

Ridurre il femminismo esclusivamente ad un problema di equità sociale e di "pari opportunità" non ci permette di riconoscerne la sua rivoluzionaria portata culturale e antropologica. Fin dai primi anni 70 del secolo scorso infatti, il "femminismo della seconda ondata" ha dimostrato come la visione "fallogocentrica" e patriarcale del mondo, esclusivamente incentrata sullo sguardo di un soggetto di sesso maschile, abbia fortemente connaturato il pensiero occidentale. Come denunciato inoltre da Heidegger, Adorno e Horkheimer, l'uomo moderno, credendo che l'esistenza stessa delle cose passasse attraverso la rappresentazione che lui ne dava, ha pensato di esserne il creatore, dando vita quindi ad una mascolinità dello sguardo che ha oggettificato e dominato il mondo a lui circostante. Ecco perché un'arte veramente femminile (in grado cioè di pensare con un proprio linguaggio completamente autonomo) rende, come afferma Craig Owens "visibile l'invisibile", emancipando quindi lo sguardo dell'Altro, quello sguardo che si è sempre cercato di censurare, identificandolo inconsciamente come l'estraneo spaventoso e potentemente sovversivo. Secondo Derrida inoltre è proprio l'ignoranza dell'alterità in quanto tale, di cui è espressione anche la differenza di genere, ad aver precluso ai filosofi l'accesso alla verità. Solo un pensiero della differenza realmente radicale, capace cioè di mantenere in sé stesso la consapevolezza dell'Altro scongiurando tentazioni identitarie (foss'anche di identità di genere, e quindi anche certe derive dogmatiche femministe), può superare il fallogocentrismo proprio della metafisica occidentale. Queste riflessioni si sono poi sviluppate in altre tendenze importantissime affermatesi negli ultimi 30 anni (con concetti chiave come "intersezionalità", "ecologia profonda", "postumano", "superamento del dualismo"....), volte a rivedere completamente il ruolo antropocentrico che l'uomo ha creduto di avere nel mondo.

Interessarsi quindi al ruolo che la donna ha assunto con sempre maggior forza nella produzione musicale dell'ultimo secolo, non nasce solamente dall'esigenza di darle il giusto risalto e la visibilità che merita, sperando che finalmente si realizzi la parificazione delle opportunità lavorative. Significa soprattutto interessarsi "all'invisibile" che la loro produzione ci permette di vedere.

Senza il fondamentale contributo di clavicembaliste come Wanda Landowska, Antoinette Vischer, Elisabeth Chojnacka, Zuzana Růžicková, Mariolina De Robertis, Annelie de Man, Genoveva Gálvez, Ruth Zechlin e molte altre, il repertorio cembalistico degli ultimi 100 anni sarebbe molto più povero, quasi inesistente. La loro visionarietà e il loro coraggio ha permesso di ripensare questo strumento anche nell'estetica musicale del 900, ispirando molti dei più importanti compositori del secolo scorso.

La stessa varietà stilistica ai limiti della contraddittorietà che cerco di proporre in questa mia antologia, non ha solamente la finalità di prendere coscienza dell'incredibile ricchezza del panorama compositivo contemporaneo. È l'affermazione estetica di quell'alterità, di quell'unicità del singolo individuo che le battaglie femministe hanno così fortemente posto al centro dell'attenzione. Come ha fatto giustamente notare Adriana Cavarero, il concetto di differenza di genere ha permesso di riconoscere la differenza stessa come un valore, presupponendo l'Altro come elemento necessario per permettere la coscienza di sé (posizione che potrebbe ricordarci anche quella di Hegel, per il quale l'autocoscienza è il riconoscimento di sé nell'altro e dell'altro in sé stesso: "L'autocoscienza raggiunge il suo appagamento solo in un'altra autocoscienza"). Questa visione verrà poi ripresa alla fine del secolo scorso da Habermas e dalla teoria del riconoscimento di Honneth e influenzerà profondamente le conquiste emancipative, di eguaglianza e di giustizia sociale degli ultimi anni.).

"L'unico modo per trovare una visione più ampia è essere da qualche parte in particolare". L'affermazione di Donna Haraway potrebbe essere una chiave di lettura per avvicinarsi a un brano come **Impressions** di *Anna Thorvaldsdottir*; una composizione in cui cruciale è l'attenzione ai suoni "particolari" creati dalle tecniche estese (utilizzando 2 e-bows, 1 guitar slide, 6 superball e 1 superball mallet) e il loro affascinante dialogo con i suoni "tradizionali" prodotti dalle tastiere del clavicembalo. Un dialogo in grado di aprire la nostra mente e le nostre orecchie a paesaggi nuovi, sconosciuti e carichi di mistero.

