

«Donna non vidi mai»: l'impatto degli stereotipi di genere sulla scelta delle carriere musicali in Italia

Il verso riportato nel titolo, tratto dall'omonima aria della *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, rende l'idea di quanto accade in alcuni settori, dove la presenza di donne, massiccia in altri campi, stenta ad affermarsi. Se infatti è vero che l'arpista è nella gran parte dei casi donna, quante volte, nelle orchestre italiane, capita di vedere una figura femminile alle percussioni, tra gli ottoni, o sul podio?

In economia del lavoro, il fenomeno della distribuzione disomogenea di uomini e donne tra le carriere è chiamato *segregazione*.¹ Questo termine è spesso usato per indicare la situazione relativa al mondo lavorativo, ma con esso si può indicare anche quanto accade nell'ambito formativo, dove si verifica una distinzione significativa dei percorsi di studio fra gli studenti dei due sessi. Nelle università italiane, per fare un esempio, tra il 1998 e il 2001 il rapporto tra presenza maschile e femminile nei corsi dei vari settori disciplinari si capovolge man mano che ci si sposta dall'ambito scientifico a quello umanistico, tanto da poter operare una netta distinzione tra "lauree da maschio" e "lauree da femmina".² Raggruppando le facoltà per ambiti disciplinari e ordinandole per presenza femminile, si troveranno a un'estremità quelle del gruppo agrario, del gruppo medico e del gruppo ingegneristico (quest'ultimo è il meno frequentato dalle donne, la cui presenza è stata in quegli anni del 21,2%); dall'altra quelle del gruppo linguistico, del gruppo letterario e del gruppo pedagogico (il più frequentato dalle donne, con una presenza dell'89,3%).³ Tale recente situazione è in linea con la tradizionale convinzione secondo cui le donne avrebbero una maggiore inclinazione

¹ Cfr. LUISA ROSTI, *La segregazione occupazionale in Italia*, in *Questioni di genere, questioni di politica. Trasformazioni economiche e sociali in una prospettiva di genere*, a cura di Annamaria Simonazzi, Roma, Carocci, 2006, pp. 93-112.

² Cfr. LUISA ROSTI, *Se sei così brava, perché non sei ricca? Differenza di genere nei rendimenti scolastici e nelle retribuzioni dei laureati*, in *Esiste un differenziale retributivo di genere in Italia? Il lavoro femminile tra discriminazioni e diritto alla parità di trattamento*, a cura di Emiliano Rustichelli, Roma, ISFOL, 2007, pp. 91-111: 107 sgg.

³ Cfr. *Ibidem*, p. 107. Questi dati sono confermati per il 2009. Cfr. ANNALISA MURGIA – BARBARA POGGIO, *Sotto il tetto di cristallo: scenari, cause e strategie per infrangerlo*, «Dialoghi internazionali», XV, (2011), pp. 75-81: 76.

per le materie umanistiche – in cui prevalgono la relazione con l’altro, la comunicazione e la cura –, mentre gli uomini avrebbero un’attitudine più marcata per le scienze applicate, dove prevale l’aspetto pratico e razionale.

Qualcosa di simile accade anche nei conservatori di musica italiani. Nella ricerca Modus del 2002, dedicata alle donne nelle professioni musicali, si legge che «l’accesso alla formazione primaria è [...] paritario e privo di barriere».⁴ La situazione così commentata riguardava i conservatori di Emilia-Romagna e Toscana, nei quali la presenza maschile e femminile, sia tra studenti sia tra diplomati, si divideva equamente a metà. L’affermazione è vera tuttora e per l’intero territorio nazionale, poiché, facendo riferimento al periodo compreso tra l’a.a. 2007-2008 e l’a.a. 2011-2012, si osserva che le iscritte e le diplomate hanno rappresentato circa il 45% del totale; negli ultimi cinque anni esse si sono trovate quindi in una situazione costante di lieve minoranza numerica, non di particolare rilievo.

a.a.	Iscrizioni TOTALI	Iscrizioni Femmine	F %	Diplomi TOTALI	Diplomi Femmine	F %
2007-08	37496	17514	46,71	4696	2160	46
2008-09	38135	17720	46,47	4504	2027	45
2009-10	39366	18169	46,15	3642	1646	45,19
2010-11	42704	19241	45,06	3159	1398	44,25
2011-12	42702	19077	44,67	4200	1806	43
TOTALE			45,81 (media)	20201	9037	44,74

Tabella 1: iscrizioni e diplomi nei conservatori italiani nel periodo 2007-2012⁵

È però all’interno dei singoli corsi che – in modo analogo a quanto accade tra le facoltà universitarie – si riscontra una distribuzione fortemente disomogenea di allievi e allieve. Nella Tabella 2, in cui sono stati inseriti i corsi tradizionali e alcuni corsi nati col nuovo ordinamento, emerge dunque l’esistenza di quelli che potremmo chiamare “corsi da maschio” e “corsi da femmina”.⁶

⁴ “Bacchette in rosa”: azione positiva per offrire maggiori chances alle giovani musiciste nella direzione d’orchestra: atti del Convegno, 17 giugno 2003 Firenze Palazzo Vecchio Salone dei Cinquecento, a cura di Regione Toscana Giunta Regionale – Direzione Generale Politiche Formative – Beni e Attività Culturali, Firenze, Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali, consigliera regionale per le pari opportunità della Toscana, 2005, p. 41.

⁵ Cfr. MIUR, Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca, Ufficio di Statistica, *Banca dati dell’Alta Formazione Artistica e Musicale*, <http://statistica.miur.it/scripts/AFAM/vAFAM1.asp> (pagina consultata nel novembre 2012).

GRUPPO	DISCIPLINA	PRESENZA FEMMINILE % ⁷ (sul totale degli iscritti)	DIPLOMATE % (sul totale dei diplomati)	“CORSO DA...”
STRUMENTI A PIZZICO	Arpa	94	94	F
	Chitarra	30	19	M
	Chitarra jazz*	0	0	M
DISCIPLINE VOCALI	Musica vocale da camera	72,5	73	F
	Canto	68	71	F
	Canto jazz*	80	50	-
	Composizione corale e direzione di coro*	33	31	M
	Direzione di coro*	33	31	M
LEGNI	Flauto	71	70	F
	Oboe	51	51	-
	Clarinetto	41	32	M
	Fagotto	30	30	M
	Saxofono	24	26	M
OTTONI	Corno	19	21,5	M
	Tromba e trombone	20	9	M
	Basso tuba	2	2	M
ARCHI	Violino	67	57	-
	Violino jazz*	17	/	M
	Viola	63	53	-
	Violoncello	54	45	-
	Contrabbasso	11	6	M
	Contrabbasso jazz*	13	0	M
TASTIERE	Clavicembalo	62	60	F
	Pianoforte	57	57	-
	Pianoforte jazz*	12	0	M
	Organo e composizione organistica*	40	25	M
STRUMENTI A PERCUSSIONE	Strumenti a percussione	9	11	M
DISCIPLINE COMPOSITIVE	Composizione	23	20	M
	Composizione corale e	33	31	M

⁶ Per la classificazione si è scelto di operare il seguente criterio: laddove le donne rappresentano tra il 41% e il 59% dei diplomati si ritiene il corso sostanzialmente immune dal fenomeno della segregazione, nei casi in cui invece la percentuale supera detti confini si considera il corso a predominanza dell'uno o dell'altro sesso.

