



Gendering the Academy
and Research: combating
Career Instability and Asymmetries



Centro
Studi
interdisciplinari
genere

SAPERI DI GENERE

Prospettive interdisciplinari su formazione,
università, lavoro, politiche e movimenti sociali

A cura di Annalisa Murgia e Barbara Poggio



Supported by
the 7th Framework Programme
of the European Union

GARCIA is an EU-Framework 7 funded project under topic SiS.2013.2.1.1-1
“Supporting changes in the organisation of research institutions to promote
Gender Equality”

Grant agreement n. 611737

• Project coordinator: University of Trento •

The sole responsibility of this publication lies with the author.
The European Union is not responsible for any use that may be made of the
information contained therein

TIPIZZAZIONE MUSICALE DI GENERE E SEGREGAZIONE FORMATIVA E OCCUPAZIONALE: IL CASO DEL FLAUTO TRAVERSO IN ITALIA

Clementina Casula

1. Introduzione. L'origine delle diseguglianze nel campo musicale

La rilevanza comunemente attribuita nel campo della musica colta occidentale a talento, creatività, genio nel determinare i percorsi formativi e professionali dei musicisti ostacola una lettura della variabilità di tali percorsi in termini che non siano prettamente biografici. L'etnomusicologia e la sociologia, nel rimarcare la natura sociale delle funzioni, delle strutture e del valore della musica evidenziano invece la dimensione collettiva e organizzata dei "mondi dell'arte" e il carattere storicamente e geograficamente radicato e incorporato dei saperi codificati nei sistemi musicali (Blacking, 1977; Becker, 1982; Kingsbury, 1988; De Nora, 1995; Di Maggio, 2009). Ciò consente di studiare il tema delle differenze educative e lavorative in campo musicale inserendolo nel più ampio dibattito sulla relazione tra processi di definizione e legittimazione dei saperi e processi di produzione e riproduzione delle diseguglianze sociali (Bourdieu, 1979; Coulangeon, 2004; Jeanpierre, 2012).

Da tale prospettiva assume particolare rilevanza lo studio della segregazione formativa ed occupazionale nel campo musicale (Green, 1997; Ravet e Coulangeon, 2003; Menger, 2009; Luciano e Bertolini, 2011), fortemente segnata dalla tipizzazione di genere delle pratiche musicali (Steblyn, 1995; Macleod 2001; Abeles, 2009). L'articolo intende contribuire al dibattito indagando, attraverso l'analisi di evidenze statistiche ed empiriche, sulla relazione esistente tra tipizzazione di genere e segregazione formativa ed occupazionale del flauto in Italia¹. A tal fine, il secondo paragrafo presenta alcuni cenni storici sulla tradizione culturale all'interno della quale si radicano le associazioni di genere nella musica colta occidentale; il terzo considera l'evoluzione storica di tali associazioni seguendo la dinamica delle iscrizioni nei Conservatori di musica italiani dal Novecento a oggi; il quarto approfondisce il caso del flauto, strumento a lungo precluso al genere femminile, al quale è oggi prevalentemente associato, verificando presenza e rilevanza di fenomeni di segregazione di genere nei contesti formativi e lavorativi in cui si realizzano i percorsi di flautisti e flautiste in Italia. Le conclusioni riflettono sul fatto che le traiettorie che conducono le donne italiane a diventare flautiste risultano ancora oggi - sebbene in misura decisamente minore rispetto al passato - ostacolate da forme normalizzate e nascoste di discriminazione, incorporate nelle culture organizzative di istituzioni storicamente maschiliste: si tratta di ostacoli che non riguardano i loro talenti o competenze individuali, bensì la loro appartenenza al genere femminile.

¹ I risultati dell'analisi fanno parte di una ricerca più ampia dell'autrice sul campo dell'alta formazione musicale in Italia, che a partire da una prospettiva neoistituzionalista (Powell e DiMaggio, 1991) adotta un approccio *mixed methods*, integrando l'utilizzo di fonti secondarie, questionari, interviste qualitative e focus group.

