



La breve storia di Santa Cecilia, patrona della musica

È significativo il fatto che Santa Cecilia, patrona della musica, simbolo di uno dei più prestigiosi conservatori del mondo, non fu mai musicista. Cecilia era una ragazza patrizia che volle consacrarsi alla verginità tanto che fece convertire il suo sposo al cristianesimo, e per questo motivo furono entrambi condannati a morte. In seguito Cecilia fu canonizzata e raffigurata con uno strumento musicale tra le braccia.

Venerata come martire e patrona dei musicisti e dei cantanti, appartenne a una delle più illustri famiglie romane e nel III secolo fu una delle più grandi benefattrici della Chiesa.

Secondo un testo, più letterario che storico, sarebbe stata costretta a sposare un giovane pagano ma durante la festa nuziale tra melodie e musiche, il suo cuore cantava lodi a Dio, al quale era stata consacrata.

Condannata a morire nelle acque bollenti delle terme, rimase miracolosamente illesa e invano un carnefice tentò per tre volte di decapitarla.

L'agonia durò quattro giorni poi venne deposta nella tomba vestita di broccato d'oro.

Il fatto che la Santa romana sia stata considerata patrona dei musicisti, si spiega appunto con un passo della leggendaria "Passione" in cui si racconta che mentre gli organi suonavano, ella nel suo cuore, cantasse inni al Signore.

È dunque quanto mai stravagante il motivo per cui Cecilia sarebbe diventata patrona della musica. In realtà, un riferimento su Cecilia e la musica è documentato a partire dal tardo Medioevo. La spiegazione più plausibile sembra quella di un'errata interpretazione dell'antifona di introito della messa nella festa della santa (e non di un brano della *Passio* come talvolta si afferma). Il testo di tale canto in latino sarebbe: *Cantantibus organis, Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar* ("Mentre suonavano gli strumenti musicali, la vergine Cecilia cantava nel suo cuore soltanto per il Signore, dicendo: Signore, il mio cuore e il mio corpo siano immacolati affinché io non sia confusa"). Per dare un senso al testo, tradizionalmente lo si riferiva al banchetto di nozze di Cecilia. Da qui il passo a un'interpretazione ancora più travisata era facile: Cecilia cantava a Dio... con l'accompagnamento dell'organo. Si cominciò così, a partire dal XV secolo (nell'ambito del gotico cortese) a raffigurare la santa con un piccolo organo portativo a fianco. In realtà i codici più antichi non riportano questa lezione dell'antifona. Gli "organi", quindi, non sarebbero affatto strumenti musicali, ma gli strumenti di tortura, e l'antifona descriverebbe Cecilia che "tra gli strumenti di tortura incandescenti, cantava a Dio nel suo cuore". L'antifona non si riferirebbe dunque al banchetto di nozze, bensì al momento del martirio. Dedicato alla santa, nel XIII secolo sorse il cosiddetto Movimento Ceciliano, diffuso in Italia, Francia e Germania. Vi aderirono musicisti, liturgisti e altri studiosi, che intendevano restituire dignità alla musica liturgica sottraendola all'influsso del melodramma e della musica popolare. Sotto il nome di Santa Cecilia sorsero così scuole, associazioni e periodici. Cecilia, in quanto patrona della musica e musicista lei stessa ha ispirato più di un capolavoro artistico, tra cui l'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello, oggi a Bologna (una copia della quale, realizzata da Guido Reni, si trova nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. Ricordiamo anche le raffigurazioni di Santa Cecilia di Rubens,

a Berlino, del Domenichino, a Parigi, e di Artemisia Gentileschi. In letteratura, Cecilia è stata citata nei Racconti di Canterbury di Chaucer, in un'ode di John Dryden, poi in una messa di Haendel nel 1736, e da Hubert Parry nel 1889. Altre opere musicali dedicate a Cecilia includono l'*Inno a santa Cecilia* di Britten, la più nota *Missa Sanctae Ceciliae* di Haydn, e a seguire la messa di Scarlatti, la *Messe Solennelle de Sainte Cécile* di Gounod, *Hail, bright Cecilia!* di Purcell e infine l'*Azione sacra* in tre episodi e quattro quadri di Refice (su libretto di Emidio Mucci) nel 1934.



L'Ottocento europeo: trasformazioni sociali e nuova vita per le compositrici?

Cosa accade alle compositrici europee con l'affermazione delle prime Costituzioni e trasformazioni sociali di fine '700 e prima metà dell'800? Per alcuni secoli poterono studiare professionalmente grazie alla propria famiglia di artisti, tutte le altre donne se si avvicinavano a uno strumento era unicamente in funzione di un diletterantismo, che se non si

svilupppava ulteriormente, mirava soprattutto ad esaltare qualità così dette femminili. Solo dal 1870 i conservatori iniziarono ad ammetterle nelle classi di prove orchestrali e di composizione. Le grandi scuole furono gli Ospedali di Venezia, i Conservatori in Germania, Francia, Inghilterra. Il Conservatorio di Parigi, fondato nel 1795, e la Royal Academy of Music di Londra, aperta nel 1823, accettarono sia uomini che donne, ma in tutta Europa le donne poterono accedere in giorni e orari diversi dagli uomini, con programmi di studio sottostimati – “especially organized for their requirements” – e lo studio di molti strumenti era precluso (violoncello, strumenti a fiato, ecc.) per la posizione fisica disdicevole, non adatta alla reputazione di una donna.

Certamente con il moltiplicarsi dei Conservatori vi furono più spazi per le donne, fu il caso di Maria Pleyel e di Pauline Viardot, di Louise Farrenc docente al Conservatorio di Parigi per trent'anni. Poterono così far conoscere le proprie opere, sia per scopi educativi, che per attività concertistica; come per esempio la famosa compositrice polacca, Maria Szymanowska, e a seguire Clara Wieck Schumann, Louise Adolphe Le Beau, Agathe Backer Grondal.

In ogni nazione troviamo storie e percorsi istituzionali diversi: alla fine dell'800 il direttore del Conservatorio di Milano, Antonio Bazzini, condivise pubblicamente le perplessità relative alla “questione femminile nelle classi di composizione”, con il direttore del Conservatorio di San Pietro a Majella, Giuseppe Martucci, dichiarando che nonostante tutto l'unico candidato degno di ammissione nella sua classe in quell'anno fosse proprio una donna, Antonietta Gàmbara Untersteiner .