⁷ Questa colonna si chiama genericamente “presenza femminile” e non “iscritte”, perché una stessa persona può essere stata iscritta più volte nel quinquennio preso in esame.

GRUPPO	DISCIPLINA	PRESENZA FEMMINILE % (sul totale degli iscritti)	DIPLOMATE % (sul totale dei diplomati)	“CORSO DA...”
	direzione di coro*			
	Organo e composizione organistica*	40	25	M
	Strumentazione per banda	18	11	M
	Musica e nuove tecnologie, Musica elettronica, Musica elettronica e tecnologie del suono, Musica, scienza e tecnologia del suono	27	10	M
DISCIPLINE IMPROVVISATIVE	Jazz	18	15	M
	Canto jazz*	80	50	-
	Pianoforte jazz*	12	0	M
	Violino jazz*	17	/	M
	Chitarra jazz*	0	0	M
	Contrabbasso jazz*	13	0	M
DIREZIONE	Direzione d'orchestra	17,5	19	M
	Direzione di coro*	33	31	M
	Composizione corale e direzione di coro*	33	31	M

Tabella 2: dati relativi a iscrizioni e diplomi nel periodo 2007-2012⁸

Quello che emerge dalla lettura della Tabella 2 è che i “corsi da femmina” sono quelli di arpa, musica vocale da camera, canto, flauto e clavicembalo, quelli in cui non si verifica una significativa segregazione sono oboe, violino, viola, violoncello e pianoforte, mentre la chitarra, i restanti legni, gli ottoni, le percussioni, i corsi di jazz, composizione e direzione sono a netta predominanza maschile.⁹

Si potrebbe concludere a questo punto che, in un contesto libero come quello occidentale odierno, le preferenze manifestate dalle/dagli studenti¹⁰ confermano una certa predisposizione per attività differenziate. Dopo un'analisi e una riflessione più approfondita, però, una simile deduzione si rivela affrettata e semplicistica.

⁸ Cfr. MIUR, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, Ufficio di Statistica, *Banca dati dell'Alta Formazione Artistica e Musicale*, cit. (pagina consultata nel novembre 2012). Le percentuali della tabella fanno riferimento alla somma di allievi e allieve iscritti/e e diplomati/e ai corsi ordinamentali, ai trienni e ai bienni attivati nei conservatori italiani (sono esclusi i corsi pre-accademici e le classi degli istituti pareggiati). L'asterisco contrassegna i corsi che si ripetono nella tabella, poiché fanno parte di più gruppi. Per semplificare la lettura, in ogni tabella le percentuali sono arrotondate per eccesso se il primo decimale dopo la virgola è superiore a 5, per difetto se è inferiore.

L'influenza del contesto: il ruolo dei modelli.

Nell'ambito degli studi di economia del lavoro è adottato l'assunto secondo il quale il talento è distribuito in maniera casuale nella popolazione.¹¹ Partendo da questo presupposto non si può ritenere possibile che alcuni gruppi di persone siano in assoluto più dotati di altri del talento necessario per una specifica attività o posizione lavorativa; se si presenta una forte disomogeneità nei vari percorsi scolastici e professionali (in questo caso di presenze maschili e femminili), si deve quindi concludere che ciò dipenda da ragioni culturali e sociali e non da caratteristiche innate negli appartenenti al gruppo in questione. Anche in ambito filosofico, sociologico, psicologico, storico e pedagogico è ormai assai indagata e confermata l'ipotesi che le differenze di genere siano culturalmente indotte e non già connaturate.¹²

Quali sono, dunque, i fattori socio-culturali che determinano scelte differenziate tra uomini e donne?

Alcuni studi svolti da psicologi e psicologhe statunitensi hanno messo in luce come la percezione di sé influenzi il rendimento nelle varie discipline e la scelta delle carriere. È emerso, nello specifico, che l'esigua rappresentanza femminile in campo scientifico determina lo scarso investimento e il conseguente basso rendimento scolastico delle giovani nelle relative materie. Per lo stesso motivo, quand'anche i risultati nel corso degli studi siano incoraggianti, difficilmente le donne si indirizzano verso studi superiori o carriere profes-

⁹ Il numero di questi ultimi è molto superiore rispetto ai "corsi da femmina". Ciò che equilibra la presenza di allievi e allieve a livello macroscopico è che i corsi più popolari (con il maggior numero di iscrizioni e diplomi) sono anche quelli che vedono una sostanziale *par condicio* tra i sessi (ovvero gli archi e il piano-forte). Questo neutralizza la scarsissima presenza di donne nei corsi a predominanza maschile, poiché per essi il numero di iscrizioni nel quinquennio preso in esame rimane sotto le 10.000 unità, e in alcuni casi non supera le poche decine. Cfr. MIUR, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, Ufficio di Statistica, *Banca dati dell'Alta Formazione Artistica e Musicale*, cit., (pagina consultata nel novembre 2012).

¹⁰ Da ora in avanti si utilizzerà la forma "studente" (pl.: "studenti") anche per il genere femminile, in accordo con quanto sostenuto in ALMA SABATINI, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, p. 112.

¹¹ L. ROSTI, *Se sei così brava, perché non sei ricca?*, cit., p. 110.

¹² Sul dibattito intorno al tema della costruzione culturale di due generi contrapposti per ambiti e ruoli, si vedano: GAYLE RUBIN, *The Traffic of Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, in *Toward an Anthropology of Women*, a cura di Rayna R. Reiter, New York, Monthly Review Press, 1975; JOAN W. SCOTT, *Gender, A Useful Category of Historical Analysis*, «The American Historical Review», XCI, 5 (1986), pp. 1053-1075; JANET S. HYDE, *The Gender Similarities Hypothesis*, «American Psychologist», CX, 6 (2005), pp. 581-592; *Genere, la costruzione sociale del femminile e del maschile*, a cura di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno, Bologna, Il Mulino, 1996; ELENA GIANINI BELOTTI, *Dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, 2009²⁹; RAEWYN CONNELL, *Questioni di genere*, trad. di Rossella Ghigi, Bologna, Mulino, 2011² (ed. orig. *Gender*, Cambridge, Polity Press, 2009²); JUDITH BUTLER, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. di Sergia Adamo, Roma - Bari, Laterza, 2013 (ed. orig. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York - London, Routledge, 1990).

sionali in ambito scientifico.¹³ Secondo questi studi vi sarebbe quindi un rapporto di causa-effetto tra i modelli presenti nel contesto e l'investimento formativo e professionale da parte degli individui che si riconoscono in essi. Dunque, anche per il caso delle carriere musicali, sarebbe lo scarso numero di riferimenti femminili a disincentivare le donne nell'intraprendere determinati percorsi.

Per capire da dove ciò tragga origine, è necessario volgere lo sguardo al passato.

