

Presenze femminili nella storia della musica: divagazioni sul tema (Pinuccia Carrer – Conservatorio di musica “G. Verdi” di Milano)

Sommario

1. La musica è donna
2. Molteplicità di ruoli
3. Dedicatarie e dedicanti
4. Le interpreti
 - 4.1 ...attraverso il gesto
 - 4.2 ...la voce
 - 4.3 ...gli strumenti
5. La musica da salotto
6. Le compositrici

1. La musica è donna

La musica è donna: donne sono le Muse; donna Santa Cecilia, la protettrice dei musicisti; e donna l'arte dei suoni, come suggerisce la sinuosa immagine di Man Ray *Le violon d'Ingres*.

Le donne sono attive da sempre nel campo della musica colta dell'Europa d'Occidente, hanno creato e interpretato, condividendo linguaggi e sistemi teorici con i “colleghi” uomini”. Eppure, i nomi femminili sono poco diffusi: se essere donna creatrice di suoni è antica consuetudine, non altrettanto consueto appare il riconoscimento nella storiografia ufficiale. E nemmeno così consueta è l'esecuzione della musica di donne nei circuiti delle società concertistiche o nei teatri, tant'è che spesso la si sottolinea ancora come un evento: manca una citazione sistematica nei programmi del prodotto musicale al femminile e, ne consegue, è carente la conoscenza diffusa.

Una prova: se noi dicessimo Gioachino, Johannes, Ludwig, Richard, Giuseppe, Johann Sebastian, Josquin, Guillaume, Claudio, la mente del pubblico abituato alle sale da concerto o ai teatri corre a Rossini, a Brahms, a Beethoven, a Wagner, a Verdi, a Bach, a Des Pres, a Machaut, a Monteverdi... ma accadrebbe altrettanto, se noi elencassimo Maria, Giulia, Elisabeth, Germaine, Teresa, Barbara, Francesca, Carlotta, Mélanie, Nancy? A pochi verrebbero in mente i rispettivi Szymanowska, Recli, Jacquet de la Guerre, Tailleferre, Agnesi, Strozzi, Caccini, Ferrari, Bonis, van de Vate...

Eppure, la ricognizione sistematica dei ricercatori studiosi che si sono concentrati sulla componente femminile ha dato risultati che non finiscono di stupire: la Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica (nata nel 1978) che “lavora affinché la storia delle donne sia inclusa nei programmi scolastici e universitari” e per diffondere l'arte delle compositrici di oggi e di ieri, ha costruito una banca dati che supera ampiamente i quattrocento nomi, solo per le europee contemporanee (www.donneinmusica.org).

Io stessa, elaborando repertori di nomi in ambiti precisi e ristretti (l'editoria italiana ottocentesca e il Fondo Nosedà della biblioteca del Conservatorio di Milano) ho superato le mille unità (Carrer1-2).

2. Molteplicità di ruoli

Uno degli aspetti più interessanti che ritroviamo indagando la storia della musica è la molteplicità dei ruoli ricoperti dalle donne. La base dati del Fondo Nosedà per la sua peculiarità offre davvero un panorama di nomi femminili a tutto tondo, almeno fino agli anni Sessanta dell'Ottocento; si è arrivati così a definire una serie complessa di relazioni nome-ruolo, proprio considerando il materiale: arrangiatore, autore del testo, nome citato, compositore, coreografo, curatore, dedicante, dedicatario, editore, interprete, nome onorato, possessore, ritratto. Ma anche nel Novecento storico si ritrova una capillare diffusione delle presenze femminili, diversa a seconda del contesto storico-sociale, ma sempre significativa.

3. Dedicatarie e dedicanti

Gran parte della musica scritta nel corso dei secoli è dedicata alle donne. I nomi delle dedicatarie evidenziano le relazioni tra l'autore e la committenza, chiariscono particolari biografici o ancora fanno riflettere sui legami tra musica e storia; conoscendo a chi il pezzo è dedicato, si motivano alcune scelte di tecnica, linguaggio, diteggiature, essendo spesso le dedicatarie anche le interpreti. Qualche esempio, partendo dalla più famosa delle dedicatarie, la beethoveniana Elisa.

Für Elise: per chi Ludwig van Beethoven scrisse la bagatella (WoO 59)? Per Teresa Malfatti, figlia di un commerciante viennese, una delle tante amate? O, come sostiene il musicologo berlinese Klaus Martin Kopitz, per la cantante-amica Elisabeth Röckel? O l'ha rielaborata lo "scopritore" Ludwig Nohl? La notizia, un paio di anni fa, venne divulgata anche dai quotidiani, data la notorietà della pagina musicale:

«[...] secondo una sorprendente ricerca, il pezzo non sarebbe stato composto da Ludwig Van Beethoven. L'autore di "Per Elisa", infatti, sarebbe il giovane musicologo tedesco Ludwig Nohl, che nel 1865 scoprì il manoscritto autografo con gli appunti di Beethoven a Monaco di Baviera. È questa la sorprendente tesi contenuta in una ricerca di otto anni sul rapporto tra il compositore tedesco e il pianoforte, che lo studioso italiano Luca Chiantore ha presentato all'Università di Barcellona. Lo studio parte dalla constatazione che di "Per Elisa" si ebbe notizia solo 40 anni dopo la morte del maestro di Bonn e sostiene che quegli scarni appunti non corrispondono alla versione oggi conosciuta del brano. Chiantore fornisce una serie di elementi che indicano come Nohl abbia utilizzato quel manoscritto - scoperto presso una collezione privata - per "comporre" un nuovo brano.[]» (Corriere della sera, 12 ottobre 2009).