Come guardando le due facce di una moneta o esaminando sia una fotografia che il suo negativo, i *Six Piano Etudes* di *Augusta Read Thomas* sono brani pensati a coppie e dispiegano avventure sonore caleidoscopicamente diverse per ogni Etude, utilizzando materiale musicale identico. **Fire Waltz** è una variazione dell'Etude No. I (Orbital Beacons), in cui le note che venivano eseguite nella dinamica del "forte", vengono qui raggruppate nello stesso ordine, abbassate di due ottave e trasformate in una linea di basso boogie-woogie. Le note invece che venivano eseguite nella dinamica del "piano", formano in questo brano accordi che mischiano influenze jazzistiche e bartokiane.

Il tumbáo è uno dei principali "pattern" di basso della musica afro-cubana, utilizzato come base ritmica e armonica in numerosi stili derivati dalle tradizioni del son e del danzón, tra cui il cha-cha, il mambo e il montuno. *Tania León* non è però "solo" una compositrice di origine cubana e il materiale musicale viene qui rielaborato con tecniche minimaliste sofisticate e ipnotiche. Lei stessa ha dichiarato: "Sono quella che sono, grazie al mio patrimonio meticcio e ai miei antenati provenienti da Cina, Nigeria, Francia e Spagna. Sono una cittadina del mondo con una coscienza globale e non mi piace essere categorizzata per razza, genere o nazionalità. Come ogni cosa nella vita, tutti noi ci reinventiamo costantemente. In **Tumbáo** mi è piaciuto poter liberare alcune delle mie radici più vitali nel mio mix compositivo".

Le **3 Bagatelle** di *Ursula Mamlok* sono 3 aforismi caratterizzati (come tutta la sua produzione dagli anni 60 in poi) da un serialismo di grande musicalità e mai dogmatico, rivisitato sotto la lente dell'espressionismo con gesti retorici concentratissimi e iperespressivi; l'utilizzo di un materiale di partenza elementare, rielaborato però con libertà e grande fantasia; una dizione che si rifà alla variegata irregolarità della prosa più che alla metrica poetica; una retorica del discorso riconducibile alla Klangrede barocca e una grande dialettica della forma caratterizzata sia dalla forte contrasto dei movimenti fra di loro che da sottili rimandi interni. La serie iniziale del primo movimento infatti, è presente in maniera "nascosta" anche negli altri movimenti. La struttura interna delle bagatelle è sempre riconoscibile grazie a cellule motiviche o note perno ripetute e a gesti strumentali iconici spesso riconducibili anche al repertorio barocco. L'ultimo movimento è ad esempio una reminiscenza di una Giga giocata tutta sull'irregolarità metrica, con giochi contrappuntistici e figure "a specchio" tra le mani e con una curiosa ripresa trasposta un tono sopra. Maestria e raffinatezza compositive unite però anche ad una grande espressività e ironia.

Espressivo di *Graciane Finzi* evoca il Romanticismo (periodo in cui il clavicembalo scomparve quasi del tutto) e potrebbe essere inteso, vista la dedica alla clavicembalista polacca Elisabeth Chojnacka, come una rievocazione del linguaggio di Frédéric Chopin, con la sua mano destra riccamente ornata. La presenza del secondo clavicembalo "scordato" registrato sul nastro, permette alla composizione di ottenere singolarissime screziature coloristiche e può ricordare il registro di "Voce umana", spesso usato negli organi italiani per i movimenti espressivi e carichi di pathos. Il dolore a lungo represso porta a una cadenza di vortici deliranti, poi la calma ritorna a poco a poco riportandoci allo stato iniziale.

La “**Suite des femmages**” di *Karola Obermüller* è una raccolta di miniature per tastiera, scritte dal 1998 al 2022, in onore della compositrice Ruth Crawford Seeger e della madre di Obermüller, Barbara. I brani sono caratterizzati da una sorta di ferocia e di forza prorompente attribuibili all'ammirazione della compositrice per queste donne e per i loro successi. L'elemento musicale più evidente che attraversa i quattro brani è l'uso persistente della ripetizione. Il primo movimento inizia con una serie rotante di armonie simili a campane che si intensifica e si complica sia ritmicamente che armonicamente, terminando in modo più riflessivo ripresentando le altezze dell'esordio. Nel secondo movimento (ispirato al “Piano Study for Mixed Accents” di Ruth Crawford-Seeger) gli aneliti contrappuntistici del primo movimento esplodono verso l'alto con una breve figura arpeggiante che, ancora una volta, si ripete (38 volte in tutto) con frenetica insistenza, modificando i suoi intervalli e raggiungendo il registro più acuto della tastiera. Il terzo movimento adotta alcune delle figurazioni e lo stile contrappuntistico del primo movimento, ma lo connota con un linguaggio più frammentario e interrogativo. Il quarto è invece una continuazione narrativa del torrente di note volatili del secondo movimento, con una serie più imprevedibile di linee costituite principalmente da ottave parallele che si conclude con un violento cluster.