2. La tipizzazione di genere degli strumenti musicali nella tradizione colta occidentale

L'associazione degli strumenti musicali ad uno specifico genere può mostrare nello spazio e nel tempo caratteri ricorrenti e duraturi o invece variazioni significative. Trattati sulla corretta condotta femminile scritti in varie nazioni occidentali in fasi diverse dell'età moderna condividono la riprovazione morale ed estetica per l'esercizio della pratica musicale da parte delle donne di condizione socialmente elevata con strumenti ritenuti sconvenienti. Ecco come nel *Libro del Cortegiano*, che conobbe un'ampia diffusione nell'Europa del XVI secolo, Baldassar Castiglione descrive i precetti che devono guidare la donna di palazzo nella scelta degli strumenti e nel contegno durante la danza e la pratica musicale:

Immaginatevi come disgraziata cosa saria vedere una donna sonare tamburri, piffari o trombe, o altri tali instrumenti; e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine che tanto adorna ogni atto che faccia la donna. Però quando ella viene a danzar o a far musica di che sorte si sia, deve indurvisi con lassarsene alquanto pregare, e con una certa timidità, che mostri quella nobile vergogna che è contraria dell'impudenzia. (Castiglione, 1965 p. 223)

Circa due secoli e mezzo dopo John Essex, in un volume destinato all'educazione delle fanciulle e delle giovani mogli inglesi, indica tra gli strumenti più adatti alle signore quelli a corde pizzicate, dal tono dolce e pacato, che consentono di suonare con compostezza e soave delicatezza e di accompagnare la voce nelle sessioni musicali domestiche². Assolutamente da evitare, in quanto scelta potenzialmente eversiva rispetto all'ordine di genere costituito, gli strumenti che invece offrono l'immagine di una donna in grado di padroneggiare un artefatto tecnologico complesso, di alterare o imbruttire il proprio aspetto per esigenze esecutive, di adottare posture ritenute licenziose o provocanti (Green, 1997 p. 33).

Il clavicembalo, la spinetta, il liuto e la viola da gamba sono strumenti molto adatti alle signore: ce ne sono altri che sono realmente disdicevoli per il gentil sesso; come il flauto, il violino e l'oboe; l'ultimo dei quali è troppo maschile, e sarebbe indecente su una bocca di donna; anche il flauto è molto sconveniente, perché porta via troppi di quei succhi che sono più necessari per produrre l'appetito ed assistere la digestione³.

A partire dal Settecento le tastiere si attestano come la famiglia di strumenti femminili per eccellenza (Loesser, 1954; Leppert, 1988; Van Dijck e Koopman, 1987). La consuetudine dell'avvio allo studio del clavicembalo e, successivamente, del pianoforte delle fanciulle diventa per le famiglie borghesi un mezzo per valorizzarne le caratteristiche spendibili nel mercato matrimoniale ed esibire il raggiungimento dello status necessario a sostenere i costi dell'acquisto dello strumento, delle lezioni private,

² Loesser, 1954, p.64; Steiblin, 1995, p.134. Nonostante i divieti posti in campo ecclesiastico il canto rappresentò per le donne la maggiore occasione di pratica musicale legittimata in campo sia amatoriale sia professionale. Per una spiegazione della maggiore accettazione sociale della pratica canora rispetto a quella strumentale per le donne vedi Green, 1995 p.31.

³ La citazione è riportata nella traduzione italiana offerta in De Nora (1993, p. 169); il riferimento è al flauto diritto, il cui becco è inserito in bocca (Leppert 1988, p. 235).

del tempo libero disponibile (Loesser, 1954, p.83). Sebbene l'istruzione musicale delle fanciulle non avesse finalità professionalizzanti, alcune di queste raggiunsero alla tastiera livelli di bravura significativi (De Nora, 2003, p.167). Tali traguardi sono riconfigurati nell'Ottocento col diffondersi dell'estetica romantica, basata sull'ideale di una "musica assoluta" accompagnata dal carattere eroico della figura dell'artista e del virtuoso (Kingsbury, 1988, p.6). La compostezza corporale, l'eleganza del tocco, lo sforzo fisico contenuto, che avevano favorito l'accesso delle donne alle tastiere, cedono il passo all'irruenza della tecnica concertistica beethoveniana, difficilmente compatibile con le convenzioni ancora imposte all'esibizione del corpo femminile (De Nora, 2003, pp. 179-182).