Sappiamo invece con sicurezza per chi Beethoven scrisse la prima delle sue ultime, massicce sonate: l'op. 101 è dedicata alla baronessa Dorothea von Ertmann, nata Graumann, pianista viennese (1781-1849). L'indicazione iniziale *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*, suona pressappoco *Un poco vivace e con il più forte-profondo sentimento*. È una indicazione importante per una pianista, famosa al suo tempo proprio per la sua grande intensità espressiva. E poi ci sono molti punti coronati, dove la pianista avrebbe potuto improvvisare le sue libere cadenze, dimostrando le proprie abilità tecniche di virtuosa, acquisite con lo stesso compositore, di cui era allieva. La Ertmann seguì il marito, il barone Stephan von Ertmann, capitano imperiale, a Milano nel 1824: lì frequentò il salotto della contessa Francesca Nava d'Adda (Milano, 1794-1877), pianista, sconfinata ammiratrice di Beethoven. La compositrice, pur dilettante, ebbe le proprie musiche pubblicate dai più importanti editori milanesi; allineata su posizioni filo-asburgiche (e quindi ben felice di ospitare il barone e la baronessa von Ertmann), in un momento ricco di fermenti patriottici, era però amica di

Cristina Trivulzio di Belgiojoso, donna dalla travolgente personalità, anch'essa dedicataria e committente di importanti brani tra cui il famoso *Hexaméron*, omaggio musicale a Vincenzo Bellini per celebrarne la morte, avvenuta a Parigi nel 1835 (Lombarde 2008).

*All'III.ma ed Ornat.ma Signora / Donna Teresa Agnesi / ne' Pinottini / Cantate per musica / del Dottore / Pier Domenico Soresi ... in Milano, MDCCLVI: dedicataria delle cinque cantate è in questo caso Teresa Agnesi (Milano, 1720-1795) compositrice e intellettuale ben nota nella Lombardia austriaca. È un importantissimo omaggio da parte dell'Abate Soresi, un protagonista dell'epoca di Maria Teresa d'Austria: Accademico Trasformato, traduttore delle *Vite* di Cornelio Nepote, coinvolto dall'Imperatrice nella politica delle riforme scolastiche, amico di Giuseppe Parini e Carlo Antonio Tanzi: questi sono solo alcuni aspetti che ne definiscono il profilo intellettuale. Specialista della poesia d'occasione, così frequente in quel periodo tra gli Accademici, Soresi decreta con il suo omaggio la vera e propria glorificazione della musicista, ne ratifica l'apoteosi, sia come compagna d'Accademia, e questo è consueto, sia come compositrice, e questo è invece assai interessante, perché riconosce nella musicista dilettante per obbligo sociale la creatrice tecnicamente preparata, decretandone la parità artistica (Carrer-Petrucci).*

*Fantasia per due piano forte sopra un tema di m.lla Elena Viscontini, composta dal suo m.ro Benedetto Negri professore nell'I. R. Conservatorio di Musica, Maestro nell'I. R. Collegio delle fanciulle di Milano e da esso alla suddetta sua allieva dedicata: ma chi è madamigella Elena Viscontini, autrice del tema di questa composizione inedita per due pianoforti, difficile e virtuosistica? E che, come si usava, veniva suonata insieme dal maestro e dall'allieva? Partendo da considerazioni relative alla dedica si è potuta chiarire l'identità della musicista, collocando la composizione nel contesto della didattica pianistica del tempo, e sciogliere il nodo creato dall'omonimia con la "sura Lenin" (altra Elena Viscontini) della poesia di Carlo Porta: la musicista Elena Viscontini (Milano, 1798-1846) è la sorella della Matilde che fece innamorare Stendhal e la cognata di Bianca Milesi... La *Fantasia* è conservata nel Fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano (Rivabene).*