Louis' Loops di *Errollyn Wallen* (dedicato al figlioccio della compositrice, Louis Wallen) è..... un "parco di divertimento" dove si possono ottenere tutti i propri giochi preferiti! Inizialmente sembra essere composto unicamente da diverse sezioni giustapposte in stile postmoderno. Ma quando il loop inizia, i temi tornano trasformati come personaggi di un sogno. Le sezioni frenetiche conducono sempre a oasi di pace dove gli echi del passato riaffiorano poeticamente e talvolta anche con sottile ironia.

Il clavicembalo ha suggerito a *Santa Ratniece* riflessioni sul tempo e sull'eternità e l'ha portata a cercare ispirazione nei fenomeni astronomici. **Mira** è una stella variabile pulsante. Ogni pulsazione dura un decennio o più, e tra una pulsazione e l'altra passa un lasso di tempo dell'ordine di 10.000 anni. A ogni ciclo di pulsazioni Mira aumenta di luminosità e le pulsazioni diventano sempre più forti. Questo provoca un'instabilità dinamica in Mira, con conseguenti cambiamenti drammatici nella luminosità e nelle dimensioni. All'inizio della sua composizione, una singola melodia nasce nell'universo eterno come una piccola stella solitaria. Poi inizia la sua vita di un milione di anni, guidando tutti i processi nel corso del brano, il quale diventa gradualmente sempre più intenso e denso, caratterizzato da arpeggi, trilli e cambiamenti inaspettati di armonie, arrivando a coprire una gamma espressiva dello strumento sempre più ampia, fino ad esplodere. Alla fine la melodia ritorna lentamente nel registro scuro e grave. La stella Mira è vicina alla sua estinzione, ma.... qual è il tempo astronomico della stella? È immenso, più lungo e infinito rispetto alla nostra comprensione e percezione del tempo. La versione di Mira presente in questo Cd è stata accorciata rispetto alla sua stesura originaria in accordo con la compositrice.

Il nastro di Moebius è il paradosso matematico di una superficie ripiegata su se stessa: si passa dalla parte anteriore a quella posteriore del nastro rimanendo sempre sulla stessa faccia. Il “**Moebius-Ring**” di *Misato Mochizuki* è una serie di variazioni basate su pulsazioni ripetitive. Ad ogni ciclo il clavicembalo cerca di sfuggire a queste pulsazioni, ma vi ritorna inesorabilmente, come una sensazione di “*déjà vu*” o un sogno premonitore. Il tempo si espande o si contrae ad ogni nuovo passaggio. È impressionante notare come questo brano riesca a sviluppare un'opera così varia e vasta da una cellula motivica così minimale (che può essere ridotta ai soli intervalli di settima e di quinta)

Sofia Gubaidulina ha spesso utilizzato un titolo italiano per le proprie opere, considerando questa lingua “quella che ogni musicista adopera, anche senza conoscerla; si tratta quindi di un simbolo che allude a una condizione universale che ci allontana dalla contingenza della vita”. Sebbene il titolo **Ritorno perpetuo** non presenti due termini fra loro contrastanti (come spesso capita nella sua produzione) anche questa composizione è caratterizzata (come tutti i lavori di questa compositrice a partire da *Concordanza*, 1971) da un’organizzazione drammaturgica del materiale compositivo fondata su un’opposizione binaria dei suoi due macrotemi (quello in apertura e quello che lo segue immediatamente alla cifra 1, 1’03”), le cui consonanze e dissonanze creano l’espressività del ritmo strutturale del pezzo. Vediamo quindi l’opposizione tra scrittura mensurale/non mensurale; legato/staccato; lento/veloce; accordale/monodico; diatonico/pentatonico (sui tasti cromatici); prevalenza di intervalli di quinta/prevalenza di intervalli di seconda. Vi sono però anche elementi comuni (il registro grave della tastiera dove vengono presentati all’inizio, il registro clavicembalistico del liuto e un epos antico di grande fascinazione).