Le compositrici che poterono agire, anche se non appartenenti agli ambienti aristocratici furono in particolare le francesi e le inglesi. In Germania, Austria, Italia, Spagna le donne musiciste appartenevano a una élite e per lo più frequentavano Scuole strettamente legate alla vita di corte o aristocratica,

quando poterono studiare e divenire professioniste, ma con assai poca libertà di diffusione e circolazione delle proprie opere.

A tutte fu impedito di accedere alle orchestre nazionali e ai teatri dell'opera, motivo per il quale alcune decisero di formare in modo indipendente degli *ensemble* orchestre femminili.

Quando a fine '800 la classe media iniziò la sua ascesa, e la scuola divenne accessibile a diversi strati sociali, anche nuove compositrici di differenti classi sociali riuscirono a emergere, ma sempre con grande fatica: per esempio, Augusta Holmes (1847-1903), Cecile Chaminade (1857-1944), Ethel Smyth (1858-1944). L'ostruzionismo radicato nelle tradizioni patriarcali rese sempre una dura lotta di affermazione quando una donna decideva di specializzarsi e dunque accedere ai livelli più alti delle professioni, divenendo un modello di un nuovo agire sociale, pubblicamente visibile. Le prime forme di democrazia, di scolarizzazione di massa non facilitarono lo sviluppo e l'affermazione della genialità femminile; le musiciste faticarono ancora a lungo, soprattutto se la propria famiglia non le sosteneva, ancora, e troppo spesso dovettero accettare di lavorare nella penombra di ruoli secondari.

IN COPERTINA: Vienna Damen Orchester, Creata e diretta da Josephine Weinlich, 1870



Le compositrici italiane del '700 tra Illuminismo e cosmopolitismo

Tra Kant e l'Illuminismo europeo le compositrici italiane trovarono alcuni spazi di affermazione: viaggiarono con maggior libertà e talvolta si trasferirono a vivere in alcune corti europee. Pubblicarono e fecero eseguire le proprie opere a proprio nome, ma spesso dovettero rinunciare ai ruoli sociali consoni alla propria professione. Di alcune di loro restano fortunatamente le opere e la fama, ma difficile è ricomporre chiaramente le tracce biografiche.

Poco si sa della vita di **Antonia Bembo** (Venezia, 1670?-Parigi, 1720?) si pensa sia stata allieva di Giovanni Legrenzi, maestro di cappella di San Marco e figlia della nobile famiglia Bembo. Si trasferì a Parigi come cantante e poi presso la corte di Luigi XIV. A Parigi scrisse l'opera *Ercole amante* (1707) e *Produzioni armoniche* composte da 40 brani ispirati a testi sacri in latino, francese e italiano, dedicati al Luigi XIV. Comporrà molta musica per celebrare le nozze del re, per la nascita del principe e un *Te Deum* per *Conservare la Salute del Re*. Fu definita anche Maestra di Cappella. Le sue musiche sono custodite manoscritte in diversi musei francesi.

Maria Teresa Agnesi Pinottini (Milano 1720 – Milano 1795) compose opere liriche e sinfoniche. Sorella della nota matematica Maria Gaetana D'Agnesi. Si ipotizza che abbia iniziato come clavicembalista e che per difficili condizioni sociali riuscì a far eseguire le sue opere dall'età di trentatré anni. Utilizzò stili compositivi innovativi per l'epoca, ad esempio l'intreccio di due diversi cori per accompagnare lo svolgimento di un'azione mitologica, come nell'opera *Nicotri* in cui narra la storia della Regina di Babilonia. Solo alcune delle sue opere furono stampate dopo la sua morte.

In Inghilterra **Elisabetta de Gambarini** (Londra 1731 – Londra 1765) fu una stimata organista, cantante, compositrice e direttrice d'orchestra. Esordì a quindici anni esibendosi nell'*Occasional Oratorio* di Handel, continuando sempre a collaborare nelle sue rappresentazioni: *Judas Maccabeus*, *Giuseppe e i suoi fratelli*, *Samson*, *Messiah*.

Compose soprattutto musica per clavicembalo e *songs*, riscuotendo successo di pubblico e di critica.

Figlia di un diplomatico italiano visse prevalentemente in Inghilterra. La sua vita fu breve ma ricca di riconoscimenti e di spazi dove rappresentare le sue opere, tanto da dirigere orchestre, quando in Italia le donne difficilmente potevano accedervi.

Anna Bon (?1739- ?1767) nata in una famiglia di artisti viaggiò con loro per tutta Europa. A quattro anni studiò la viola all'Ospedale della Pietà di Venezia, entrando poi nel coro. Antonio Vivaldi insegnava presso la Pietà e nessun altro posto al mondo, fino ad allora, aveva permesso alle fanciulle una tale educazione musicale.

A Brandeburgo ricoprì il posto di virtuosa di musica da camera presso la corte Kulmbach. Dedicò al Margravio *Sei sonate per flauto e cembalo*, scritte e pubblicate all'età di sedici anni.

Con la famiglia cambiò diverse Corti dove compose sempre musica da camera, in onore di principi e principesse. In particolare fu virtuosa presso la corte del principe ungherese von Esterhazy, contemporaneamente ad Haydn, che lavorava presso di lui in qualità di Maestro di Cappella.

A Roma **Maria Rosa Coccia** (Roma 1759 – Roma 1833) già a tredici anni compose l'Oratorio *Daniello nel Lago dei Leoni* eseguito a Roma nella Chiesa Nuova riscuotendo approvazione e pubblici elogi. Scrisse sempre nello stesso anno *L'isola disabitata* su testo di Metastasio. A soli quindici anni superò l'esame come Maestra di Cappella presso la Confraternita di Santa Cecilia: la prima donna in Italia a ricoprire un ruolo che fu esclusivamente maschile. A venti anni divenne anche Accademica della Filarmonica di Bologna. Nonostante questi riconoscimenti non ebbe mai un lavoro fisso in qualità di Maestra di Cappella presso un'istituzione religiosa. Dedicò tutta la sua vita alla composizione musicale.



Direttrici d'orchestra. Ieri e oggi

"Persone e musica sono un'unica cosa.

La musica d'insieme è la più bella società esistente!

