



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 femminile¹, fino a tutto il Settecento composta da una parte da raffinate e civettuole dame di corte e dall'altra parte da umili ed

¹ 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 Campa² – 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 Saffo³ 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

² 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.

³ 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*”⁴, che componevano canzoni e poemi dedicati ai loro cavalieri: Beatrix de Dia⁵, Tibors⁶, Isabella di Périgord, Garsenda, Maria de Ventadorn⁷ 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.

⁴ 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).

⁵ 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).

⁶ 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.

⁷ 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 Bingen⁸ ad Isabella Leonarda⁹, 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 Aleotti¹⁰ 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-

⁸ 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).

⁹ 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).

¹⁰ 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 Roma¹¹; da un carteggio tra la Coccia e Metastasio emerge la stima e la

¹¹ 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 lombardo¹².

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).

¹² 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

Mahler¹³, 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 Procaccini¹⁴, geniale talento musi-

¹³ 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).

¹⁴ 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 Berger¹⁵ (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,

¹⁵ 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 Schumann¹⁶, in occasione di concerti che lo stesso Mendelssohn teneva nelle più prestigiose sale da concerto dell'epoca) - lo stesso non accadde a Fanny¹⁷.

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

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

¹⁷ 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"¹⁸.

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

¹⁸ 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.¹⁹

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?”²⁰.

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

²⁰ 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 dopo²¹.

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...”)²² 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.

²¹ 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)

²² 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"²³.

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 Woolf²⁴ 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 diverso²⁵.

²³ 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.

²⁴ V. Woolf, Op. cit.

²⁵ 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 1839²⁶.

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

²⁶ 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")²⁷. 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?"²⁸.

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

²⁷ 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.

²⁸ 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!"²⁹ 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-

²⁹ 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!”³⁰.

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 Calabrese³¹.

“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).

³⁰ R. Calabrese, op. cit., p. 115.

³¹ 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 figurazione³²), 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.

³² 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"³³, 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 Felden³⁴, 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"³⁵.

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

³³ 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.

³⁴ Ibidem.

³⁵ S. Hensel, Op. cit.

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

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

³⁶ 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"³⁷.

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"³⁸.

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.

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

³⁸ 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 musiciste³⁹.

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

³⁹ 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)⁴⁰.

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-

⁴⁰ 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 musicisti⁴¹, da Leonard Bernstein, che soffrì di asma fin dalla più tenera età, ad Alban Berg, afflitto da eczemi per tutta la vita, da Fryderick 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.

⁴¹ 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 artistica⁴²

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)⁴³ 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.

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

⁴³ 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'androginia 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 androginia 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 androginia⁴⁴.

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.

⁴⁴ 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"⁴⁵, 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

⁴⁵ 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 1928⁴⁶ – 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-

⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.

⁴⁷ 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"⁴⁸ 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-Paan⁴⁹ 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.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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).⁵⁰

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

⁵⁰ 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 Mahler⁵¹.

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"⁵².

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"⁵³.

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-

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

⁵² Enrico Fubini, op. cit., p. 22.

⁵³ 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 ebraica⁵⁴).

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 preconetti 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.

⁵⁴ 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)