I modelli pentaforici e diatonici si possono ritrovare nel folklore nazionale della repubblica tatara di Kazan, il luogo natio della compositrice. Si sa inoltre quanto Ivan il terribile fosse entusiasta del canto russo chiamato “demestvennyi”, un canto puramente dissonante con seconde, quarte e quinte parallele. Il canto diatonico è tipico del canto gregoriano ma anche del canto russo, un canto il cui dolore sublimato sta per passare alla luce, un canto che sta per sublimarsi in una tristezza serena. Nel suo precedente pezzo *Introitus* (1978) il diatonico rappresenta l’equilibrio tra tensione e quiete mentre il sistema pentatonico l’elemento spirituale e ascetico. Il canto pentatonico ha inoltre spesso rappresentato il canto della natura.

Il primo macrotema può ricordare a noi cembalisti una libera rivisitazione di un canone perpetuo per aumentazione (visto il legame motivico tra la mano destra e la mano sinistra, presente però a livelli mensurali doppi) così come, con il suo incidere severo, alludere ad una passacaglia. La scrittura delle sezioni 8, 11, 19 (8+11) e 38 (8+11+19) invece ci ricorda quella di un “*Prélude non mesuré*”.

La struttura dell’intero brano è fortemente segnata dai suoi elementi numerologici, utilizzando persino il nome di Johann Sebastian Bach e il nome stesso della compositrice, Sofia (48, l’indicazione metronomica presente, anche con i suoi multipli, in tutto il brano). L’intero brano è composto da 41 sezioni (J.S.Bach). Già la prima battuta nella mano destra (considerando la “minima” come unità di misura metrica) equivale al numero 14 (Bach). Dalla sezione 5 (2’29”), inizia la prima catabasi del brano. L’intero brano può essere visto come una ricerca di ascesa che riesce a confermarsi solo nella terza e ultima sezione. Alla cifra 9 (lettera J; 3’22”), un cluster appare per la prima volta nella sua forma più embrionale, interagendo, nella sua seconda apparizione, con il cromatismo della linea di basso della sezione precedente (numero 8, 2’53”) come un “virus” su tutta la forma del brano, rompendo la sua quiete e spingendola, espandendosi sempre più, verso il suo tragico culmine. Dalla sezione 10 (1:4 delle sezioni della composizione; 3’44”) inizia a salire anche il primo macrotema. Nelle sezioni 20-21 (metà delle sezioni complessive; 6’50”) appare la prima intersezione tra le due mani (tema della croce).

La struttura generale del brano è una forma tripartita (una sorta di Rondò-Sonata). Lo sviluppo inizia al numero 23 (J.Bach; 8’26”) con un movimento di crome (che riprende il “*Prélude non mesuré*” della sezione 8 a valori molto più brevi) caratterizzato dalla presenza dell’intervallo di quarta eccedente (tritono, diabolus in musica). Questo sviluppo si intensifica ancora di più nella sezione 25 (sezione aurea

del numero 41; 8'41") con l'ingresso del cromatismo ascendente che porta al "tema della croce" presente nell'incrocio delle mani nella sezione 31 (3:4 di 41; 9'48"), amplificato dalle ottave spezzate della sezione 32 (S.Bach; 10'08") e nell'apice massimo raggiunto nella sezione 33 (gli anni di Cristo; 10'25"). Questa sconvolgente forza tellurica e drammatica si stempera nelle sezioni 34 e 35 (sezione aurea del segmento più piccolo del brano; 10'51") attraverso l'assottigliamento cromatico dei cluster della mano destra fino a raggiungere l'unisono (altro simbolo della croce) con la seconda diatonica mi-fa della mano sinistra (le ultime due note della tastiera). È profondamente toccante notare come nella sezione 37 (J.Chr.) queste due note siano suonate melodicamente un'ottava sopra grazie al registro del 4' solo (Resurrezione del corpo di Cristo?; 11'25").

Un ruolo significativo è svolto dalle triadi tonali, utilizzate solo prima della coda finale (12'36") e prima dello sviluppo (7'52"). L'ultima sezione (13'11") presenta i due estremi: i cluster cromatici nel registro più basso e, nel registro più acuto, il primo macrotema ripetuto 7 volte (le ultime parole di Cristo?) e il secondo ripetuto 3 volte (la Trinità?). Nell'ultima battuta, le prime 9 note del primo macrotema in retrogrado acquistano un moto ascendente, ma si ripresentano, come all'inizio, nel registro grave del clavicembalo. L'ultimo breve accordo lascia tutto sospeso, come in una domanda piena di echi e rimandi. Una domanda cui segue in partitura una corona scritta, un silenzio pieno di risonanze, una smaterializzazione del materiale sonoro per poter penetrare nell'interiorità e nell'intimità più profonda. Come ha dichiarato Gubaidulina: "Non mi piacciono le affermazioni. La mia vita è fatta di domande piuttosto che di risposte".