*Il suono dell'orchestra, i colori, il repertorio,
essere uniti in quaranta anime".*

Elke Mascha Blankenburg

Vedere su un podio una donna dirigere un'orchestra è ancora molto raro. Raro ma non impossibile. Nel '900 molte donne hanno studiato, spesso come autodidatte, perché generalmente i maestri non le accettavano nelle proprie classi di insegnamento, ma sono comunque riuscite a dirigere importanti orchestre.

Già nelle antiche civiltà del Mediterraneo esistevano musiciste che possono definirsi direttrici di coro e di piccoli complessi musicali, forse i primi esempi di attività direttoriale femminile. Tra le più antiche si ricorda Miriam, nata nel 1200 a.C. descritta nella Bibbia come cantante, danzatrice e direttrice di un coro femminile; è la stessa Miriam che posa in un cesto il piccolo Mosè per salvarlo dall'uccisione dei figli maschi ordinata dal Faraone.

Nella storia occidentale, fin dal 1600, sono sempre stati i compositori a dirigere le proprie opere: come Francesca Caccini e Claudio Monteverdi, spesso suonando il clavicembalo, come tra il '600 e il '700 anche Jean-Baptiste Lully ed Elisabeth Jacquet de la Guerre, compositrice alla corte di Louis IV, Re Sole, la quale dirigeva a Parigi e a Versailles i suoi Balletti e le sue Cantate. A partire dal 1700 i compositori e le compositrici hanno diretto sempre più spesso suonando il clavicembalo o il violino di spalla: divenne nota la compositrice Marianna Martinez, amica di Mozart e che diresse a Vienna le sue Messe e Oratori.

Dopo il 1850 si afferma la professione del direttore d'orchestra non più coincidente con il compositore che dirigeva e faceva eseguire le proprie musiche, divenendo una

prassi largamente riconosciuta nel 1900. Vi furono continui scambi di ruoli tra direttori d'orchestra e compositori: Fanny Mendelssohn diresse opere di Gluck, di Mozart, di Beethoven e Felix Mendelssohn diresse l'orchestra di Königsstadt nelle famose serate musicali di Berlino.

La direttrice d'orchestra, Elke Mascha Blankenburg fondò nel 1978 l'associazione "Donne e musica" con la quale pubblicò e fece rappresentare musiche di compositrici, in particolare di Fanny Mendelssohn e Marianna Martinez, scoperte da lei stessa. Autrice di un'importante ricerca dedicata alla storia delle direttrici d'orchestra e alla loro presenza nel mondo[1], ha raccolto le loro biografie nei percorsi formativi e professionali. In questo libro Blankenburg scrive:

“Quando mi alzo per dirigere non penso, se sono un uomo o una donna. «Faccio il mio lavoro», diceva 74 anni fa Nadia Boulanger quando un giornalista le chiese come si sentiva *come donna* al podio. Questa domanda è ancora oggi una delle prime che vengono rivolte alle direttrici d'orchestra, e ognuna di loro risponde più o meno pazientemente allo stesso modo. C'è un muro da parte degli agenti, degli organizzatori di teatri e festival, perché questo *essere sensazionale* serve per creare curiosità, aiuta a vendere ma anche a conservare le donne nella ghettizzazione. Quando una donna sale al podio per dirigere è quasi impossibile che la stampa non dia l'eco della sensazionalità che «Una donna dirige!».

Si leggono diversi titoli: “Una donna addomestica 60 uomini” – “Una donna è come un uomo al podio” – “La bacchetta nella morbida mano”. Spesso le recensioni iniziano con la descrizione degli abiti indossati. Il *Die Zeit*, nel 1977 scriveva su Hortense von Gelmini “Sinfonia in bionda” – “Rosso diventa solo nel fortissimo”. “Sarebbe meglio se dirigesse nuda.”

Nel 1996, *Süddeutsche Zeitung* pubblica su Simone Young: “Questa giovane donna delicata, in un completo di seta nero porta scarpe con tacco così alto, che si deve pensare che le ha

comprate in un negozio sado-masochista". E ancora, il *Die Welt* scrive nel 2000, sempre su Simone Young, Titolo: "stiletto-pumps per l'Opera di Sidney" "Simone Young, una piccola bersagliera con capelli rossi, con uno smoking stretto e stiletto-pumps sarà direttrice d'orchestra all'Opera di Sidney."

Infine, quando nel 2002 Lisa Xanthopoulou vinse il primo premio di un importante concorso a Bad Homburg, concorrendo tra 50 uomini, viene pubblicato: "La prima volta che una donna si afferma in un mondo ancora maschile."

Eppure già nel 1929 Lise Maria Mayer dirige i *Berliner Philharmoniker* con la IV Sinfonia di Beethoven, e l'Ouverture "Euryanthe" di Carl Maria von Weber, più una sua composizione dal titolo "Kokain", le succede nel 1930 Antonia Brico con opere di Händel, Schumann e Dvorak.

Echeggiano le parole di Thomas Beecham, il quale sosteneva: "Non voglio donne in orchestra perché se sono belle mi distraggono, ma se sono brutte non posso guardarle".

È interessante, sottolinea Blankenburg, che fino ad oggi non troviamo una direttrice con una posizione fissa oltre i 55 anni di età. Le direttrici più anziane non sono chieste da nessun parte, riescono ad imporsi solo se giovani e belle. "La maturità nell'interpretazione, la conoscenza della pratica musicale, un orecchio esperto, non contano. Invece il pubblico ascolta con fervore i concerti, diretti da signori di settanta, ottanta, novant'anni. Infatti Pierre Monteux dirige la *London Symphony Orchestra* con un contratto stabile: all'età di 80 anni ha ricevuto un prolungamento per 25 anni; Leopold Stokowski ha sottoscritto a 92 anni un contratto con la RCA per altri 10 anni."

Sicuramente, nella storia moderna un numero esiguo di donne ha avuto la forza di imporsi nella direzione d'orchestra e soprattutto in un ambiente così chiuso. Vale la pena citarle: Ethel Leginska, inglese (1886-1970); Antonia Brico, olandese (1902-1989); Mary Ethel Smyth, inglese (1858-1944);

Carmen Campori Bulgarelli, italiana (1910-1965); Mary Davenport Engberg, americana (1881-1951); Florica Dimitriu, romena (1915-1993); Vitezslava Kaprálová, ceca (1915-1940); Elisabeth Kuyper, olandese (1877-1953), Veronika Borisovna Dudarova ([Baku](#), 1916-2009)..