*A.S.M. Maria Margherita di Savoia Prima Regina d'Italia: Metodo completo, progressivo e Storico scritto da Giovanni Mori: l'autografo, datato 1878, posseduto dalla biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, è dedicato alla Regina, che a Napoli fu pure ispiratrice della famosa, omonima pizza! Giovanni Mori, violinista, non è certo l'unico a rivolgersi alla Sovrana Maestà: le dediche dei titoli espresse dopo l'Unità nazionale, in particolare dopo il 1870, onorano numerose i Savoia con una predilezione evidente per il nome della regina. A lei, le compositrici offrono "pensieri" musicali: Cecilia Mussi scrive "*Paesaggio*". *Studio in Mi bemolle maggiore per pianoforte*, (autografo -1907, Roma, Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia); Emma Fumagalli una significativa "*Margherita*" / *Romanza per Canto / con accompagnamento di Piano-Forte / espressamente composta / in / Omaggio / A.S.A.R. / La Principessa di Piemonte*, in mi bemolle minore (manoscritto, depositato sempre alla Biblioteca del Conservatorio di Roma); il terzo, della ben più nota Ella von Schultz Adajewski (San Pietroburgo, 1846 – Bonn, 1926) è un'edizione a stampa, e oltre che a Roma, risulta a Milano e a Vicenza: *Dieu! qu' il la fait bon regarder / poésies* de Charles Duc*

d'Orléans / musique de Ella Adaiëwsky / *A Sa Majesté Marguerite de Savoie Reine d'Italie*, Milan, G. Ricordi & C. [1900] (Berti).

Particolare interesse suscitano i contenuti delle dediche, se si considerano le donne come “dedicanti”.

Mottetti a 1.2.3. e 4. voci, con due Violini e senza... consecrati all'illustrissimo ... D. Cesare Pagani .. da donna Bianca Maria Meda monaca nel nobilissimo monastero di San Martino del Leano in Pavia: la dedica della raccolta, stampata a Bologna da Pier Maria Monti nel 1691, riflette il gesto di gratitudine della compositrice, monaca benedettina, verso un importante protettore, ‘padrone’ e committente, il marchese Cesare Pagani, non solo uomo di legge ma anche di cultura, eletto nel 1690 principe dell'Accademia degli Affidati di Pavia. Bianca Maria Meda (? , ca. 1665 – ?, dopo il 1700), con Rosa Giacinta Badalla (Milano ?, 1660 circa – 1710 circa), Claudia Sessa, (? , 1570 ca. – Milano, tra il 1613 e il 1619), Chiara Margarita (o Margherita) Cozzolani, (Milano, 1602 –1678), Isabella Calegari, più nota come Isabella Leonarda (Novara, 1620-1704), Lucrezia Orsina Vizzana (Bologna 1590- 1662) – per citarne solo alcune - fa parte di una lunga serie di monache musiciste attive dal Nord al Sud dell'Italia, nel monastero di Santa Radegonda di Milano come in quello Benedettino di San Severo di Puglia, nel Camaldolese di Bologna come nel “Munasterio ‘e Santa Chiara”, a Napoli. Sin dagli albori del monachesimo e almeno fino alla fine del XVIII secolo, epoca di soppressione dei monasteri e di politica anticlericale; le cosiddette “sirene celesti” cantano e scrivono lodi a Dio: “... sotto le nere spoglie sembrano à chi le ascolta, candidi, armoniosi Cigni, che, e riempiono i cuori di meraviglia, e rapiscono le lingue à i loro encomij ...” scriverà uno dei tanti ammirati uditori (Kendrick).

La scelta, o l'imposizione – la manzoniana Gertrude docet – di dedicarsi alla vita monastica non sembra in contraddizione con la passione per il canto o per la composizione: nonostante le restrizioni del periodo successivo al Concilio di Trento, dopo il 1563, i monasteri rappresentano – particolarmente in Italia – luoghi di produzione, diffusione e studio della musica. Le fanciulle spesso entravano in convento con alle spalle un'educazione già avviata. L'esercizio della musica per loro continuava. Esse potevano tenere anche un clavicembalo o una spinetta nella cella per poter affinare le loro doti. Le monache erano anche attente copiste di partiture, e gli archivi dei monasteri, quando sopravvissuti, possono conservare dei tesori.

Giulia Recli, Crepuscolo (dai Canti d'amore), poesia di Lidia Carme (pseud. della sorella Maria), Bologna, F. Bongiovanni, 1940: dedicato Al quartetto Salvati: Giulia Recli (Milano 1884-1970) allieva di Ildebrando Pizzetti e Victor De Sabata è sicuramente una delle presenze femminili più importanti del Novecento storico italiano. È stata la prima compositrice ad avere musica eseguita al Teatro alla Scala (1914) e al Metropolitan di New York (1926). L'esecuzione pubblica delle sue musiche subisce un brusco arresto nel 1938, quando la Recli si dimette dalla carica di presidente del Sindacato Donne Professioniste e Artiste per solidarietà con Vittore Veneziani, amico e collega, allontanato dalla direzione del Coro della Scala in seguito all'emanazione delle leggi razziali del 1938 (Schilirò).

Poche musiche datano tra il 1938 e il 1945, fine della guerra: tra queste *Crepuscolo*, dedicato al quartetto Salvati. Il quartetto vocale, creato a Basilea dal tenore Salvatore Salvati, aveva come componenti oltre al fondatore, Leni Neuenschwander (Soprano); Paula Koellicher (Contralto) e Karl Theo Wagner (Basso).