Nell'Ottocento l'incompatibilità tra dimensione corporea dell'esibizione musicale e decoro femminile è ancora spesso ribadita ricorrendo ad argomenti diversi (dalla scostumatezza della postura, all'inadattabilità degli abiti femminili, alla mancanza di forza fisica) volti a difendere un ordine di genere sempre più sotto assedio (Steiblin, 1995, p. 139). Nel corso del secolo aumentano, nell'ambito della diffusione del recital del virtuoso itinerante come forma di intrattenimento, i casi di bambine prodigio e musiciste che suonano strumenti tradizionalmente maschili⁴, abituando il pubblico ad associare l'immagine femminile ad una più ampia rosa di strumenti. L'inserimento delle donne negli organici orchestrali risulterà ciononostante lento e osteggiato⁵, sulla base di argomentazioni a carattere economico (la difesa del lavoro maschile e quindi del ruolo familiare del male *breadwinner*), artistico (la pretesa superiorità estetica creata dall'uniformità razziale e di genere dell'organico), fisico (la minor resistenza femminile alle lunghe prove e ai concerti), morale (la promiscuità di ambienti di lavoro misti) (Osborne, 1996; Macleod, 2001).

A partire dagli anni Sessanta del Novecento negli Stati Uniti d'America si sviluppa un importante dibattito sul tema che, sulla scia dei provvedimenti contro la segregazione razziale e di genere ottenuti dal movimento sui diritti civili, porta all'adozione di misure antidiscriminatorie, come l'introduzione dello schermo nelle audizioni per i posti di professore d'orchestra, che contribuiscono ad aumentare le possibilità di selezione e assunzione per le donne⁶. Più di recente e in maniera più limitata tali misure sono state adottate in Europa, dove solo alla fine degli anni Novanta la rinomata orchestra dei Wiener Philharmoniker acconsente alla stabilizzazione delle donne nel proprio organico⁷.

⁴ Tra gli antecedenti storici di questi casi rientrano alcune figlie di musicisti professionisti e le "orfanelle filarmoniche" degli Ospedali-Conservatori di Venezia settecenteschi (Steiblin, 1995).

⁵ In particolare nel Nord America nei primi del Novecento le donne strumentiste che cercavano realizzazione professionale si riunirono in orchestre di sole donne: in genere poco prestigiosi, questi ensemble offrirono l'opportunità alle donne di suonare tutti gli strumenti dell'organico (Steiblin, 1995; Boersma, 2006).

⁶ Cfr. Goldin e Rouse (2000), per il caso statunitense e Hatzipetrou-Andronikou *et al.* (2015), per quello francese.

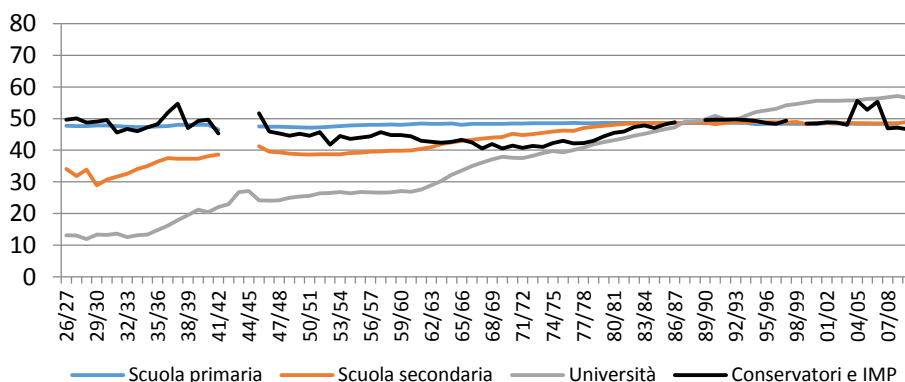
⁷ La prima donna assunta stabilmente nel 1997 fu l'arpista Anna Lelkes, che da oltre vent'anni suonava nell'orchestra come componente aggiunta.

3. La tipizzazione di genere degli strumenti musicali nei Conservatori di musica italiani

L'analisi dei dati⁸ relativi alle iscrizioni nei Conservatori italiani⁹ dagli anni Venti del Novecento ad oggi offre un quadro piuttosto paritario in termini di partecipazione femminile sin dai primi decenni del secolo - diversamente dal caso della scuola secondaria e, soprattutto, dell'università - che si mantiene nel corso del tempo, con qualche lieve flessione (vedi fig. 1).

L'analisi della distribuzione per genere nei corsi, riportata nella figura 2¹⁰, evidenzia invece una forte segregazione formativa legata alla persistente influenza degli stereotipi musicali di genere nel definire la scelta delle allieve e, in misura decisamente minore, quella degli allievi.