Ritornano allora in mente le considerazioni della Gubaidulina presenti nel libro-intervista di Enzo Restagno riguardo la Sinfonia dei Salmi di Stravinsky "L'idea del sacro coincide qui con quella dell'unità e l'opera intera mi appare come la costruzione di un tempio. Quando l'essere umano si alza a questo livello dove non si sentono più né tempo né spazio, il suo animo diventa non solo puro e trasparente ma anche molto aperto ed è per questo che vi si riconosce l'espressione tipicamente russa". "Intendo la religione proprio come re-ligio, ricomposizione di un legame, ricomposizione del legato della vita.". "Quella di legare elementi diversi tra loro riconducendoli verso un centro è un'idea tipicamente musicale ed è anche un'idea esistenzialmente tragica che rappresenta la sostanza di tutto il mondo spirituale. Ogni essere umano ne sente la necessità e l'arte è un modo di esprimere questa necessità: ricondurre tutti gli elementi del molteplice all'unità".

Significativo è anche riferirsi ad una delle opere più importanti della produzione di questa autrice: *Hommage à T. S. Eliot*, per soprano e ottoni strumentale (1987). Eliot aveva anteposto ai suoi Quartetti un'epigrafe di Eraclito: "La strada che conduce in alto e quella che conduce in basso sono la stessa strada". Nei versi veniva inoltre citato un antico rondeau di Guillaume de Machaut "Nel mio principio è la mia fine" e come un Leitmotiv ricorrono le parole "al punto fermo del mondo che ruota". Gubaidulina si è espressa con queste parole: "L'espiazione è possibile solo in questa rimozione del tempo. È proprio l'arte a porsi questo obiettivo. Quello di creare un tempo che definirei un presente continuo. Attraverso questo sacrificio della temporalità si accede a quel tempo fuori dal tempo in cui, come dice Eliot nei Quartetti, il fuoco e la rosa si uniscono. Mi sono persuasa che in quella conclusione c'è l'ultima sostanza della vita umana e può darsi anche dell'arte stessa. Tutto ciò esprime un pensiero così bello, così profondo e così vero che per conquistarlo sarei pronto a pagarlo con la vita."

Questo spazio del libretto è solitamente riservato ad una mia fotografia e al mio curriculum (materiale che comunque potete trovare nel mio sito internet www.lucaquintavalle.com). Preferisco però dedicarlo in segno di profonda gratitudine, al potente lavoro di due artisti che hanno arricchito così tanto questo progetto di senso estetico (inteso nel suo significato etimologico di "esperienza dell'arte come mezzo di conoscenza").

La foto di copertina è, come nel precedente CD, del compositore Jacopo Baboni Schilingi e ritrae Agathe Vidal nello spettacolo "Rizhomatics", una performance concepita da Jacopo e realizzata "sempre ed esclusivamente" per lei, poiché è un progetto che Agathe interpreterà ogni anno della sua vita seguendo l'invecchiamento del suo corpo. Si basa sulla nozione di corpo femminile nelle sue due tensioni: da un lato, un modello pre-acquisito, imposto dalla società. Dall'altro, il desiderio di liberarsi da questo modello e di cercare delle ipotesi di appropriazione del proprio corpo, per rivelarne la singolarità, il potere.

Carola Provenzano (Palermo, 1993) è un'artista e disegnatrice che mira a decostruire i canoni antropocentrici ed eteropatriarcali della forma. I dipinti di questo libretto sono tratti dal suo ultimo lavoro "Exit Strategy" e sono stati realizzati a quattro mani con l'aiuto della figlia di due anni. Libera perché si è affrancata da tutti gli stereotipi sociali e culturali, Carola crea forme che sono pure manifestazioni della forza dell'istinto. I disegni, invece, sono tratti dalle opere "Comp(h)ost" (il compost è, come per la filosofa Donna Haraway, metafora di una nuova umanità per la quale la condivisione significa trasformazione); "FIGURINI", un progetto di decostruzione dello stile-moda-corpo; "ANIMALI", uno studio delle forme di vita non standard in movimento. Questi dipinti e disegni sono disponibili anche sul mio sito internet.