Leni Neuenschwander (Oberdiessbach, 1909 - 2000), il soprano del quartetto, aveva studiato dal 1932 al 1937 a Milano con Salvati (qui aveva conosciuto la Recli). Neuenschwander, diventata a sua volta direttrice

del quartetto dopo la morte di Salvati, si impone presto come una protagonista della storia della musica al femminile: è stata la prima a organizzare in Europa concorsi internazionali riservati alle compositrici, a Basilea e a Mannheim: a Basilea (1° ed. 1950) la Recli vinse con il *Quartetto per archi*. Leni Neuwander ha lasciato un importante contributo alla conoscenza delle creative nel Novecento con *Die Frau in der Musik. Die internationalen Wettbewerbe für Komponistinnen 1950-1989* (Mannheim, 1989).

Queste brevi considerazioni soltanto per sottolineare il tipo di relazioni che si possono costruire partendo dal nome di una dedicataria o di una dedicante e per invitare a riflettere su un particolare aspetto del documento musicale.

4. Le interpreti

Semiografia, prassi esecutiva, ornamentazione, improvvisazione, trattatistica, repertorio, retorica, gestualità: sono i diversi aspetti da indagare per costruire o ricostruire un'interpretazione.

L'interpretazione rappresenta forse l'aspetto più importante della musica: la pagina scritta è soltanto una parziale componente del prodotto artistico, e il suo completamento avviene nel momento dell'esecuzione. Suonare significa comporre ogni volta un affresco sonoro, che svanisce dopo l'ultima battuta. Certo, oggi la musica riprodotta è di molto aiuto, e gli archivi sonori sono altrettanto importanti delle biblioteche e degli archivi cartacei. Ma è nell'esecuzione diretta che si rivela la linfa vitale del suono.

Il binomio donne-interpreti che percorre tutta la storia musicale è indissolubile. Basti considerare l'iconografia di tutte le epoche, dai vasi greci alle ballerine di Degas, alle pianiste di Matisse, a Silvestro Lega, a Renoir ... Parlare di presenze femminili nella storia dell'interpretazione significa alzare il sipario su uno spettacolo infinito: le donne ballano, cantano e suonano, in privato e in pubblico, da sempre.

4.1 ... attraverso il gesto

Nelle corti rinascimentali non c'è gentildonna che non sappia muoversi con garbo: *Le gratie d'Amore* di Cesare Negri, stampato a Milano nel 1602, insegna regole comportamentali di alta cortesia e più che essere diretto alla dama, si rivolge al cavaliere: il rispetto per la dama – almeno a livello formale – caratterizza le movenze della danza rinascimentale. La gestualità diventa retorica del gesto.

La donna che danza, anche quando nel Sei-Settecento passerà dalla dimensione 'privata' della corte a quella pubblica e teatrale, piace, stupisce ed intriga: tra gli elogi che caratterizzano la letteratura d'occasione settecentesca, quelli rivolti alle danzatrici sono frequentissimi. L'ammirazione verso le ballerine si accentua nell'Ottocento, quando chi danza, in pieno Romanticismo, perde addirittura la propria fisicità per assumere la veste misteriosa della creatura notturna e accentua la dimensione immateriale per incarnare la "silfide": Maria Taglioni (Stoccolma, 1804 – Marsiglia, 1884), Franziska Elßler, ovvero la famosa Fanny Elssler (Gumpendorf, Vienna, 1810 – Vienna, 27 novembre 1884), Caronne Adele Giuseppina Maria Grisi nota come Carlotta Grisi, (Visinada, Istria, 1819 - St. Jean, Svizzera, 1899), Fanny Cerrito (Napoli, 1817 – Parigi, 1909) sono i prototipi delle *étoiles*. Ancora oggi le Compagnie di danza o le compagini di balletti legate ai teatri di tradizione hanno le loro "stelle femminili".

Nel Novecento le donne rivoluzionano l'arte del movimento e del gesto in rapporto alla musica (mi si permetta di evocare tra parentesi anche gli straordinari Michel Fokine, nato Michail Michajlovič Fokin, e Vaslav Nijinsky. In quello straordinario momento artistico, anche se per un lasso di tempo limitato, poco importavano

le differenze di sesso): Loïe Fuller (Fullersburg, 1862 – Parigi, 1928), Isadora Duncan (San Francisco, 1878 – Nizza, 1927), Martha Graham (Pittsburgh, 1894 – New York, 1991) sino a giungere a Philippine Bausch detta Pina (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009), senza poter ignorare Josephine Baker (St Louis, 1906 – Parigi, 1975). Alle danzatrici non è mancato l'onore della cronaca e su di loro la scure della rimozione è scesa meno violenta.