Fig. 1 – Percentuale di femmine sugli iscritti in vari rami del sistema di istruzione italiano (a.s. 1926/27-2009/10)



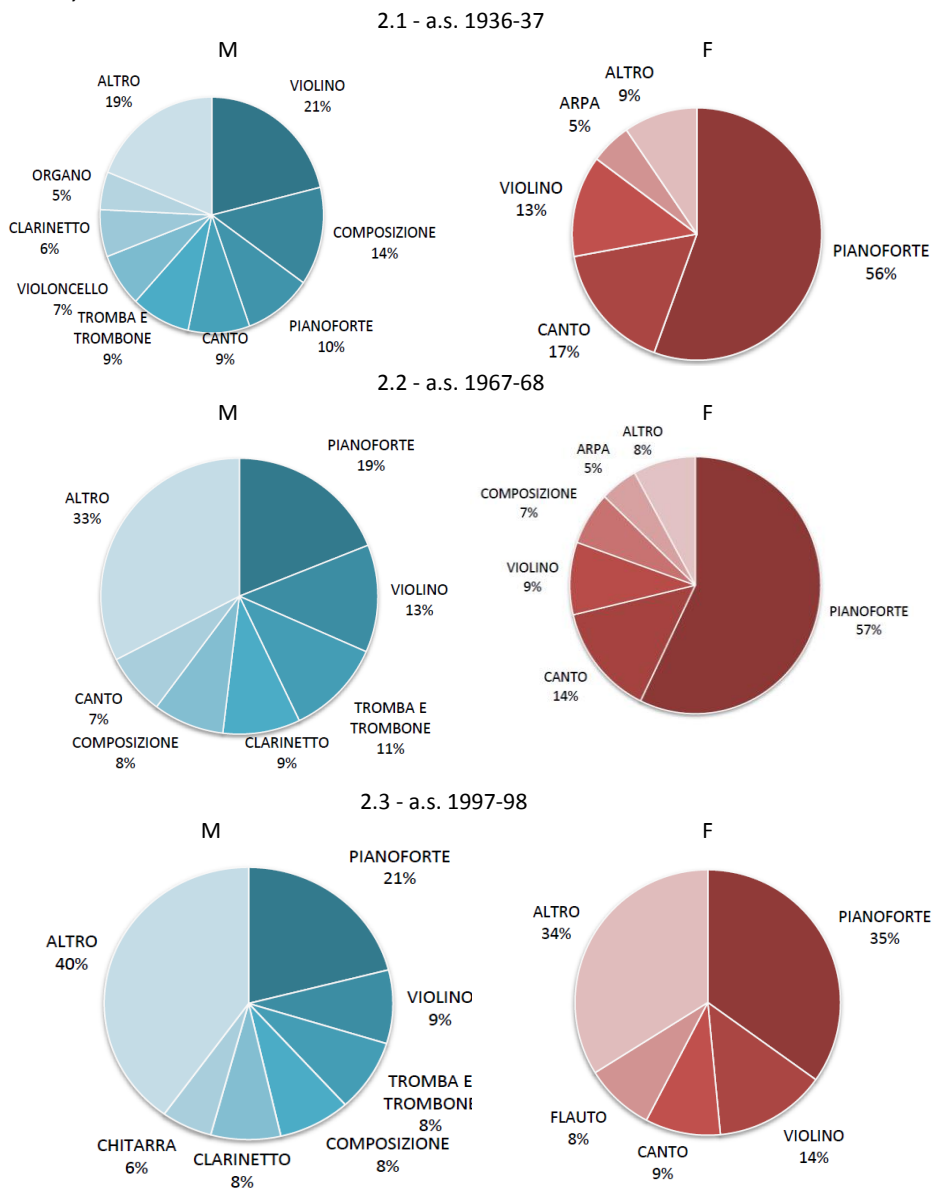
Fonte: Nostre elaborazioni su dati Istat (anni 1926-42; 1945-97); MIUR - Rilevazione sull'Afam (anni 1999-2010)

⁸ I dati considerano anche gli Istituti musicali pareggiati, istituti finanziati da enti locali e non dallo Stato, come invece i Conservatori, ma a questi ultimi equiparati per curricula didattici e titoli di studio rilasciati.