Oggi, in Italia, purtroppo nessuna donna ha la direzione artistica di un teatro o di un ente concertistico, come invece già accade in altri paesi europei, negli Stati Uniti, o in Australia. Una più fitta presenza di donne nell'ambito della direzione d'orchestra si ha a partire dal 1988, ma in modo sostanziale dal 1995 ad oggi, in particolare con Julia Jones e Claire Gibault. Nel sito www.dirigentinnen.de troviamo i curriculum di 96 direttrici del mondo occidentale, di cui dieci italiane. Tra le italiane coloro che dirigono importanti orchestre sono Nicoletta Conti e Silvia Massarelli. Nei corsi di direzione di orchestra, in media su cento diplomati solo cinque sono donne, di queste **una minoranza riesce effettivamente a dirigere un'orchestra**. Vi sono delle eccezioni, per esempio Nicoletta Conti si è diplomata in pianoforte, composizione e direzione d'orchestra, è divenuta assistente di Leonard Bernstein, ha debuttato dirigendo l'orchestra di Santa Cecilia, ha diretto l'Orchestra Arturo Toscanini, la Covent Garden e la Royal Philharmonic Orchestra, ma non ha un'orchestra stabile.

Per rompere la barriera sedimentata nei secoli, le donne crearono delle orchestre tutte al femminile come la "Vienna Ladies Orchestra" (1867), diretta da Josephine Weinlich, oppure "Fadette Women's Orchestra" (1868), diretta da Caroline Nichols, o la "Philadelphia Symphony Orchestra" (1921), diretta da F. Lehman.

L'America sembra essere il Paese più aperto e democratico per quanto riguarda la presenza delle direttrici d'orchestra: sono 52 le donne negli Stati Uniti che dirigono stabilmente un'orchestra, tra cui due direttrici d'orchestra afro-americane: George Robert e Margaret Harris. Nel 1903 il

sindacato americano decise di interrompere la discriminazione, così le donne furono finalmente accettate.

Oggi giovani direttrici continuano a fondare orchestre indipendenti, come ha fatto Alondra de la Parra (1980). La sfida di oggi è quella non solo di non considerare più una direttrice d'orchestra un'eccezione alla regola, ma anche la possibilità che si possano scegliere programmi concertistici con musiche composte da uomini e donne.

[1]Elke Mascha Blankenburg, *Dirigentinnen im 20. Jahrhundert*, Hamburg, 2003, pag. 9.



Le compositrici italiane del '500 e del '600: cortigiane e religiose

Francesca Caccini fu sicuramente un'eccezione per la sua genialità e la possibilità di esprimerla e affinarla in una

corte, quella Medicea, che ambiva all'eccellenza, ma non fu la sola compositrice del periodo, nei conventi e monasteri emergono molte altre musiche. Le corti italiane, a Mantova, a Milano, a Venezia, a Ferrara, a Urbino, diedero ampio spazio alle musiciste, duole però rilevare che talvolta la loro fama fu accompagnata dall'appellativo di cortigiana, ossia: donna dai facili costumi. Anche l'iconografia del tempo ci riporta immagini tutt'altro che professionali.

Di Francesca Caccini resta solo un medaglione marmoreo con scolpito il suo volto, ma Barbara Strozzi sembra piuttosto un'Erinni che una compositrice... Purtroppo anche nel XXI secolo assistiamo a titoli dei media dove la bellezza di una donna viene esaltata come prima dote, anziché la sua genialità. Come ci insegna Mary Wollstonecraft, nel 1700 conoscere questo passato costringe a chiedersi come e perché, a distanza di secoli, in contesti radicalmente diversi, possano riaffiorare (travestiti nei panni della modernità) aspetti arcaici del rapporto fra sessi, trasmessi dal sistema mediatico che implicitamente e subdolamente li propone come modello.

Tra il '500 e il '600 non furono poche le musiciste famose ai loro contemporanei che poterono dunque studiare ad alto livello, rappresentando e diffondendo le proprie opere in forma scritta. Ripercorriamo alcune delle loro vite e opere.

Maddalena Casulana (Casuale d'Elsa 1540? – 1583?), nota a Venezia come liutista e cantante, fu tra le prime a stampare la propria musica. Compose la prima collezione di Madrigali nel 1566, con il titolo *Il Desiderio*. Amica di Isabella de' Medici le dedicò alcuni Madrigali, e Orlando di Lasso mise in scena il suo *Primo libro di Madrigali* alla corte di Alberto V, a Monaco. Poco altro si sa della sua vita.

Stampando il suo primo libro di Madrigali scrisse: "Voglio mostrare al mondo per quanto possa in questa professione di

musicista, l'errore vano degli uomini che credono di essere gli unici a possedere i doni dell'intelletto e dell'arte e che tali doni non vengano mai dati alle donne".

La più conosciuta ai nostri giorni, interpretata in vaste discografie, è sicuramente **Barbara Strozzi** (Venezia 1619 – Padova 1677), compositrice e soprano (in copertina), nota come virtuosa a Venezia, dove si esibì presso l'Accademia degli Unisoni, fondata dal padre. Dedica il *Primo Libro dei Madrigali* alla Duchessa di Toscana. Le sue composizioni comprendono cantate, arie e duetti; compose prevalentemente per voce soprano. In particolare si ricordano *Sacri musicali affetti* e *Ariette a voce sola*. Fu definita cortigiana di alta classe, perché conduceva una vita libera, autonoma, tanto che ebbe quattro figli senza mai sposarsi.



FOTO. Vittoria Aleotti

Entriamo nei conventi: **Vittoria Aleotti** (Ferrara, 1575 – 1620) iniziò ancora bambina lo studio della musica, ascoltando le lezioni impartite alla sorella maggiore e proseguì gli studi musicali presso il convento ferrarese di San Vito. Il padre ottenne per lei da Battista Guarini alcuni madrigali da porre in musica, che furono stampati a Venezia nel 1593 con il titolo *Ghirlanda de madrigali a quattro voci*. Oltre all'edizione veneziana, uscì a nome di Vittoria anche un madrigale a cinque voci (*Di pallide viole*). C'è la possibilità che Raffaella, ritenuta la sorella maggiore, sia stata in realtà la stessa persona, che avrebbe mutato nome al momento

di prendere gli ordini.