4.2 ... la voce

Subito dopo le danzatrici, per il successo ottenuto e il ricordo lasciato, vengono le cantanti,

La letteratura di riferimento non manca; il ruolo attivo della vocalità femminile non si può ignorare, sin dai tempi dei trovatori e dei trovieri se si pensa alle corti feudali; in quelle rinascimentali; spicca lo straordinario fenomeno delle “dame ferraresi”, attive nella corte estense dove poetavano Ariosto e Tasso: Laura Peperara, Isabella e Lucrezia Bendidio (un nome, un programma! Ndr), Anna Guarini, Livia D'Arco, Tarquinia Molza; nella corte medicea, si esibiscono le prime interpreti della cosiddetta monodia accompagnata, come Vittoria Archilei detta “la Romanina” o Lucia Caccini, madre di Francesca detta “la Cecchina” e di Settimia. Dopo l'esplosione del teatro impresariale a Venezia, nel 1637, aumenta l'attività delle compagnie di canto itineranti e, nel frattempo, il dramma per musica si diffonde in tutta Europa; nel Settecento poi, il divismo imperante di cantatrici (e evirati cantori) la fa da padrone: uno spaccato di satira arguta e intelligente è *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello (Venezia, 1720); altrettanto eloquenti a proposito di divismo teatrale saranno i rapporti tra Mozart e Aloisia Weber; dobbiamo anche considerare i fiumi d'inchiostro versati per elogiare (qualche volta per denigrare) le cantanti: bastino per tutti i Sonetti in onore di Caterina Gabrielli (Roma, 1730 – 1796) ammirata da Giuseppe Parini e da Carlo Innocenzo Frugoni, entrambi abati.

L'affermazione del melodramma ottocentesco fa il resto: le cronache seguono passo dopo passo esordi, carriera e tramonto delle primedonne nei teatri, vere e proprie icone del palcoscenico, idolatrate in un perenne duetto agonico coi colleghi maschi: Giuditta Pasta (Saronno, 1797 – Como, 1865), Isabella Colbran (Madrid, 1785 – Castenaso, Bologna, 1845), Maria Malibran, nata Maria Felicia Anna García (Parigi, 1808 – Manchester, 1836), Clelia Maria Josepha (ovvero Giuseppina) Strepponi (Lodi, 1815 – Sant'Agata di Villanova sull'Arda, Piacenza, 1897), Marietta Brambilla (Cassano d'Adda, 1807 – Milano, 1875). L'importanza delle cantanti non si ferma però agli aspetti biografici o di costume: studiare le trasformazioni della vocalità nel corso dei secoli è fondamentale per la storia della prassi esecutiva di ogni tempo, vocale o strumentale che sia.

4.3 ... con gli strumenti

Il rapporto tra la donna e gli strumenti musicali è antichissimo, testimoniato da molte fonti indirette, come i testi biblici o i poemi omerici; nel corso del tempo ci informano nel dettaglio le fonti iconografiche. Alle miniature medievali succedono le pitture rinascimentali, provenienti soprattutto dal mondo fiammingo: soggetti femminili sono ritratti con il liuto, la viola da gamba, il flauto, l'arpa, la spinetta, il clavicordo, il clavicembalo. Anche la Santa protettrice è rappresentata quasi sempre alla tastiera di un organo. La donna suona per accompagnare il canto, ma si dedica anche alla musica solistica, perché la musica senza parole affascina. Nel Seicento e nel Settecento – secoli d'oro per la musica strumentale – molti compositori scrivono per le donne: François Couperin pensa alle sue giovani allieve quando detta le regole de *L'art de toucher le clavecin*; (Pa-

rigi, 1716 e1717); Antonio Vivaldi si rivolge alle bravissime “putte” dell'Ospedale della Pietà con le estrose armonie delle sonate e dei concerti. (Gillio)

Quando il diplomatico Charles De Brosses entra nel 1739 in casa Agnesi, in Contrada Larga a Milano, rimane stupefatto dall'abilità esecutiva di Teresa, la giovane fanciulla che “suona il cembalo come Rameau” ovvero come un uomo (Carrer-Petrucci)!

Tra le professioniste dell'interpretazione che via via si impongono con il loro virtuosismo e la loro abilità a fronte dell'imperante dominio maschile, talvolta maschilista, ci sono le pianiste: non è solo Franz Liszt che monopolizza il *récial*, ma c'è anche Clara Wieck (Lipsia, 1819 – Francoforte sul Meno, 1896) eccellente e apprezzata pianista anche prima di diventare la moglie di Schumann e la musa di Brahms; non c'è soltanto Ferruccio Busoni ma anche Wanda Landowska (Varsavia, 1879 – Lakeville, Connecticut 1959); non solo Béla Bartók ma anche Edith (Ditta) Pásztory (Rimaszombat, 1903 - Budapest, 1982) e così via, in una sorta di gioco delle coppie: di fatto e non sempre riconosciute.