⁹ I moderni Conservatori di musica traggono origine dagli istituti religiosi sorti nell'Italia del Cinquecento con lo scopo di proteggere (ovvero "conservare") l'infanzia povera o diseredata, ospitandola e offrendole attività educative destinate al reinserimento sociale, tra le quali la formazione musicale (Colarizi, 1999). Il prestigio raggiunto dalla qualità della docenza porta le prime istituzioni secolari per l'insegnamento musicale ad adottarne il nome: il *Conservatoire National de Musique ed de Déclamation* istituito a Parigi nel 1795 adatta ai criteri di razionalità ed egualitarismo promossi dalla Rivoluzione francese una struttura che mantiene però il carattere esclusivo, meritocratico e professionalizzante del suo antecedente istituzionale. Su impulso del regime napoleonico, anche nelle principali città italiane sorgono nell'Ottocento istituti ispirati a questa tipologia, progressivamente riconosciuti dallo Stato unitario. Sin dai primi decenni del Novecento si provvede ad uniformarne organizzazione e didattica secondo criteri e programmi che li regolamentarono per circa un secolo (Maione, 2005).

¹⁰ La figura riporta i corsi che superano il 5% degli iscritti; quelli che non raggiungono tale soglia sono raggruppati nella categoria residuale "altro". Nell'a.s. 1926/27 vi erano 15 Conservatori, con una popolazione di circa 4.600 studenti; gli istituti salgono a 35 e gli studenti a 6.000 nell'a.s. 1966/67; nell'a.s. 1986/87 si arriva a 69 istituti e circa 34.000 studenti (fonte: Istat).

Fig. 2 – Distribuzione per genere degli iscritti nei corsi principali dei Conservatori di Musica italiani, annualità selezionate



Fonte: Nostre elaborazioni su dati Istat (Statistiche sull'istruzione, annualità selezionate).

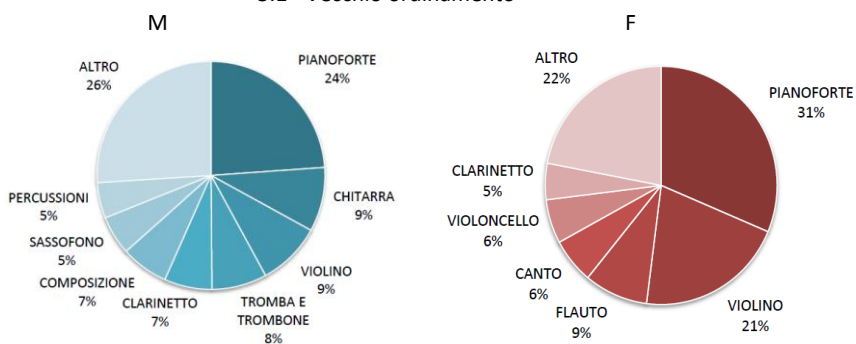
A metà degli anni Trenta le scelte delle allieve risultano ancora fortemente legate ai tradizionali stereotipi musicali di genere: oltre il 56% si concentra nelle classi di pianoforte, il 17% in quelle di canto e il 5% in quelle di arpa; in questa assai limitata rosa si inserisce violino (con il 13% di preferenze), primo strumento tradizionalmente

maschile oggetto di femminilizzazione. Più variegata risulta la distribuzione degli iscritti maschi (violino 21%, composizione 14%, pianoforte 10%, canto 9%, tromba e trombone 9%, violoncello 7%, clarinetto 6%, organo 5%), che rivela un maggiore orientamento agli sbocchi occupazionali in orchestra. Trent'anni dopo le iscrizioni maschili registrano un calo in alcuni corsi (violino e composizione) e un aumento in altri (pianoforte, tromba e trombone, clarinetto) previsti dall'offerta didattica tradizionale, ma applicati anche a nuovi ambiti (come quello del jazz), che in quegli anni conoscono più ampia diffusione. La distribuzione femminile resta invece ancorata al canone classico tradizionale (solo l'8% delle allieve azzarda scelte più varie, a fronte del 33% degli allievi maschi), con una riduzione delle iscritte nelle classi di violino e un aumento nelle classi di composizione. A fine secolo si registra una maggiore dispersione della popolazione studentesca, a fronte di un'offerta formativa integrata con corsi sperimentali; ciò si rileva dall'aumento della percentuale di scelte che non raggiungono la soglia del 5% del totale (categoria "altro") tra i maschi e in minor misura tra le femmine. Si riduce inoltre il numero di allieve iscritte ai corsi di pianoforte, che pure restano in testa con il 35% delle preferenze, mentre aumentano quelle iscritte in flauto (l'8% del totale).