Sulpitia Ludovica Cesis (Modena 1577 –?) era una monaca agostiniana, liutaia e “compositore” (com’è definita nei documenti dell’epoca). Di lei sono rimasti stampati solo i *Mottetti Spirituali* del 1619, dove troviamo preziose informazioni sulla prassi esecutiva musicale in uso a quei tempi nei conventi italiani femminili. Difficile spiegare come abbia potuto divulgare musiche pensate per cornetti, tromboni, viole e violoni, perché in pieno contrasto con i dettami della Chiesa, che aveva proibito nei conventi l’uso di strumenti musicali diversi dall’organo.

La suora benedettina **Caterina Assandra**(Pavia, 1590 –1618) fu subito appoggiata dall’editore e musicista Filippo Lomazzo, che nel 1606 le dedicò una raccolta di madrigali. Studiò contrappunto con Benedetto Re, uno dei principali organisti e maestri di cappella lombardi dell’epoca. La sua prima opera fu una raccolta di *Mottetti a due e tre voci* e di lei resta anche un bellissimo *Salve Regina*.

Ebbero grande eco le composizioni della suora orsolina **Isabella Leonarda**(Novara 1620 –1704), interamente dedicata alla musica sacra, in cui prevale il mottetto per voce sola con l’accompagnamento dell’organo o, in qualche caso, di pochi strumenti. Isabella arrivò a sperimentare la sola scrittura strumentale, componendo una sonata, e dunque andando contro le regole monastiche.

La vita di queste religiose dimostra che, oltre ogni limite e censura, anche il monastero divenne luogo dove esprimere il proprio talento, sfidando la Chiesa al suo interno, come fece Ildegarda di Bingen già nel Medioevo. Ed è evidente che anche le loro musiche influenzarono lo sviluppo della musica polifonica rinascimentale



Francesca Caccini, Compositrice della prima opera lirica italiana rappresentata all'estero

Francesca Caccini nasce nel 1587, nella corte Medicea, primogenita in una famiglia di musicisti, all'età di tredici anni si esibì, forse per la prima volta, in pubblico, cantando nel *Concerto Caccini*, in occasione del matrimonio di Maria dei Medici con Enrico IV, Re di Francia. Oltre a distinguersi come cantante, venne istruita dal padre, il famoso Giulio Caccini, alle lettere; scrisse poesie in latino e nella lingua volgare, apprese le lingue straniere: cantava in francese e in spagnolo, aprì una scuola di canto, e dal 1619 già si parla delle sue discepole. Suonava il liuto, il chitarrinetto e il clavicembalo e all'età di diciotto anni iniziò a comporre.

La Cecchina, come poi fu solito chiamarla e ricordarla, viene definita come donna di grande cultura, sensibile, di un carattere forte, esuberante, insolito, forse tipico di un altrettanto insolita genialità.

Grande fu lo spazio che conquistò come compositrice: iniziò a musicare le poesie di Michelangelo Buonarroti il Giovane,

scrisse madrigali, ballate, variazioni, musica per voce, e un melodramma. Nel 1607 entra ufficialmente al servizio della corte e divenne la musicista più pagata: passò dai 10 ai 20 scudi mensili, guadagnando più del marito, il cantante Giovan Battista Signorini.

Nel 1618 viene pubblicato il suo primo libro di musica a una e due voci.

Indubbiamente fu forte l'influenza del padre sulle sue prime composizioni ma nella sua prima Opera Romain Rolland vi trovò, secoli dopo, l'espressione di una delicata individualità di insigne artista, "in cui riflette già l'influsso del genio di Monteverdi e per questo la Caccini rimarrà vicina a noi più degli altri compositori fiorentini dell'epoca sua".

Viaggiò in tournée per le corti italiane ed europee, rappresentando a Varsavia, in onore del principe ereditario polacco Ladislao Sigismondo, proprio la sua prima opera *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, che porterà la dedica al futuro re. E' la prima opera italiana, scritta da una donna a essere rappresentata all'estero.[1]

Eppure, nonostante la fama e il successo già nel 1700 la Cecchina cade nell'oblio. Nel 1847 la sua persona e la sua arte vengono rievocate in un articolo pubblicato nella Gazzetta Musicale di Milano. L'Ambros nella Storia della Musica ne scrive con profonda ammirazione: "Francesca era un genio, essa aveva l'ispirazione musicale anche più del suo celebre padre e nella sua opera ha eretto un monumento veramente fastoso al suo straordinario talento". Romain Rolland la colloca al di sopra su tutte le donne compositrici conosciute nella storia della musica.

Ma viene attaccata violentemente dal musicologo tedesco Ugo Goldschmidt, la Cecchina a suo parere è stata sopravvalutata "La musica della Cecchina è misera e inetta. La sua volgare melodia e il suo disperato basso sono ancora forse i più

felici particolari della sua musica". Definisce la Liberazione di Ruggiero non Opera ma Balletto.

Certo è strano che proprio quest'opera passi alla storia come la prima che si ricordi tra le opere italiane ad aver varcato le Alpi e che diede l'impulso per affermare la supremazia del genio italico nel campo del teatro lirico.

Alla fine del 1626 il marito muore e con questa morte si perdono le tracce anche della Caccini. Rimane un unico ricordo di un contemporaneo che scrive: "Ella si rimaritò in un lucchese lasciando il servizio di queste Altezze et morì di cancro alla gola".[2]. Dal 1640 non è più ricordata come vivente.

Francesca Caccini nasce e vive in un ambiente d'eccezione: tra un padre, un marito e una corte che oggi definiamo liberali, che le permisero di lavorare, di esprimere il proprio talento, di coltivarlo, di affinarlo, di viaggiare, di conoscere e di confrontarsi con realtà diverse. Le fu concesso e richiesto di esibirsi nelle chiese, luogo interdetto alle donne. Ma il suo successo ottenuto non è dovuto soltanto all'essere nata in una famiglia di musicisti straordinari, ad aver ricevuto un altrettanto straordinaria preparazione musicale, culturale, la sua fortuna fu anche quella di conoscere le più importanti figure letterarie e artistiche del periodo, raggiungendo una posizione tale che le consentì di comporre per una compagnia, e di far eseguire i suoi lavori.

Della sua vita è un mistero e una sorpresa lo scomparire dietro la morte del marito. Una vita da protagonista di corte, indipendente, come lo poteva essere una donna nel 1600, si dilegua e muore nell'anonimato, nell'irraggiungibile. Una semplice coincidenza?