Molte delle interpreti citate sono anche compositrici, come la stessa Teresa Agnesi, Clara Schumann, o Wanda Landowska. Donna emancipata *ante litteram* e personalità singolarmente forte, quest'ultima anticipa, con il suo modo di vivere la musica, la moderna figura di musicista-musicologo: di origine polacca, formata alla scuola degli allievi di Chopin, Landowska trova la sua fortuna a Parigi. Fine pianista, è convinta - come molti altri compositori del suo tempo - che la trasformazione dei linguaggi non possa prescindere dallo studio delle tecniche del passato, considerando il presente come un ponte tra passato e futuro. La curiosità di Landowska però va oltre: il passato va recuperato anche a livello organologico e sonoro. Allora si fa costruire dalla casa Pleyel un clavicembalo. Certamente il Pleyel non era un clavicembalo storico, anzi sostanzialmente era un pianoforte con i plettri invece dei martelletti; tuttavia produceva un altro suono, e offriva altre possibilità di tocco e quindi meglio portava a capire la prassi esecutiva delle pagine nate per quello strumento a corde pizzicate. A questo punto, la pianista-clavicembalista si accosta alla letteratura storica e si procura trattati e metodi del XVIII secolo. Nel contempo, non vuole che lo strumento rimanga allo stadio “museale” e sollecita i suoi contemporanei a scrivere per lo strumento “antico” musica “moderna”: nascono così i primi pezzi del Novecento per il cembalo, di Manuel de Falla e di Francis Poulenc. Nel 1940-41 la musicista prima è costretta a nascondersi e poi a scappare in America, perseguitata per le sue origini ebraiche. Qui, nel Connecticut, ricomincia da capo, scrivendo, suonando, studiando, registrando. Lascia così testimonianza della sua attività nelle edizioni della musica da lei composta (interessanti le cadenze del concerto di Haydn e di molti concerti mozartiani) e nelle numerose registrazioni discografiche RCA (prediletto Johann Sebastian Bach); le sue idee sono raccolte nel testo *Landowska on music* (London, Secker & Warburg, 1965).

Anche in Italia il clavicembalo è uno strumento che affascina: dopo Corradina Mola e Egida Giordani Sartori, altre due importanti clavicembaliste promuovono la ripresa degli studi e delle esecuzioni di musica barocca e galante secondo una prassi, diremmo oggi, “storicamente informata”: sono Gabriella Gentili Verona (1913-1998) e Emilia Fadini (Barcellona, 1930). Parlando di loro, si potrebbe alzare un altro sipario e aprire un altro scenario relativo all'attività femminile nel mondo della didattica, e parlare della Maestre che hanno formato una Scuola... ma questa divagazione ci porterebbe troppo lontano.

5. La musica da salotto

Femminile è la gestione della “musica domestica”, ovvero di quel far musica in casa, che confluirà nel XIX-XX secolo in un vero e proprio genere, la cosiddetta “musica da salotto”: in questo settore l'Italia la fa da padrone, perché gli editori dell'Ottocento (Canti, Ricordi, Scotti, Lucca, Venturini, Guidi, Giudici e Strada ecc.) si ritagliano con questo repertorio, insieme ovviamente agli immancabili spartiti d'opera, un mercato privilegiato.

Una ricerca incrociata condotta attraverso il Catalogo numerico della casa editrice Ricordi (curato da Agostina Laterza), il Dizionario degli editori di musica in Italia (curato da Bianca Maria Antolini) e il prezioso ausilio di SBN musica (ovvero del Sistema Bibliotecario Nazionale – Musica) mette in luce quante donne hanno avuto la dignità di stampa nel corso dell'Ottocento e quanto la romanza da salotto sia la forma più diffusa. Si tratta in genere di una breve composizione, magari scritta dalla signorina XY per la signora YX o viceversa, abbellita da frontespizi eleganti, realizzati da incisori esperti, dalla fantasia inesauribile nei colori come nei soggetti.

Il rapporto quantitativo tra un catalogo editoriale e i nomi femminili è già di per sé dato significativo: i nomi femminili sono molti nel complesso, ma in relazione ai titoli dei singoli editori percentualmente sono molti di meno rispetto ai titoli creati dai compositori.

Un esempio:

Editore Bratti - Firenze

191 titoli in SBN:

nomi femminili

Braggiotti, Augusta

Rosselli-Nissim, Mary

Umicini Golini, Enrichetta

Tra le autrici che han stampato con Bratti, un nome colpisce: è quello di Maria (Mary) Rosselli (Firenze 1864 – Viareggio 1937), sposata a Cesare Nissim, figlia di Pellegrino e di Janet Nathan. La famiglia Rosselli-Nathan, sia prima che dopo l'Unità d'Italia, aveva sposato la causa repubblicana e liberale. Proprio nella casa pisana dei Rosselli, Giuseppe Mazzini, rientrato clandestino dall'ennesimo e ultimo esilio, si rifugiava il 17 febbraio 1872 sotto il falso nome di Giorgio Brown, per morirvi il 10 marzo. Immaginiamo la bambina seguire tutte le vicissitudini post mortem, durate almeno un anno, fino alla imbalsamatura della salma di Mazzini.