Le donne hanno partecipato alla produzione musicale con modalità diverse a seconda delle organizzazioni sociali e dei periodi storici, dunque è molto difficile restituire di questa vicenda un quadro sintetico ed esauriente allo stesso tempo.¹⁴ Vi è però una costante che si riscontra trasversalmente: «at various times in the past, restrictions have been placed on women's musical activities that have had the effect to confining them to certain types or spheres of music».¹⁵

Ad esempio, nel periodo medievale in campo profano è attestata la presenza di cantanti e danzatrici; per le altre attività musicali vi sono state probabilmente più donne di quelle poche che le fonti lasciano immaginare, ma della loro partecipazione non abbiamo notizie certe. Solo le monache avevano occasione di vivere un'intensa e riconosciuta vita musicale, poiché essa costituiva un'attività centrale nella quotidianità culturale e liturgica dei conventi.¹⁶ Nel Rinascimento e nei secoli a seguire, quando la formazione musicale costituiva una sorta di *status symbol* per gli appartenenti alle classi nobili, le donne potevano essere dilettanti, educatrici, committenti o sostenitrici finanziarie, raramente però si affermavano come autrici, poiché ad esse in genere non era data la stessa preparazione teorica o compositiva degli uomini. Nei casi in cui, fino a Ottocento inoltrato, si fosse manifestato un talento musicale incoraggiato in ambito domestico, alle donne rimanevano di solito preclusi il riconoscimento¹⁷ e la carriera professionale;¹⁸ le poche che riuscivano ad affermarsi in attività non considerate di loro pertinenza erano infatti «tolered, accepted, or even praised

¹³ Cfr. STEPHEN J. CECI - WENDY WILLIAMS, *Women's Underrepresentation in Science, Sociocultural and Biological Considerations*, «Psychological Bulletin», CXXXV, 2 (2009), pp. 218-261.

¹⁴ Per una ricostruzione dettagliata del rapporto fra donne, formazione e professione musicale nella musica d'arte occidentale, si vedano: SOPHIE DRINKER, *Music and Women: the Story of Women in Their Relation to Music*, New York, Coward-McCann, 1948; *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150 - 1950*, a cura di Jane Bowers e Judith Tick, Chicago, University of Illinois Press, 1987; *Women and Music: A History*, a cura di Karin Pendle, Bloomington, Indiana University Press, 2001²; JUDITH TICK - ELLEN KOSKOFF, *Women in Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, XXVII, 2001², pp. 519-542.

¹⁵ «In vari momenti del passato, sono state poste restrizioni alle attività musicali delle donne che hanno avuto l'effetto di confinarle entro certe tipologie di attività», BARBARA GAVERY JACKSON, *Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *Women and Music: A History*, cit., pp. 54-96: 60.

¹⁶ Cfr. J. MICHELE EDWARDS, *Women in Music to ca. 1450*, in *Women and Music: A History*, cit., pp. 31-53.

for their accomplishments, but only as exceptions to the rule of female inferiority».¹⁹ Il campo d'azione e l'approvazione sociale sono stati, insomma, costantemente soggetti a limitazioni – più o meno restrittive a seconda di tempi, luoghi e ceti – affinché non fosse messa in discussione una certa immagine del genere femminile.²⁰ Per questo stesso motivo, nonostante non siano mai uscite del tutto di scena, le donne non solo sono rimaste ai margini dell'esercizio pubblico e retribuito della musica, ma sono state anche escluse dal canone musicale, costituitosi a partire dalla fine del Settecento,²¹ e dall'interesse musicologico del Novecento, entrambi basati su paradigmi figli del contesto culturale.²²

Un'organizzazione sociale per perpetuarsi ha bisogno di riprodurre le condizioni che ne consentono il funzionamento, dunque è lecito pensare che contenere e in seguito misconoscere il contributo femminile alla vicenda musicale europea sia stato, fino a tempi recenti, funzionale al mantenimento di un sistema culturale in cui caratteri, compiti e spazi erano assegnati in base al sesso. In detto sistema l'uomo aveva accesso alla sfera pubblica e alle attività remunerate in virtù delle sue capacità intellettive; la donna era perlopiù confinata alla sfera privata e ai compiti di cura familiare e seduzione, binomio che trova origine nella dimensione squisitamente emotiva e sessuale – quindi naturale e non razionale – che le è stata a lungo attribuita. Secondo questa rigida ripartizione di ambiti e competenze, le

¹⁷ A questo proposito Paula Higgins fa notare che, anche ammettendo che le donne siano tutte state musiciste minori, questo non basterebbe a spiegare la scarsa fortuna delle compositrici, poiché «being a second-rate composer has never kept any man out of the annals of music history or banished his music from the concert halls or the air waves» («essere un compositore di secondo rango non ha mai tenuto fuori nessun uomo dagli annali della storia della musica o bandito la sua musica dalle sale da concerto o dalle trasmissioni radio-televisive»), PAULA HIGGINS, *Women in Music, Feminism Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics*, «19th-Century Music», XVII, 2 (1993), pp. 174-192: 191.

¹⁸ Basti pensare alla vicenda di Fanny Mendelssohn, alla quale era stato dato accesso alla stessa istruzione musicale del fratello Felix, salvo poi disincentivare la sua attività di compositrice o esecutrice al di fuori delle mura domestiche. Cfr. MICHELE J. EDWARDS, *Women on the Podium*, in *The Cambridge Companion to Conduct*, a cura di José Antonio Bowen, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 220-236.

¹⁹ «Tollerate, accettate, eventualmente anche lodate per le loro qualità, ma soltanto come eccezioni rispetto alla regola dell'inferiorità femminile», B. G. JACKSON, *Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, cit., p. 59.

²⁰ Si pensi al concertismo pianistico di fine Settecento, che vedeva a Vienna grandi protagoniste donne, a differenza di quanto accadeva in altre aree europee. L'attività di queste esecutrici venne meno nel momento in cui il nuovo pianismo affermatosi con Beethoven ridefinì il tipo di esecuzione, dunque la fisicità del pianista, rendendola – anche per il contesto viennese – inopportuna per una figura femminile. Cfr. TIA DENORA, *Corpo e genere al piano: repertorio, tecnologia e comportamento nella Vienna di Beethoven*, trad. di Marco Santoro, «Rassegna italiana di sociologia», XLI, 2 (2000), pp. 165-188.

²¹ Cfr. MARCIA J. CITRON, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; T. DENORA, *Corpo e genere al piano*, cit.

²² Infatti, la cosiddetta musicologia femminista – che negli ultimi decenni del secolo scorso ha avuto per oggetto di indagine il contributo femminile alla storia della musica – è stata a lungo considerata un campo di nicchia, secondario o al massimo parallelo allo scorrere degli studi musicologici propriamente detti. Cfr. PILAR RAMOS LÓPEZ, *Feminismo y Música: Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, p. 20 sgg.

capacità necessarie per svolgere ad alti livelli un'attività fisicamente e intellettualmente impegnativa come quella musicale non erano considerate parte del corredo biologico e psicologico delle donne ed erano comunque incompatibili con quello che è stato a lungo il loro ruolo all'interno del sistema sociale occidentale. Questa situazione ha reso lenta e graduale l'appropriazione da parte delle donne di una dimensione professionale libera e pienamente riconosciuta. In buona sostanza, le tappe di questo percorso sono state determinate dal livello di compatibilità, negoziato di volta in volta, che le singole attività musicali avevano con lo stereotipo legato al genere femminile.