Non si può attribuire, questa sua assenza dalle stagioni concertistiche, come risultato di critici accaniti, perché ve ne furono per la maggioranza in sua ammirazione.

Eppure le sue composizioni sono cadute vittime del pregiudizio che ne ha impedito la presenza nella storia della musica. Recentemente, in Italia, Elena Sartori, direttrice d'orchestra, e studiosa della letteratura e arte rinascimentale e barocca, ha eseguito le musiche di Francesca Caccini e ha prodotto un'importante discografia (in copertina).

Negli anni '90 fu sempre una direttrice d'orchestra, Elke Mascha Blankenburg, a far eseguire dopo secoli di silenzio, la famosa *Liberazione di Ruggiero*, in un Festival musicale di Montepulciano.

Consigli di ascolto:

https://www.youtube.com/watch?v=U6ND60_4a-A

<https://www.youtube.com/watch?v=Rn129D0rmyQ>

https://www.youtube.com/watch?v=oJOV_lM0pmk

[1]La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina, scritta nel 1625, è custodita nella Biblioteca di Santa Cecilia. Nello stesso periodo scrisse Rinaldo Innamorato, rimasto manoscritto e di cui oggi non se ne ha più traccia.

[2]Dizionario Biografico degli italiani, voce a cura di Liliana Pannella, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1973, pag. 21.



La musica di Hildegard von Bingen

Hildegard von Bingen, Santa Ildegarda di Bingen nacque nel 1098 a Bermersheim, fu monaca benedettina, mistica e profetessa, ma anche cosmologa, guaritrice, linguista, naturalista, filosofa e probabilmente la prima donna musicista e compositrice nella storia cristiana.

La musica è il corpo e l'anima dell'uomo, un'allegoria dinamica, scrive nel cuore del Medioevo l'ottantenne Ildegarda di Bingen, la quale racconta di comporre canzoni e melodie in onore di Dio e dei Santi senza aver ricevuto alcun insegnamento:

“E dato che a volte, ascoltando una melodia, un essere umano spesso sospira, e geme, circondandosi della natura dell'armonia celeste, il profeta Davide, considerando sottilmente la profonda natura dello spirito, e sapendo che l'anima dell'uomo è sinfonica (*Symphonialis*), ci esorta nel suo salmo a proclamare il Signore sul liuto e a suonare per lui sulla cetra a dieci corde: egli desidera riferire il liuto, che suona più basso, al controllo del corpo; la cetra, che suona più alto, all'intenzione dello spirito; le dieci corde, al compimento della Legge”.

Passi scritti da mani decise, tratti da una lettera della

Bingen in risposta all'interdizione dell'Arcivescovo di Magonza di eseguire la musica nel monastero. Ildegarda aveva appena scritto la *Sinfonia dell'armonia delle rivelazioni celesti* frutto e fonte della personale concezione filosofica della musica. La musica non è solo *musica mundana*, ma strumento, espressione e comprensione della storia, un *modus* grazie al quale gli uomini possono ancora incarnare la divina beltà sulla terra. L'anima umana è sinfonica, e ogni sinfonia di voci e strumenti sulla terra, che sia diretta verso il cielo, è un modo per reintegrarsi, per ridare nuovamente vita alla perduta condizione paradisiaca dell'uomo. La *Symphonia* è materiale e immateriale perché le voci sono umane e gli strumenti costruiti e suonati da uomini terrestri, non solo da angeli. La musica terrena viene dalla terra, tuttavia non è legata alla terra, per questo il musicista e chi ascolta la musica sopravvivrà.

Queste parole non ebbero successo con i prelati che non ritirarono l'interdetto, solo sei mesi prima che Ildegarda morisse, l'Arcivescovo di Magonza decise di ritirare il bando.

Ildegarda intrattiene fitti rapporti epistolari con Papi e Re, dei quali assurge a consigliera spirituale; ma attende l'età adulta per intraprendere le scritture di opere musicali, di trattati religiosi, filosofici, per dissertare di medicina e di botanica.

Ildegarda nasce in una famiglia nobile, ultima di dieci figli e già in tenera età ricorda di aver avuto le prime visioni accompagnate a malattie fisiche fortemente debilitanti e che avrebbero contrassegnato tutta la sua esistenza.

La musica, secondo Ildeagrda, ricrea sulla terra l'armonia perduta e prefigura quella della fine dei tempi. La musica, nella cultura medievale, era una delle arti liberali perché "liberava l'anima dai vincoli stretti del corpo" e apparteneva al gruppo delle scienze matematiche come l'astronomia e la geometria.

Mentre si dedicava alla storia naturale e alla medicina compose settanta canti, che insieme al suo dramma musicato, *Ordo Virtutum* formarono la *Symphonia*, definita dai posteriori come la prima *morality play* tramandataci. Ildegarda sviluppò idee avanzate sulla musica, proponendo la musica strumentale come parte integrante del canto umano, che per gli antichi padri era l'unica musica legittima e soprattutto componeva pensando alle voci femminili, non esclusivamente per le voci bianche.

La linea melodica delle sue opere è unica, tipica del Canto Gregoriano, ma la sua originalità è caratterizzata dal ritmo irregolare, con un'enfasi non convenzionale, combinando testo e musica con risultati di grande effetto.

In uno dei suoi Lieder *Inno alla Forza della Vita*, narra il senso e il vissuto della musica, sapere e sentire sintetico, "luogo" dove l'armonia tra anima e corpo si esprime al massimo livello:

*"O viriditas nobilissima. che hai radici nel sole,
e in candida serenità riluci
nella ruota,
che nessuna altezza terrena contiene,
tu sei circondata dall'amplesso dei divini misteri.
Risplendi come la rossa aurora
e ardi come la fiamma del sole".*

Papa Giovanni Paolo II definì Ildegarda la "profetessa della Germania", la donna "che non esitò a uscire dal convento per incontrare, intrepida interlocutrice, vescovi, autorità

civili, e lo stesso imperatore (Federico Barbarossa)". E al genio di Ildegarda fece ancora cenno nell'enciclica sulla dignità femminile *Mulieris Dignitatem*. Nel 2012 papa Benedetto XVI proclama santa Ildegarda di Bingen Dottore della Chiesa Universale.