La Rosselli intanto, come molte signorine di buona famiglia, veniva educata alla musica. Suonava il pianoforte e scriveva, non solo romanze da salotto ma anche opere per il teatro musicale, ambizioso banco di prova per una donna. Pubblicò molto, non solo per Bratti ma anche per Venturini e altri. Data la famiglia di appartenenza (sono note le vicende dei fratelli Rosselli, figli di Giuseppe e di Amalia) stupisce trovare la giovane e già affermata musicista tra i fascisti della prima ora, ma ancor di più sconcerta vederla salire agli onori della cronaca per motivi non puramente musicali: Mary Rosselli contribuì, insieme a Giulia Lupetti, all'assassinio per rappresaglia di Carlo Cammeo, maestro elementare, segretario del Partito Socialista pisano, avvenuto nel giardino della sua scuola il 13 aprile 1921. L'anno dopo, insieme al fratello Emanuel, decise di donare allo Stato la casa di famiglia e i cimeli mazziniani. La Rosselli morì nel 1937, due anni dopo il marito, altrimenti,

ipotizziamo, come tanti altri musicisti ebrei con tessera e “benemeriti” del regime, avrebbe subito il destino di persecuzione e morte annunciato dalle leggi del 1938.

6. Le compositrici

Parlare delle compositrici è oggi più agevole di trenta-quarant'anni fa: abbiamo a disposizione le pubblicazioni degli americani (in particolare il Dizionario di Cohen), il libro *Donne in musica* e l'*Almanacco* dedicato alle compositrici italiane di Patricia Adkins Chiti, i Dizionari e le enciclopedie delle donne (di Rachele Farina e online), che includono i nomi delle più importanti creatrici di musica tra le tante voci; sono *in crescendo* i lavori monografici che ricostruiscono biografie di compositrici prima sconosciute, i cataloghi tematici, le edizioni critiche, le antologie, i testi per aree geografiche, le tesi di laurea, il Grove in “versione rosa”, e *last but not least* le associazioni mirate al recupero e alla divulgazione della musica al femminile.

La musica è entrata ufficialmente nel dibattito culturale delle “emancipazioniste” dal 1908, anno del primo congresso nazionale delle donne italiane. Una convinzione importante circolava in quegli anni: rivendicava l'autonomia creativa, necessaria per conquistare il titolo di compositore. Insomma la donna non doveva copiare i colleghi, i modelli, i maestri, ma sulla base di uno studio egualitario, scrivere secondo scelte tecniche e estetiche proprie.

Le compositrici più importanti, in realtà, hanno sempre operato con questa filosofia, anche se, indubbiamente – come sempre purtroppo nella storia – non in condizioni di pari opportunità e dignità professionale.

Il direttore del Conservatorio di Milano Antonio Bazzini, scrivendo della “questione femminile nelle classi di composizione” con il direttore del Conservatorio di San Pietro a Majella Giuseppe Martucci (sostanzialmente si chiedevano se era giusto ammettere una giovane) sottolineava come l'unico candidato degno di ammissione nella sua classe in quell'anno fosse invece proprio una donna, Antonietta Gàmbara Untersteiner. Insomma tra stupore e perplessità, l'Istituto milanese e il napoletano venivano aperti a una componente che si percepiva come estranea e che si supponeva rivale. In effetti, latente, c'era la paura che la donna fosse migliore...

All'epoca in cui Untersteiner debuttava, era pienamente attiva la prima compositrice professionista d'Italia, Carlotta Ferrari da Lodi.

Poetessa e compositrice, la Ferrari, quando esce poco più che ventenne (era nata nel 1830) dal Conservatorio di Milano, è decisa a realizzare la propria vocazione e si “butta” cosciente nella mischia dei teatri milanesi: non si rassegna di fronte a critiche feroci (dovute al suo sesso, non alle sue capacità), non arretra davanti a insuccessi clamorosi, soddisfatta dei pochi risultati positivi e convinta del suo valore artistico: vuole scrivere e mantenersi scrivendo, sia in ambito poetico e letterario che musicale, e così farà fino al 1907, anno della morte a Bologna.

A partire dagli anni Ottanta, nel nuovo stato unitario, si profilano le prime cattedre dei Conservatori coperte da donne: a Milano, la cattedra di canto viene affidata a Paola Vaneri Filippi (1876), quella di viola con obbligo di violino a Teresina Tua (nel 1904). Sempre di più giovani studentesse di musica si iscrivono in Conservatorio a composizione, oppure studiano privatamente la materia, per affrontare un giorno la professione. La loro attività si incrocia con la storia sociale e politica, con le guerre e le politiche razziali, con la nascita dei

mezzi di comunicazione di massa (si pensi al ruolo di Oddone nella neonata radio), con le scommesse dei nuovi linguaggi del nastro magnetico e dell'elaborazione elettronica (citiamo Teresa Rampazzi), con la riscoperta del passato, con gli stili del jazz, con la contaminazione dei generi e gli studi di genere...

Il sipario dopo il cambio di secolo si è definitivamente alzato, le compositrici sono in piena azione sul palcoscenico della storia in un riconquistato ruolo di protagoniste... ma lo spettacolo non è ancora finito...

