Beethoven, Schubert, Haendel. Di quest'ultimo, in particolare, è stato eseguito il concerto per organo e orchestra, solista il M.° Diego Cannizzaro, organista, musicologo, ispettore onorario per gli organi storici siciliani, che ha suonato il prestigioso organo della Chiesa madre, costruito nel 1638 da Antonino la Valle. Parole di elogio sono venute da S. E. Mons. Mario Russotto, vescovo della Diocesi nissena.



Concerto nella Cattedrale di Caltanissetta del 15 maggio 2012

Inoltre, su invito dell'Amministrazione Comunale di Pozzallo (RG), l'Orchestra ha tenuto un concerto nella chiesa di San Giovanni.

La sezione cameristica della stessa orchestra dell'istituto nisseno, sempre sotto la guida del M.<sup>o</sup> Angelo Licalsi, si è poi esibita a Pisogne, nella Chiesa della Pieve, e a Cremona, a S. Abbondio, per il festival internazionale della liuteria e del terzo concorso per strumenti antichi. Proposti tre concerti solistici che hanno visto come protagonisti i solisti di tre diverse generazioni, dal violinista Sebastiano Vianello nel Concerto in la per violino ed archi di J. S. Bach, al violista Marco Traverso nelle Variazioni per viola e orchestra su tema popolare austriaco di C. M. von Weber, alla violoncellista nissena Emanuela Mosa nel Concerto per violoncello di J. Haydn. L'orchestra si è esibita inoltre presso la Chiesa della Collegiata di Catania con solisti Emanuela Mosa (violoncello), Marco Traverso (viola), Vito Imperato (violino, spalla del Teatro Massimo "Bellini" di Catania), Nicola Malacuccini (contrabassista, I contrabasso del Teatro Massimo "Bellini" di Catania).

Giunge così a perfezionamento un altro dei percorsi promossi dall'istituto musicale nisseno, che ha avviato anche una serie di laboratori orchestrali ai quali hanno partecipato i 14 giovani borsisti, ammessi dopo le audizioni e le selezioni fissate dai bandi dei mesi scorsi. L'orchestra, nata nel 1989 in seguito all'attivazione del corso di Esercitazioni orchestrali affidato, sin dalla sua istituzione, al M.<sup>o</sup> Licalsi è composta principalmente dagli studenti dei corsi superiori dell'istituto e dai docenti; l'organico è stato recentemente ampliato proprio grazie all'inserimento dei giovani borsisti.



Sezione cameristica dell'Orchestra dell'ISSN "Bellini" a Cremona

---

Istituto Superiore di Studi Musicali "V. Bellini"  
CALTANISSETTA

**ORGANI ISTITUZIONALI**

**Consiglio di Amministrazione**

Avv. Giuseppe Iacona	- Presidente
Rag. Gaetano Nola	- Rappresentante M.I.U.R.
Dott. Michele Cucciniello	- Provincia Regionale Caltanissetta
Dott.ssa Laura M. Bonaffini	- Provincia Regionale Caltanissetta
M° Gaetano Buttigè	- Direttore Istituto
M° Michele Mosa	- Rappresentante dei Docenti
Sign. Giuseppe D' Urso	- Rappresentante degli Studenti

**Consiglio Accademico**

M° Gaetano Buttigè	- Direttore dell' Istituto/Presidente
M° Francesco Gallo	- Docente
M° Paolo Miceli	- Docente
M° Renato Pace	- Docente
M° Raffaello Pilato	- Docente
M° Fabrizio Puglisi	- Docente
M° Daniele Riggi	- Docente
Sig.na Claudia Ottaviano	- Studentessa
Sig.na Melania Galizia	- Studentessa

**Collegio dei Revisori**

Dott. Giovanni Grotta	- Presidente, <i>Rappresentante Ministero Economia e Finanze</i>
Dott. Agostino Falzone	- Componente, <i>Rappresentante Ministero Università e Ricerca</i>

**Nucleo di Valutazione**

Geom. Giuseppe d'Antona- Presidente  
Dr. Giancarlo Iacomini - Componente  
Dr. Guido Sorignani - Componente

**Consulta degli Studenti**

Angela Aquilina - Presidente  
Yasmine Caruso - Segretaria  
Nicolò De Maria - Componente  
Melania Galizia - Componente di diritto  
Claudia Ottaviano - Componente di diritto

## Docenti e Insegnanti

### Insegnamenti

*Accompagnamento pianistico*  
*Canto*  
*Chitarra*  
*Clarinetto*  
*Clarinetto*  
*Contrabbasso*  
*Corno*  
*Fagotto*  
*Flauto*  
*Esercitazioni Corali*  
*Esercitazione Orchestrali*  
*Musica d'insieme per Fiati*  
*Musica d'insieme per Archi*  
*Musica da camera*  
*Oboe*  
*Poesia per Musica e drammaturgia Musicale*  
*Pratica e lettura pianistica*  
*Pratica e lettura pianistica*  
*Pianoforte*  
*Pianoforte*  
*Pianoforte*  
*Pianoforte*  
*Pianoforte*  
*Pianoforte*  
*Pianoforte*  
*Strumenti a Percussione*  
*Storia della Musica*  
*Teoria dell'armonia e Analisi*  
*Teoria, Ritmica e percezione musicale*  
*Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica*  
*Tromba*  
*Tromba*  
*Viola*  
*Violino*  
*Violoncello*

### Docenti

Camilla Beatrice Licalsi  
 Tiziana Arena  
 Renato Pace  
 Paolo Miceli  
 Angelo Gioacchino Licalsi  
 Francesco Mercurio  
 Rino Baglio  
 Angelo Valastro  
 Lucrezia Vitale  
 Ezio Spinoccia  
 Angelo Licalsi  
 Angelo Licalsi  
 Michele Mosa  
 Michele Mosa  
 Angelo Palmeri  
 Ezio Spinoccia  
 Alberto Maida  
 Calogero Di Liberto  
 Gaetano Buttigè  
 Magda Carbone  
 Giuseppe Fagone  
 Giuseppe La Marca  
 Enrico Maida  
 Fabrizio Puglisi  
 Daniele Riggi  
 Claudio Scolari  
 Ivan S. Emma  
 Angelo Pio Leonardi  
 Lea Cumbo  
 Francesco Gallo  
 Gaetana Pirrera  
 Gaudenzio Ragusa  
 Floriana Sicari  
 Vincenzo Buscemi  
 Gioacchino Giuliano  
 Samuele Danese  
 Raffaello Pilato  
 Vadim Pavlov

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012  
dalla Tipografia Lussografica di Caltanissetta