A settembre del 2017, Cristina Borgogni, autrice e attrice teatrale, ha portato il suo spettacolo "Ildegarda. La Sibilla Renana" nel Duomo di Firenze, all'interno della rassegna di musica sacra *O flos colende*.

Speriamo di poter ascoltare sempre più spesso dal vivo la musica di Ildegarda: protettrice delle battaglie.

Possibili consigli per l'ascolto musicale:

<https://www.youtube.com/watch?v=hvfc9BYkXWw>

<https://www.youtube.com/watch?v=Ei88J4lERbk&t=252s>



Dalle Trobairitz alle Trovatore di oggi

“Note femminili” ha aperto con un salto storico, per festeggiare l’8 marzo in memoria di Mary Ethel Smyth. Da oggi iniziamo una narrazione cronologica per permettere, a voi lettrici e lettori, di costruire un immaginario storico abbastanza lineare, sotto la lente dell’interpretazione sociologica. Ma non mancheranno interviste a compositrici e musiciste contemporanee, indicazioni su Festival, Convegni, Seminari, Mostre.

E’ dunque un dato di fatto che le compositrici hanno quasi sempre dovuto lottare per ottenere libertà di studiare, di creare e lavorare professionalmente, e la giusta visibilità per le proprie opere. Per far tutto questo hanno seguito strade formali e informali: nell’ambito della vita quotidiana della propria famiglia, nei micro sistemi sociali di riferimento (Corti, Salotti, Club, ecc), fino ai movimenti di rivoluzione popolare.

Già nell’antichità é possibile trovare le prime musiciste che denunciano le ingiustizie della vita privata e sociale: le trobairitz. Nel Medioevo i trovatori non furono solo uomini: anche alcune donne delle classi inferiori divennero musiciste di corte, e utilizzarono l’arte dei versi non per idealizzare l’amore, ma per denunciare soprusi, tradimenti, infelicità della vita quotidiana. Tra le più famose fu Beatriz, Contessa de Dia vissuta nella seconda metà del XII secolo, la più alta tra le voci femminili della scuola trobadorica. Visse tra la Provenza e la Lombardia. Nei suoi versi, fieri ed eleganti, utilizza un linguaggio spregiudicato per i costumi dell’epoca:

“Devo cantare ciò che non vorrei,

tanto mi amareggia colui di cui sono l’amore,

*poiché l'amo più di ogni altra cosa;
con lui grazia e cortesia non mi giovano,
né la mia bellezza, merito o intelletto,
perché sono ingannata, tradita
quanto sarebbe giusto se fossi colpevole"*[\[1\]](#).

Anche Azalais de Porcairagues ([Portiragnes 1140](#) –[1177](#)) di origini nobili, scrisse in lingua occitana, dedicando la maggior parte dei suoi versi al marito, Gui Guerrejat.

Delle sue testimonianze resta la *Vida*, con la chanson musicata, *Ar em al freit temps vengut*:

" L'amore di una donna è mal servito

Quando si mette a discutere con un uomo ricco,

(uno sopra il rango di vassallo):

E chi lo fa è folle!"

L'eredità delle trobairitz giunge al '900, scoprendo nuove modalità compositive con le grandi jazziste e cantanti blues, fino alle più recenti trovatore rivoluzionarie che cantano in difesa di popoli oppressi; per esempio Violeta Parra, Mercedes Sosa, e a seguire, nel rock esplosivo contro la guerra, negli anni '70, nella musica folk-popolare italiana, in cui molte musiciste creano *i canti del quotidiano*, per denunciare la fatica e le ingiustizie della vita contadina e operaia, la condizione della subalternità femminile e della violenza in famiglia. In particolare ricordiamo Rosa Balistrieri e Caterina Bueno; fino ad arrivare al rap che oggi denuncia la marginalità sociale delle subculture giovanili. Esempio è la storia di Sonità, una rapper afgana in lotta contro la Sharia. La sua famiglia decide di darla in sposa, a soli quattordici anni, a un uomo disposto a pagare novemila dollari, soldi

necessari al fratello di Sonità per comprare una moglie.

I versi della sua canzone gridano:

“Lascia che ti sussurri queste parole, così che nessuno senta che sto parlando delle bambine vendute. La mia voce non dovrebbe essere ascoltata perché contro la Sharia, le donne devono rimanere in silenzio”[\[2\]](#).

All'età di dieci anni Sonità fugge in Iran, lontana dal regime talebano, ma non può frequentare la scuola perché rifugiata e senza documenti, così inizia a frequentare un'ONG dove studia anche musica, con una predilezione per l'hip-hop. A Teheran inizia a cantare la sua storia. Compose un inno alla pace e un brano a favore di elezioni democratiche in Afghanistan, superando il divieto che proibisce alle donne di fare musica in Iran.

Forse, come scriveva Herbert Marcuse, una reale azione utopica e rivoluzionaria avverrà grazie alle popolazioni ribelli di Paesi considerati del “Terzo Mondo”, perché:

“Queste categorie permangono al di fuori del processo democratico; la loro presenza prova come non mai, quanto sia immediato e reale il bisogno di porre fine a condizioni e istituzioni intollerabili”[\[3\]](#).

La sociologa e scrittrice marocchina, Fatima Mernissi, già negli anni '80 aveva previsto che l'uso di internet sarebbe potuto essere uno strumento di emancipazione e di maggior apertura e libertà per le donne e per quei popoli soggetti alla censura e dunque all'impossibilità anche solo ipotetica di entrare in contatto con altri mondi:

«Educazione é conoscere i *hudud*, i sacri confini, asseriva Lalla Tam, direttrice della scuola coranica dove, all'età di tre anni, fui mandata a raggiungere i miei dieci cugini. [...] Io desideravo tremendamente di compiacere Lalla Tam, e una volta che lei non era a portata d'orecchio chiesi a mia cugina

Malika, di due anni maggiore di me, se poteva mostrarmi il punto esatto dove si trovavano i hudud. Da allora, cercare i confini é diventata l'occupazione della mia vita.[\[4\]](#)»

[\[1\]](#) "[Le manuscript du roi](#)", canzoniere copiato nel 1270 per Carlo D'Angiò.

[\[2\]](#) Dal Rap "Bride for sale". La storia di Sonita é raccontata nel documentario "Sonita" diretto da Rokhsareh Ghaemmaghami e presentato in anteprima al Biografilm Festival di Bologna.