Nell'interessante volume *Music, Gender, Education*,²³ Lucy Green insiste molto sul concetto di negoziazione, affermando che «men and women do not just adhere to immovable conventions: they both collude and resist in the adoption of practical roles and of symbolic gender characteristics»;²⁴ infine, secondo l'autrice, ogni cambiamento che possa essere sembrato una rottura con lo stereotipo è stato in un primo momento possibile, ovvero socialmente accettabile, proprio perché in realtà continuava ad affermare, pur velatamente, i soliti ruoli. Green individua come caso emblematico di questo meccanismo sociale la carriera della cantante, la prima, e per molto tempo unica, ad essere accessibile alle donne nell'ambito della musica d'arte occidentale. La musicologa spiega come la femminilità risulti preservata nelle cantanti per più motivi: in primo luogo perché l'assenza di uno strumento esterno al corpo elude il riferimento a particolari competenze tecniche e intellettive – la voce, al contrario, attiene alla dimensione corporea e naturale, di pertinenza delle donne – e non da ultimo per il fatto che l'esibizione – non mediata da altri oggetti – del corpo durante l'esecuzione comporta un rimando al ruolo seduttivo a loro attribuito. Certo, come afferma Green, «the image of the paid female singer who puts body and voice on public display has inevitably been associated in practically all known societies with that of the sexual temptress or prostitute»²⁵ e questo è il motivo per cui lo status sociale della cantante rimase a lungo in contraddizione con la morale borghese. Tuttavia, ciò non ha fatto che rafforzare la compatibilità dell'idea di donna con la professione di cantante, poiché in essa «safely embodied yet dangerously alluring, femininity is affirmed».²⁶ La

²³ LUCY GREEN, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

²⁴ «Uomini e donne non sono legati soltanto a convenzioni statiche: entrambi colludono e resistono nell'adozione di ruoli pratici e di caratteristiche simboliche di genere», *Ivi*, p. 27.

²⁵ «L'immagine della cantante che mostra in pubblico il proprio corpo e la propria voce è stata inevitabilmente associata, in praticamente tutte le società conosciute, con quella della seduttrice o della prostituta», *Ivi*, p. 29.

²⁶ «Incarnata in modo compiuto ma pericolosamente stuzzicante, la femminilità risulta affermata», *Ivi*, p. 28.

familiarità delle donne con la professione di cantante è quindi il risultato di quella negoziazione che avviene ed è avvenuta fra tolleranza verso una trasgressione (nei casi che stiamo trattando, una carriera pubblica) e preservazione della tradizione.

Allo stesso modo, accedere allo status di musiciste professioniste nel corso dell'Ottocento era possibile grazie al raggiungimento di un equilibrio tra la rottura con la regola culturalmente definita e la perpetuazione di alcuni caratteri che continuassero a salvaguardare la stessa. Per la medesima ragione non solo gli strumenti, ma anche i repertori sono stati a lungo selezionati secondo un criterio di pertinenza di genere.²⁷ Esempio è il caso del Conservatorio di Parigi, che a metà Ottocento riservava alle allieve delle classi di pianoforte lo studio di brani del periodo barocco, di Haydn e di Mozart, mentre gli allievi suonavano Beethoven, Liszt e Thalberg. La tecnica richiesta da questi ultimi autori esalta infatti

stereotypically masculine qualities of athletic bravura, interpretative and physical power, and showmanship [...] qualities [...] diametrically opposed to those prized in women [...]. A woman pianist performing [...] virtuoso pieces in Paris's concert halls provided a direct challenge to such behavioral codes by making a spectacle of herself.²⁸

Anche nel caso della composizione e della direzione – ultime roccaforti del dominio musicale maschile, in quanto attività e professioni «più impegnative in termini di creatività ed autorevolezza» –²⁹ l'inserimento è avvenuto entro i termini di una compatibilità negoziata per gradi. Le prime compositrici si limitavano, infatti, alle piccole forme tralasciando le composizioni di ampio respiro, come sinfonie e concerti; allo stesso modo le pioniere della direzione d'orchestra, all'inizio del Novecento, dirigevano *ensemble* per lo più femminili e repertorio considerato minore,³⁰ mentre le contemporanee non godono tuttora della stessa credibilità dei colleghi uomini.³¹ Nonostante questo, negoziazione dopo

²⁷ Cfr. T. DENORA, *Corpo e genere al piano*, cit., pp. 170-176.

²⁸ «Qualità stereotipe maschili di bravura atletica, di forza fisica e interpretativa, e di istrionismo [...] qualità [...] diametralmente opposte a quelle apprezzabili nelle donne [...]». Una donna pianista che si esibiva nelle sale da concerto parigine costituiva una sfida diretta a tali codici di comportamento, dando spettacolo di sé», KATHARINE ELLIS, *Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris*, «Journal of the American Musicological Society», L, 2/3 (1997), pp. 353-385: 361. È il Barocco infatti che, nell'Ottocento, è identificato come repertorio femminile per eccellenza in ragione della sua espressività ritenuta superficiale e decorativa. Cfr. *Ivi*, p. 363 sgg.

²⁹ «Bacchette in rosa»: azione positiva per offrire maggiori chances alle giovani musiciste nella direzione d'orchestra, cit., p. 39.

³⁰ Cfr. CAROL NEULS-BATES, *Women's Orchestras in the United States, 1925-45*, in *Women Making Music*, cit., pp. 349-368; M. S. EDWARDS, *Women on the Podium*, cit.

³¹ Cfr. BRYDIE-LEIGH BARTLEET, *Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications*, «College Music Symposium», XLVIII, (2008), pp. 31-51.

negoziiazione, il campo d'azione femminile si è andato allargando fino a che, grazie anche alle rivendicazioni sociali del secolo scorso,³² nel mondo occidentale odierno nessuna professione è esplicitamente negata alle donne.

Il fatto che man mano alcuni settori si siano aperti alla presenza delle donne – diventando, in alcuni casi, territorio femminile per eccellenza (si pensi al canto e all'arpa) – conferma che i confini tra gli ambiti del maschile e del femminile sono soggetti a ridefinizioni continue. Dalla lettura dei dati relativi alla situazione attuale in campo formativo emerge ad ogni modo l'inevitabile rapporto di continuità che il presente intrattiene con il passato appena descritto: così come la presenza di donne è massiccia nei corsi universitari relativi all'ambito umanistico e di cura – in coerenza con il tradizionale immaginario di angeli del focolare –, analogamente essa ha raggiunto, talvolta superandola di gran lunga, la presenza maschile in quei corsi di conservatorio che più soddisfano alcuni criteri di femminilità ereditati dalla cultura dominante dei secoli scorsi.³³ Gli strumenti e le attività musicali in cui oggi la presenza femminile rimane molto al di sotto del 50% sono infatti quelli a cui le donne hanno avuto un accesso tardivo.

Si è detto che l'inserimento progressivo delle donne nelle varie carriere musicali è stato direttamente proporzionale al grado di compatibilità che i singoli ambiti avevano con lo stereotipo femminile: più l'attività musicale in questione entrava in conflitto con le competenze attribuite alle donne, più lenta era la conquista, da parte loro, di credibilità e libertà d'accesso alla professione pubblica. Laddove la presenza di donne è più recente, il numero di modelli femminili del passato e del presente cui far riferimento è inevitabilmente esiguo.³⁴ Tale carenza finisce per alimentare quel complesso di stereotipi legati ai generi, che a sua volta tiene in vita la rappresentazione tradizionale del maschile e del femminile.

³² Cfr. ADRIANA CAVARERO – FRANCO RESTAINO, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano, Mondadori, 2002.

³³ I criteri individuati da Green sono in linea generale: la prossimità alla dimensione corporea, non già a quella tecnica e intellettuale; la sonorità mite e le dimensioni ridotte dello strumento (l'arpa costituisce un'eccezione in questo caso, la cui mole è compensata dal soddisfacimento di altri parametri legati al repertorio, alla sonorità, all'impiego espressivo e al conseguente immaginario sedimentato che, in occidente, lo identifica come strumento femminile); la postura composta che esso comporta; la possibilità di impiegarlo didatticamente o per accompagnare il canto. Cfr. L. GREEN, *Music, Gender, Education*, cit., pp. 57 sgg.