Bibliografia

Carrer P., a cura di, *Presenze femminili. Repertorio di nomi femminili nel fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano*, a cura di Pinuccia Carrer, con la collaborazione di Biblioteca del Conservatorio di Milano, Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense, Francesca Rivabene, Giovanna Cembalo

<http://www.urfm.braidense.it/risorse/searchprefemm.php>

Carrer, P., *Un repertorio femminile nella storia musicale italiana dell'Ottocento*, in *In-audita musica. Intrecci femminili tra melodia e armonia*, Atti del Convegno, 7-8 marzo 2008, Novara: Conservatorio G. Cantelli (di prossima pubblicazione)

Carrer, P. – Petrucci, B., 2010, *Donna Teresa Agnesi compositrice illustre (1720-1795)*, Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, pp. 155-160 e p. 162

Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica, a cura di, 2008, *Le lombarde in musica*, Roma

Rivabene, F., *Elena Viscontini compositrice e allieva*, relazione al Congresso della Società Italiana di Musicologia, Università degli Studi "Gabriele D'Annunzio" di Chieti e Pescara, Sede di Chieti, 27 ottobre 2007

Rivabene, F. – Fedrigotti, M., *Musiciste e "Giardinere"*, in *Le lombarde, cit.*, pp. 89-98: 92-93

Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica: <http://www.donneinmusica.org/>

Piccinelli, F., 1996, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano 1670, cit. in Kendrick, R. L., *Celestial sirens : nuns and their music in early modern Milan*, Oxford: Clarendon Press, p. 468

Nino Schilirò, *Alla ricerca di Giulia Recli* in *Le lombarde ...*, cit., pp. 131-142.

Presso il Conservatorio di Milano, nell'a.a. 2009-2010, lo studente Guido Alici ha ottenuto il "premio per la ricerca musicologica" conseguendo la borsa di studio messa a disposizione dalla famiglia Recli, con un lavoro sulla compositrice.

Berti, U., novembre 2010, *Ella Adaiëwsky (1846-1926). Una donna*, in *Amadeus*, n. 11, pp. 45-47

Gillio, Pier Giuseppe, 2006, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento: quadro storico e materiali documentari*, Firenze, L. S. Olschki

L'archivio della famiglia Rosselli all'indirizzo

http://www.archiviorosselli.it/User.it/index.php?PAGE=Sito_it/archivio

Notizie su Mary Rosselli-Nissim in *Donne in musica*, cit., p. 175

Altri riferimenti bibliografici:

Marshall, K., edited by, 1993. *Rediscovering the muses : women's musical traditions*, Boston, Northeastern University Press

Bowers, J. and Tick, J., edited by, 1987, *Women making music: the Western art tradition, 1150-1950*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press

Monson, C. A., 1995, *Disembodied Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press

Pomata, G. - Zarri, G. (a cura di), 2005, *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, atti del Convegno storico internazionale, Bologna, 8-10 dicembre 2000, Roma: Edizioni di storia e letteratura

Bonsante, A. – Pasquandrea, R.M. (a cura di), 2010, *Celesti sirene: musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, atti del seminario internazionale, San Severo di Puglia, 7-9 marzo 2008, Foggia, C. Grenzi

Trombetta, A. - Bianchini, L., 2006, *Teresina Tua. L'angelo del violino*, s.l., editore Daniela Piazza

Bedogné, D., *La Messa di Requiem di Carlotta Ferrari*, diploma accademico di I livello in Musicologia, Conservatorio di musica G. Verdi di Milano, a.a. 2008-09, rel. Giovanni Acciai, correl. Pinuccia Carrer

Cohen, A. I., *International encyclopedia of women composers*, New York: R. Bowker, 1981 (prima edizione), New York: London Books & Music (USA), 1987 (seconda edizione)

Farina, R. (a cura di), 1995, *Dizionario biografico delle donne lombarde, 568-1968*, Milano: Baldini & Castoldi

Alberto Basso (a cura di), 1988, DEUMM, Torino: UTET

Agostina Zecca Laterza, 1984, *Il Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*; prefazione di Philip Gossett, Roma: Nuovo Istituto editoriale italiano

Antolini, B.M. (a cura di), 2000, *Dizionario degli editori musicali italiani : 1750-1930*, Pisa: ETS

Adkins Chiti, P., 1991, *Almanacco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia, dall'A.D. 177 ai nostri giorni*, Novara: De Agostini

Berretta, A.-Florio, P.-Gillio, P.G. (a cura di), 2004, *In-audita musica: compositrici del Settecento in Europa: catalogo della mostra*, Novara: Istituto Superiore di Studi Musicali "Conservatorio Guido Cantelli"

Carrer, P., 2008, *Tempo di anniversari*, in *Amadeus*, n. 8

Passadore, F., 2008, *Catalogo tematico delle composizioni di Maddalena Lombardini (1745-1818) e Ludovico Sirmen (1738-1812)*, Padova: I solisti veneti

Fondazione Adkins Chiti: Donne in musica (a cura di), ottobre 2011, *Incontri con le compositrici*, progetto WIMUST – *Women in music uniting strategies for talent*

Irène Minder-Jeann, a cura di, *Neuenschwander, Leni*,
<http://hls-dhs-dss.ch/m.php?lg=d&article=144521.php>

Enciclopedia delle Donne

www.enciclopediadelledonne.it/