[\[3\]](#) Cfr. Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1968, pag. 57.

[\[4\]](#) Cfr., Fatima Mernissi, *La terrazza proibita. Vita nell'harem*, Firenze, Giunti, 1996, pag. 42.



Un'analisi sociologica: le musiciste nella storia e nella lotta per i diritti

sociali

In Occidente, fin dal Medioevo, furono numerose le compositrici attive nella creazione musicale, nella vita sociale e politica, ma l'Enciclopedismo Universale del '700 e la specializzazione delle diverse discipline cancellarono del tutto la loro esistenza e di conseguenza nei manuali di storia della musica.

Oggi è possibile rintracciare e definire anche un numero approssimativo della loro presenza: nel New Grove of Music se ne contano 900, la Fondazione "Donne e Musica" registra 27.000 presenze tra compositrici, interpreti, pedagoghe, musicologhe presenti in 108 paesi e 84 associazioni. Presenze dimenticate nei conservatori e nella storia della musica, nel sapere formalizzato e istituzionalizzato.

Centrale e sicuramente sorprendente è il fatto che molte compositrici furono riconosciute e ammirate in vita dai loro contemporanei – editori, circoli intellettuali, comunità scientifiche, personaggi istituzionali – i loro nomi sono continuamente presenti nelle recensioni, nella fitta rete degli scambi epistolari con i maggiori intellettuali e artisti del tempo.

Gli spazi di affermazione pubblica si chiudono paradossalmente quando i processi di democratizzazione del sapere – l'illuminismo e l'enciclopedismo del '700, l'istituzionalizzazione delle diverse discipline, la scolarizzazione di massa – impediscono gli accessi all'alta formazione delle donne, per evitare che divenisse prassi consolidata e generalizzata l'esempio di un'artista autonoma, creativa, geniale. Tutt'oggi le musiciste sono oggetto di censura, pregiudizi e stereotipi ghezzanti e marginalizzanti, tanto da stigmatizzarle in una tripla devianza: quella di essere donne ribelli ai costumi dell'epoca, di esercitare un'arte ancora oggi considerata

marginale rispetto ad altre espressioni artistiche, quella di essere artiste e dunque per tradizione individui devianti, o stravaganti nel migliore dei casi.

Una, tra le storie di vita delle compositrici, che più di altre emerge a fine '800, nella lotta per i diritti civili e politici, è quella di Ethel Mary Smyth, (Londra 1858- 1944 – foto di copertina), Ethel Mary Smyth, (Londra 1858- 1944) si impegnò attivamente nella lotta per i diritti civili e politici delle donne, compose la famosa “March of the women”; riscuotendo un tale successo: per anni fu suonata per le strade inglesi. Scrittrice e saggista, fu proclamata Dama dell’Impero Britannico e le sue pubblicazioni furono diffuse e vendute anche in America e in Germania. Purtroppo, ad oggi le sue musiche sono state dimenticate, non solo non é citata nei manuali di storia della musica, ma anche la sua famosa “Marcia per le suffragette” resta tutt’oggi anonima anche nei titoli di coda dei film in cui viene utilizzata. Scrisse Smyth: “Ciò che mi sta davvero a cuore è quanto accade nel campo della musica. Durante la guerra divenne impossibile proseguire senza introdurre donne nelle orchestre e, detto spassionatamente, poche cose mi impressionarono maggiormente del nuovo suono ottenuto, più brillante e caldo. Si percepiva uno spirito nuovo e fresco – senza dubbio il risultato, almeno in parte, di una rivalsa di ‘genere’, nel miglior senso del termine. (...) L’atteggiamento degli Inglesi verso le donne nei vari settori artistici è ridicolo e incivile. Non c’è sesso nell’arte. Come si suona il violino, come si dipinge o si compone è ciò che veramente conta. Nei paesi in cui l’istinto estetico è grande, e coltivato – in Francia, per esempio – il giudizio è pulito e oggettivo, e una donna che pratichi un’arte è semplicemente un’artista fra gli artisti. Qui in Inghilterra, dove l’istinto langue, e non viene educato, il primo e l’ultimo giudizio sulla sua opera provengono dal sesso [...]” [\[1\]](#).

Pierre Bourdieu, ispirato da Virginia Woolf, svelò pienamente i meccanismi dell’ordine stabilito dal potere maschile: il

rapporto di dominio, il modo in cui viene imposto e subito è l'esempio per eccellenza di sottomissione paradossale alla violenza simbolica, invisibile alle stesse vittime, e che si esercita attraverso l'uso della comunicazione e della conoscenza, in cui la *doxa* è doppiamente paradossale quando smonta la trasformazione della storia e dei costumi culturali in qualcosa di naturale.[\[2\]](#)

La giustizia sociale deve essere dunque ridefinita, re-immaginata e condivisa, utilizzando nuove narrazioni, ricostruendo universi simbolici.

Se la storia delle compositrici non entrerà a pieno diritto nei programmi di studio dei Conservatori, nei libri di storia, non si farà altro che confermare un ordine naturale dominato da una costruzione storica oramai inverosimile.

Per rispondere a questo vuoto istituzionale, è in corso di stampa il primo volume di una collana editoriale "Voci di Musiciste", (a cura di Luca Aversano, Milena Gammaitoni, Orietta Caianiello, Angela Annese), per le Edizioni Italiane di Musicologia; ci aspetta un grande lavoro di formazione e di divulgazione nel quale impegnarci e coinvolgere le nuove generazioni a partire dal linguaggio[\[3\]](#): in Wikipedia, l'enciclopedia più consultata nel web, e principalmente dai giovani, le compositrici rispondono alla definizione: "Compositori donne". A chi verrebbe mai in mente di cercare la storia delle musiciste scrivendo la parola chiave al maschile?

[\[1\]](#) E. Smyth, *Streaks of life* (trad. *Stralci di vita*, secondo dei volumi dell'autobiografia di E. Smyth a cura di Orietta Caianiello), London, Longmans, Green, 1921, pp. 237-240.

[\[2\]](#) Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 22.

[\[3\]](#) La Presidente della Camera dei Deputati, On. Laura Boldrini, dall'inizio del suo mandato ha promosso il bisogno di declinare la lingua italiana al femminile in ogni ambito della vita pubblica e privata; l'Associazione Toponomastica femminile sta collaborando attivamente con Wikipedia per un cambiamento radicale del linguaggio.