³⁴ Non si sottovaluti poi – come già detto – il ruolo del canone musicale, che in virtù dei suoi paradigmi accoglie in sé soprattutto compositori, consegnando all'oblio le altre forme di partecipazione musicale che hanno visto più contributi femminili; e come questo abbia influenzato l'oggetto di studio della musicologia tradizionale. Cfr. MARCIA J. CITRON, *Women and the Western Art Canon: Where Are We Now?*, «Notes», LXIV, 2 (2007), pp. 209-215.

È quanto prevede il principio delle preferenze adattive, teorizzato da Jon Elster,³⁵ secondo cui «gli individui adeguano i loro desideri al modo di vivere che conoscono».³⁶ Siamo dunque ancora nel raggio d'azione dell'ideologia che produce categorie escludentesi di uomo e di donna e che crediamo essere in via di superamento; questa ingenuità ci rende più vulnerabili al potere subliminale dei retaggi che essa ci ha lasciato in eredità. Secondo il sociologo norvegese, infatti, le preferenze adattive «si formano senza il nostro controllo o la nostra consapevolezza, attraverso un meccanismo causale»³⁷ per il quale se, come nel nostro caso, all'interno di un contesto culturale vi sono molte cantanti e poche compositrici, per una giovane sarà più facile identificarsi con le prime; su questa base sceglierà un corso e ne scarterà un altro. La conseguente scarsa presenza, nei percorsi scolastici e professionali, di compositrici (ma anche di tromboniste, contrabbassiste, percussioniste, e così via) andrà a confermare lo stereotipo, in un circolo vizioso senza soluzione di continuità. A causa di questo meccanismo, anche le giovani potenzialmente interessate a un'attività musicale tradizionalmente “maschile” – pur, oggi, libere di scegliere – più difficilmente dei ragazzi ne prendono in considerazione il percorso formativo, proprio come accade alle studente che non investono nelle materie scientifiche.

Approfondimento e spunti per l'interpretazione dei dati.

Ci si concentri ora sulla colonna relativa alle iscritte della Tabella 2: in alcuni gruppi ove sono presenti corsi a predominanza numerica femminile si riscontrano eccezioni che, come da buona norma, confermano la regola. All'interno del gruppo “discipline vocali” il corso *Musica vocale da camera* è stato negli ultimi anni sul podio della “classifica” dei corsi a più alta frequenza femminile, con una media del 72% di iscrizioni, seguito di poco dal tradizionale corso di *Canto* con il 68%. Il rapporto fra allievi e allieve subisce però una drastica inversione all'interno del corso *Musica corale e direzione di coro*, che prepara alla direzione corale e costituisce un indirizzo del corso *Composizione* (il cui compimento inferiore è un requisito per l'ammissione). In quest'ultimo corso – che è in generale poco seguito anche perché di più recente istituzione rispetto agli altri due³⁸ – la presenza femminile si riduce al 33%. Ciò non può stupire, dal momento che pure i corsi principali *Composizione* e *Direzione*

³⁵ MARTHA C. NUSSBAUM, *Diventare persone. Donne e universalità dei diritti*, trad. di Wanda Mafezzoni, Bologna, Il Mulino, 2001 (ed. orig. *Women and Human Development. The Capabilities Approach*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2000), p. 141 sgg.

³⁶ *Ivi*, p. 166.

³⁷ *Ivi*, pp. 166-167.

³⁸ Nasce dopo il 2000, con il nuovo ordinamento.

d'orchestra sembrano non interessare molto alle allieve dei conservatori (la cui presenza media nelle relative classi, per il periodo degli ultimi cinque anni, è stata rispettivamente del 23% e del 18%).

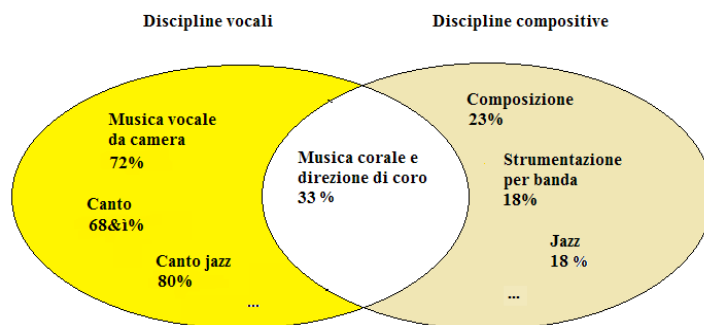


Grafico 1: discipline vocali versus discipline compositive³⁹

La presenza femminile nel corso *Musica corale e direzione di coro* è comunque superiore a quella relativa al corso *Composizione*; ciò suggerisce che le donne interessate a questa attività preferiscono svolgerla nell'ambito della musica vocale (così come accade per la direzione, dove la sproporzione tra uomini e donne è più accentuata nel corso *Direzione d'orchestra* rispetto a *Direzione di coro* e *Musica corale e direzione di coro*). Sembrerebbero quindi coesistere due tendenze che si incontrano: da una parte il maggiore interesse delle donne per le discipline vocali, che scema se il percorso diventa compositivo anziché esecutivo; dall'altra la preferenza per gli *ensemble* vocali, anche quando le allieve manifestano interesse per la composizione o per la direzione.

Anche il caso degli strumenti a tastiera presenta analogie con quanto avviene per le discipline vocali: le donne sono la maggioranza all'interno del corso *Clavicembalo* (63%) e continuano a essere leggermente predominanti nelle classi di *Pianoforte* (57%);⁴⁰ la situazione si rovescia però nel corso *Organo e composizione organistica*, dove il 40% degli iscritti e solo il 25% dei diplomati sono donne.⁴¹ Anche in questo caso si constata che la presenza

³⁹ Le percentuali riportate qui e nei grafici successivi fanno riferimento alla media della presenza femminile degli ultimi cinque anni.

⁴⁰ Riguardo alla compatibilità dello studio del pianoforte con l'idea di femminile cfr. L. GREEN, *Music, Gender, Education*, cit., p. 59.

⁴¹ Una simile dissonanza tra i due dati potrebbe denunciare un tasso di abbandono piuttosto elevato e in controtendenza rispetto agli altri corsi presi in considerazione, nei quali invece la percentuale di diplomi conseguiti dalle allieve tende a confermare quella delle iscrizioni.

femminile cala proprio dove il percorso di studi prevede l'attività compositiva.⁴² Sembra quindi che le aspiranti allieve scelgano più raramente i corsi che prevedono la composizione e la direzione, quand'anche questo indirizzo riguardi gli ambiti alle donne ormai familiari, come quello del canto e degli strumenti a tastiera. Più in generale si può concludere che quando il corso di studio è compatibile con lo stereotipo, le donne si sentono più a proprio agio, mentre la loro affluenza affievolisce nel momento in cui il percorso "femminile" prevede un indirizzo storicamente "maschile". Nell'andamento dei numeri relativi a iscritti/e e diplomati/e si rintraccia dunque la tendenza inerziale a riproporre i modelli offerti dalla società, i quali traggono origine dagli stereotipi di genere che hanno inibito e circoscritto ad ambiti limitati l'attività delle musiciste del passato.

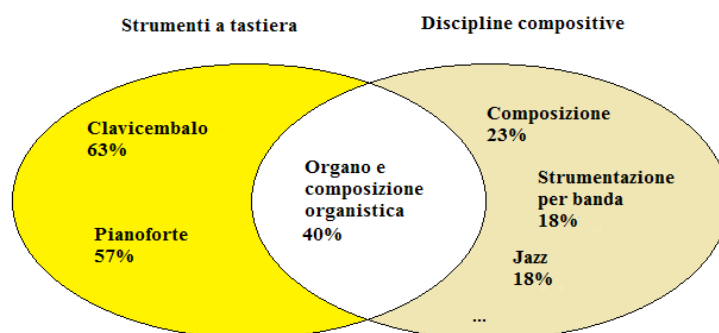


Grafico 2: strumenti a tastiera versus discipline compositive⁴³

Nei grafici precedenti si è deciso di annoverare il corso *Jazz* tra le discipline compositive, sia perché tra gli obiettivi formativi dei corsi e gli esami finali è prevista la composizione, sia perché la forte componente improvvisativa nelle esecuzioni jazzistiche può ritenersi affine a quella compositiva. Se si accetta l'interpretazione adottata finora, i numeri sembrano dar ragione di questa scelta: si nota infatti una netta minoranza numerica di donne sia nel corso principale *Jazz*, sia negli indirizzi jazzistici di altri strumenti. Si prenda

⁴² Per questo corso, infatti, gli esami di compimento inferiore, medio e superiore prevedono una prova di composizione.

⁴³ I dati relativi al corso *Clavicembalo* comprendono gli iscritti al corso *Clavicembalo e strumenti affini*, attivato nel nuovo ordinamento di alcuni istituti musicali; i dati relativi ai corsi *Organo e composizione organistica* e *Composizione* non sono comprensivi dei dati relativi ai corsi *Organo e composizione organistica - scuola sperimentale* e *Composizione - scuola sperimentale*, attivati in alcuni istituti musicali.

in esame il caso significativo dei corsi *Pianoforte jazz* e *Violino jazz*:⁴⁴ è vero che questi due indirizzi, essendo molto giovani (i dati raccolti dal MIUR non vanno più indietro del 2010) hanno un numero limitato di iscritti ed è forse prematuro fare delle stime; in ogni caso i pochi dati disponibili confermano una tendenza generale che vede le donne poco propense a scegliere l'indirizzo jazzistico, anche per quegli strumenti i cui corsi principali sono invece ad alta frequenza femminile.

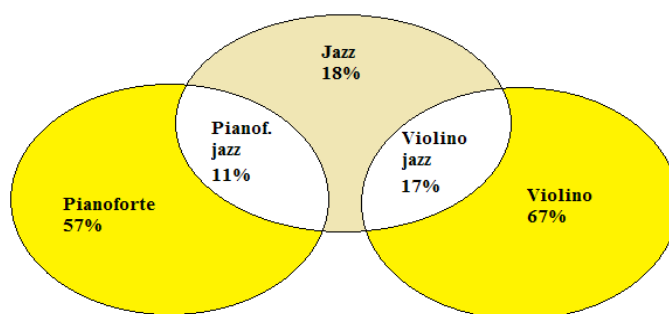


Grafico 3: indirizzo jazz versus corsi ad alta frequenza femminile.

Solo il corso *Canto jazz* non registra un crollo di iscrizioni femminili, ma conferma la forte attrazione che le donne manifestano nei confronti delle discipline vocali. Anche in questo caso si tratta di dati da prendere con estrema cautela, poiché il corso è nato molto recentemente (a.a. 2010-2011), tuttavia ancora una volta i pochi numeri a disposizione confermano il criterio interpretativo finora adottato per gli altri corsi, ovvero la presenza di modelli, del passato e del presente, cui far riferimento.⁴⁵ Se è vero infatti che sono poche le strumentiste jazz di successo, numerose sono e sono state le cantanti di questo repertorio, poiché, come sostiene Green, il canto «largely reproduces and affirms patriarchal definitions of femininity».⁴⁶ Certo, al giorno d'oggi come in passato la/il cantante ha un

⁴⁴ Con il nuovo ordinamento sono stati istituiti anche i corsi *Canto jazz*, *Chitarra jazz*, *Contrabbasso jazz* e *Clarinetto jazz*.

⁴⁵ Per un approfondimento dei processi sociali alla base dell'attuale segregazione femminile nel mondo della musica jazz (in ambito francese, ma estendibile a quello italiano), cfr. MARIE BUSCATTO, *Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument*, «Revue française de sociologie», XLIV, 1 (2003), pp. 35-62.

⁴⁶ «Largamente riproduce e afferma la definizione patriarcale di femminilità», L. GREEN, *Music, Gender, Education*, cit., p. 27. Come per la musica colta, è stato il canto la prima tappa di un superamento del tabù riguardante le donne jazziste, passato in un secondo momento anche attraverso la formazione di jazz band interamente femminili – Cfr. LESLIE GOURSE, *Madame Jazz. Contemporary Women Instrumentalists*, Oxford, Oxford University Press, 1995 –, fenomeno analogo a quello delle orchestre femminili nate a cavallo tra Otto- e Novecento fra cui l'orchestra delle “Dame di Vienna”, cui si accennerà in seguito nel presente articolo.

ascendente sul pubblico che solo i direttori d'orchestra e gli strumentisti solisti possono in alcuni casi eguagliare. Non si vuole dunque suggerire che la professione di cantante sia svantaggiata, svilente o meno prestigiosa rispetto alle altre, essa in realtà risulta ambita per la visibilità che offre; piuttosto si vuole porre l'accento sul fatto che questa attività, con i suoi rimandi simbolici extra-musicali, è considerata particolarmente adatta alla donna, e quindi inevitabilmente impregnata di significati culturali sedimentati. Questo, secondo la chiave di lettura che si propone, potrebbe essere il motivo per cui la carriera di cantante è fortemente connotata al femminile, quindi tuttora favorita dalle donne trasversalmente a repertori e generi musicali.

Proseguendo nella disamina dei vari gruppi disciplinari, si nota che anche tra gli “strumenti a fiato” si riscontrano dinamiche che rispondono a stereotipi di genere: man mano che si procede dai legni, più agili da impugnare e dal volume sonoro più contenuto, agli ottoni, la presenza femminile si riduce drasticamente.⁴⁷ Tenendo conto dell'eccezione costituita dal flauto, il tabù delle donne che suonano strumenti a fiato è antico – come suggerirebbe la lettura del mito di Atena ne *Le Metamorfosi* di Ovidio –⁴⁸ ed è stato scontato fino a tempi piuttosto recenti, tanto che anche l'orchestra delle Dame di Vienna – fondata da Josephine Amann-Weinlich nella seconda metà dell'Ottocento e passata alla storia per essere un'orchestra femminile – contava in realtà otto orchestrali uomini: l'intera sezione dei fiati.⁴⁹ Simile la situazione nel gruppo degli archi, dove proprio lo strumento dalla mole più imponente e legato al repertorio jazz, il contrabbasso, contraddice la tendenza generale.

Guardando agli strumenti a pizzico, per poter commentare i dati relativi al corso *Chitarra* è necessario invece fare appello a un passato più vicino: è infatti nell'ambito della musica *popular* che questo strumento è suonato nella stragrande maggioranza dei casi da uomini,⁵⁰ finendo così per connotarsi, anche per il repertorio colto, come “strumento maschile” e uscire dal raggio d'interesse delle allieve. Al contrario, il corso *Arpa* è quello in

⁴⁷ Si può ipotizzare che nello stereotipo entrino in gioco ulteriori fattori: nel caso degli ottoni, il forte rimando al mondo bandistico militare; nel caso del flauto, l'ampia letteratura del periodo barocco. Cfr. nota 27.

⁴⁸ Il racconto mitologico riportato da Ovidio offre uno spunto che avvalorava la tesi di Green; il mito narra infatti che Atena gettò la *Syrinx* nel fiume, impressionata dall'immagine riflessa nell'acqua delle sue guance che si gonfiavano nel momento in cui suonava lo strumento. Se si accetta l'ipotesi che, insieme a volume sonoro e dimensioni dello strumento, la compostezza sia stata in passato un requisito necessario affinché le donne potessero accostarsi a un'attività, si può credere che sia stata proprio la deformazione dei tratti somatici del viso, che alcuni strumenti a fiato impongono, ad aver contribuito al veto, superato solo di recente.

⁴⁹ La congestione facciale era anche il motivo per cui, tra Sette- e Ottocento, gli strumenti a fiato non erano suonati dai membri del ceto aristocratico. Cfr. T. DeNORA, *Corpo e genere al piano*, cit., p. 168.

⁵⁰ Si pensi alle numerose *band* in cui la donna è la cantante e non strumentista.

cui il predominio femminile è pressoché assoluto: negli ultimi cinque anni la quota delle iscrizioni e dei diplomi è stata del 94%. Nell'immaginario collettivo, l'arpa è in effetti lo strumento femminile per eccellenza, per motivi che intuitivamente riguardano, ancora una volta, la sua sonorità e la sua tradizionale presenza, insieme al pianoforte, nei salotti borghesi dell'Ottocento, dove avveniva la formazione e l'attività musicale delle donne. Si spiega quindi con facilità come i giovani che si avvicinano alla musica e vogliono al tempo stesso identificarsi con gli appartenenti al proprio sesso prendano in considerazione più di rado rispetto alle compagne di studi la possibilità di suonare uno strumento fortemente connotato in senso femminile.⁵¹

Partendo da quanto è sostenuto dalle indagini e dalle teorie in campo psicologico ed economico cui si è fatto riferimento, e riscontrando una loro applicabilità alla situazione attuale relativa ai corsi dei conservatori italiani, si può dunque concludere che a monte della scelta di un percorso di studio musicale non vi sia una preferenza innata a seconda del sesso, ma una preferenza acquisita a seconda del genere.

I retaggi culturali che determinano l'affluenza femminile nei singoli corsi di conservatorio vanno poi a sommarsi, come vedremo, alla mancanza di prospettive lavorative: le donne rappresentano infatti una minoranza tra gli orchestrali di dieci fra le maggiori orchestre italiane.

Influenza del contesto: il ruolo delle prospettive occupazionali.

Quello che si è sostenuto finora è che al momento il mondo della formazione non operi una selezione, ma siano gli individui a scegliere autonomamente determinati percorsi sotto l'influenza dei modelli offerti dal contesto culturale.

Qual è lo scenario che si incontra, invece, nel mondo del lavoro?

È possibile farsi un'idea svolgendo un'indagine circoscritta alle orchestre degli enti lirici italiani, da considerarsi alla stregua di imprese che attingono al bacino di strumentisti/e diplomati/e. Se si consultano on-line gli attuali organici delle orchestre di alcune fra le principali fondazioni lirico-sinfoniche italiane (Tabella 3), si noterà che la distribuzione delle donne tra gli strumenti richiama le proporzioni dell'ambito formativo: esse occupano la quasi totalità dei posti di arpista; si distribuiscono maggiormente tra gli archi, escluso il contrabbasso, mentre si rarefanno tra i fiati, a eccezione del flauto, e le percussioni. Fin qui

⁵¹ Non è forse un caso se, nel 1997, la prima donna a essere stata assunta come orchestrale stabile dalla misogina orchestra dei Wiener Philharmoniker sia stata proprio un'arpista, Anna Lelkes.

nulla di nuovo, se non fosse che le donne rappresentano nel complesso solo il 21% degli orchestrali.

Sezione	Totale	Di cui femmine	% femminile
Violini I	166	53	32
Violini II	117	43	37
Viole	108	30	28
Violoncelli	97	21	22
Contrabbassi	68	1	1
Flauti e ottavini	41	13	32
Oboi e corni inglesi	40	6	15
Clarineti	38	4	11
Clarineti bassi	5	1	20
Fagotti e controfagotti	40	3	7,5
Corni	56	4	7
Trombe	36	3	8
Tromboni e bassi tuba	48	0	0
Timpani	17	0	0
Percussioni	25	1	4
Arpa	13	12	92
Totale	915	195	21

Tabella 3: occupazione femminile all'interno di un campione di orchestre italiane.⁵²

⁵² I dati riguardano gli organici riportati nelle seguenti pagine web: Teatro Carlo Felice, Orchestra, http://www.carlofelicegenova.it/index.php/orchestra_ita_PGD9.html; Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari, Orchestra del Teatro Petruzzelli, <http://www.fondazionepetruzzelli.it/it/orchestra.html>; Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Organico, <http://www.maggiofiorentino.it/content/orchestra-del-maggio-musicale-fiorentino>; Teatro Comunale di Bologna, Orchestra, <http://www.tcbo.it/index.php?id=32>; Teatro alla Scala, Organico, <http://www.teatroallascala.org/it/scopri/teatro/orchestra/organico.html>; Teatro la Fenice di Venezia, Orchestra, <http://www.teatrolafenice.it/site/index.php?pag=21846>; Teatro Massimo, Teatro Massimo Orchestra, <http://www.teatromassimo.it/teatro/orchestra.php>; Teatro Lirico di Cagliari, Orchestra e Coro, <http://www.teatroliricodicagliari.it>; Teatro Massimo Bellini, L'orchestra, <http://www.teatromassimobellini.it/orchestra.asp>; Teatro dell'Opera di Roma, Orchestra organico, http://www.operaroma.it/complessi_artistici/orchestra/organico (pagine consultate nel marzo 2013).

Considerando, nella Tabella 2, i dati relativi alle diplomate si noterà che a fronte di un'offerta di capitale umano costituita, per alcuni strumenti, per oltre il 50% da donne, corrisponde un tasso di impiego femminile nelle orchestre prese in esame, arpa esclusa, non superiore al 37% (percentuale relativa ai violini secondi).⁵³

Oltre a una distribuzione disomogenea di uomini e donne nei percorsi di studio, esiste dunque un ulteriore fattore inibente all'interno del mondo del lavoro: a quanto pare, le donne non ambiscono a lavorare nelle orchestre o trovano una resistenza al momento dell'accesso. Ancora una volta ci si confronta con una situazione parallela a quella dell'università, dove, oltre a riscontrare che gli studenti, a seconda del sesso, si indirizzano in settori disciplinari distinti, si constata come gli uomini costituiscano la maggioranza sia sul totale degli occupati, sia – paradossalmente – negli ambiti lavorativi dove è richiesto un titolo di laurea “da femmina”, ovvero conseguito in prevalenza da donne.⁵⁴

Un'indagine svolta nel 2000 da due economiste statunitensi⁵⁵ presso gli archivi delle principali orchestre degli Stati Uniti⁵⁶ ci può fornire una chiave interpretativa in merito a tale situazione. Il risultato di questa ricerca ha messo in luce un'effettiva impermeabilità, da parte delle orchestre professionali, nei confronti delle strumentiste. È infatti emerso che, tra il 1970 e il 1996, le donne hanno avuto il 25% di possibilità in più di essere assunte come orchestrali se le audizioni avvenivano dietro a un pannello, impedendo ai membri della commissione di conoscere il sesso dei candidati. Questo prova che nelle orchestre nordamericane, perlomeno fino a tempi recenti, a una orchestrale era per lo più preferito un orchestrale. Una simile situazione non è necessariamente il risultato di un'esplicita volontà di escludere le donne, ma può essere causata dalla forza inerziale della cosiddetta «riproduzione omosociale», in virtù della quale «in contesti a dominanza maschile [si tende] a facilitare l'ingresso e l'avanzamento di altri uomini».⁵⁷ Visti i numeri delle fondazioni lirico-sinfoniche italiane, non sembra fuori luogo ipotizzare una situazione simile a livello nazionale, che va a costituire un ulteriore passaggio di quel circolo vizioso innescato da retaggi legati al genere. Come afferma infatti la già citata teoria delle preferenze adattive, «le scarse

⁵³ La percentuale di diplomate negli strumenti presenti in orchestra ad oggi più studiati dalle donne (flauto, violino e viola) superava il 50% del totale dei diplomati anche alla fine degli anni Novanta del Novecento. Cfr. il database del MIUR, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, cit.

⁵⁴ Cfr. L. ROSTI, *La segregazione occupazionale in Italia*, cit.

⁵⁵ CLAUDIA GOLDIN - CECILIA ROUSE, *Orchestrating Impartiality: The Impact of “Blind” Audition on Female Musicians*, «The American Economic Review», XC, 4 (2000), pp. 715-741.

⁵⁶ Si tratta delle orchestre di Boston, Philadelphia, Chicago, New York e Cleveland.

⁵⁷ A. MURGIA - B. POGGIO, *Sotto il tetto di cristallo: scenari, cause e strategie per infrangerlo*, cit., p. 79.

aspettative [...] deformano la scelta delle persone e anche i loro desideri»;⁵⁸ è dunque ipotizzabile che, se le prospettive occupazionali per le donne sono pressoché nulle per alcuni strumenti, e in generale basse per tutti gli strumenti a eccezione dell'arpa, le giovani non saranno incentivate a tentare la carriera in orchestra, poiché tenderanno ad «adeguare le proprie aspirazioni a ciò che si può realmente raggiungere».⁵⁹ In quest'ottica è facile capire perché l'arpa, che – in controtendenza rispetto agli altri strumenti – offre floride prospettive occupazionali e bassa competitività maschile, risulti il corso a predominanza femminile quasi assoluta.

Dunque, da una parte le giovani si confrontano con la mancanza di modelli del passato, dall'altra con una concreta mancanza di prospettive lavorative, che si traduce – fra l'altro – nell'esiguità di modelli del presente. È vero infatti anche a livello generale che, nonostante nei paesi occidentali nessuna professione sia formalmente interdetta alle donne, esse continuano a essere tendenzialmente escluse da determinati ambiti lavorativi. Tali ambiti sono quelli che meno si conciliano con quanto è ancora richiesto alle donne secondo una vetusta spartizione dei compiti all'interno della famiglia e della società. Questo retaggio, che stenta a estinguersi, è alla base di una segregazione lavorativa femminile che si manifesta in due direzioni, quella «orizzontale, riferita alla concentrazione dell'occupazione femminile in un ristretto numero di settori e professioni, e [quella] verticale, riferita alla concentrazione femminile ai livelli più bassi della scala gerarchica nell'ambito di una stessa occupazione».⁶⁰

La segregazione verticale è anche definita *glass ceiling*, in italiano “soffitto (o tetto) di cristallo”, un'espressione coniata negli anni Ottanta negli Stati Uniti per evocare la presenza di un ostacolo invisibile, ma tangibile, che impedisce alle donne di avere accesso alle posizioni lavorative di maggiore responsabilità.⁶¹ Secondo le teorie esistenti il *glass ceiling* è legato a più fattori: al già citato meccanismo della riproduzione omosociale; a una scarsa auto-promozione delle donne stesse in determinate posizioni lavorative, dovuta in parte alla mancanza di figure di riferimento, in parte alla prospettiva della gestione familiare che, per convenzione, è ancora considerata di loro competenza;⁶² infine, a un'effettiva

⁵⁸ M. C. NUSSBAUM, *Diventare persone*, cit., p. 144.

⁵⁹ *Ivi*, p. 167.

⁶⁰ L. ROSTI, *La segregazione occupazionale in Italia*, cit., p. 93.

⁶¹ CAROL HYMOWITZ - TIMOTHY SCHELLHARDT, *The Glass Ceiling: Why Women Can't Seem to Break the Invisible Barrier That Blocks Them from the Top Jobs*, «The Wall Street Journal», March 24, 1986.

chiusura di alcune professioni nei confronti delle donne, alle quali, per lo stesso motivo, si pensa di non poter richiedere la stessa disponibilità di un uomo.⁶³

La professione di orchestrale, o di musicista in genere, è in effetti annoverabile tra quelle che richiedono alle persone orari flessibili e frequenti trasferimenti fuori sede, difficilmente conciliabili con le esigenze famigliari. È molto probabile che, anche in questo caso, tale aspetto sia tenuto in conto sia dalle donne stesse, nel momento in cui – pur avendo conseguito il titolo di studio – rinunciano alla carriera musicale, sia dalle commissioni giudicanti, come lasciano presupporre i risultati della ricerca di Goldin e Rouse.

Dal quadro descritto in questo breve studio si può concludere che la situazione relativa alla presenza femminile in campo musicale sia influenzata dall'azione di alcuni stereotipi di genere i quali, pur operando con modalità e su livelli diversi, sono in rapporto di reciproca alimentazione: in primo luogo la mancanza di modelli di riferimento in alcuni ambiti – imputabile all'organizzazione sociale del recente passato – interferisce con le scelte individuali, indirizzando le donne verso alcuni percorsi di studio e non verso altri; in un secondo momento è il mondo del lavoro che mette in atto una resistenza nei loro confronti – legittimandola attraverso giustificazioni che attingono al repertorio stereotipato di compiti e ruoli attribuiti al genere femminile (primo fra tutti la gestione autonoma del ruolo di genitore) – contribuendo così a determinare quella sottorappresentazione femminile che influenzerà le scelte professionali delle generazioni successive.

⁶² L'ostacolo non è ricondotto alla maternità in sé come dato fisiologico, ma come impegno che, in Italia, le donne gestiscono in autonomia e per cui non è previsto, come invece accade in altri Paesi, una politica statale che agevoli la loro carriera e abbatta gli ostacoli pratici. Una ricerca dell'ISFOL (Istituto per lo Sviluppo della Formazione Professionale dei Lavoratori) evidenzia che: «[...] in Italia, alla crescente partecipazione femminile al lavoro retribuito non si è accompagnata una crescente partecipazione maschile al lavoro famigliare; al contrario, in alcuni casi si è creata una vera e propria frattura tra l'emergere di modelli di equità di genere nelle istituzioni e nella società e la permanenza di modelli asimmetrici nella famiglia [...]. Strumenti legislativi, come il congedo paterno obbligatorio, [possono] essere un segnale, oltre che uno strumento, per abbattere [...] una divisione dei ruoli di genere asimmetrica e tradizionale», TIZIANA CANAL, *Paternalità e cura famigliare*, «Osservatorio ISFOL», II, 1 (2012), pp. 95-111: 109.

⁶³ Cfr. L. ROSTI, *La segregazione occupazionale in Italia*, cit.