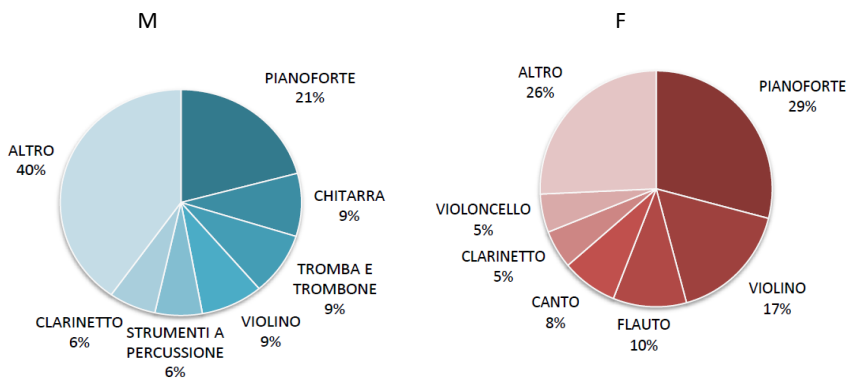
Con la riforma dell'Alta formazione artistica e musicale (L.508/1999) i Conservatori di Musica sono convertiti in Istituti di Studi Superiori Musicali (ISSM) associati al livello di istruzione terziario. Gli importanti ritardi e criticità nell'implementazione della riforma rendono lento e difficoltoso il passaggio al nuovo ordinamento, accanto al quale permane il vecchio (ora in esaurimento) e quello detto "pre-accademico", organizzato per consentire la formazione musicale di base degli studenti. Osservando la figura 3 si può notare come perfino nel vecchio ordinamento le scelte maschili mostrano una maggiore apertura a canoni musicali non classici (riscontrabile nelle preferenze per i corsi di sassofono o strumenti a percussione), mentre le preferenze femminili restano nell'ambito classico, estendendosi ad altri legni e archi dell'organico orchestrale. Le tendenze appena descritte sono sostanzialmente confermate nell'ordinamento pre-accademico, associato al livello scolastico secondario. Per quanto riguarda invece l'ordinamento accademico, corrispondente al livello di istruzione terziario, le scelte risultano più orientate dalla transizione nel mercato del lavoro, ma confermano la maggiore autonomia delle preferenze maschili rispetto al canone classico, convalidato invece dalle scelte femminili.

Fig. 3 – Distribuzione per genere degli iscritti nei corsi principali degli Istituti di Studi Superiori Musicali per tipologia di ordinamento (a.a. 2014-15)

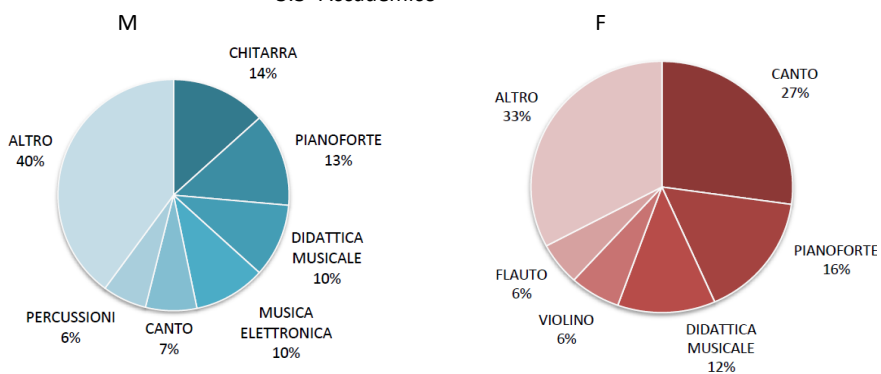
3.1 - Vecchio ordinamento



3.2 – Pre-accademico



3.3- Accademico



4. Continuità e mutamento nella tipizzazione musicale di genere: il caso del flauto traverso

L'analisi della dinamica di genere delle iscrizioni nei Conservatori di musica italiani nell'arco dell'ultimo secolo mostra una forte segregazione di genere, cui segue una graduale femminilizzazione di svariati corsi della tradizionale offerta formativa del canone classico, a fronte di una segregazione nei nuovi corsi¹¹. La femminilizzazione dei corsi tradizionali porta perfino ad un ribaltamento dell'associazione originaria tra genere e strumento nel caso del flauto traverso, sul quale focalizziamo di seguito la nostra attenzione¹².

4.1 La segregazione formativa ribaltata

L'evocazione dell'immagine fallica da parte del flauto tubulare¹³, ricorrente nelle diverse civiltà, risulta flessibile e ambivalente nelle conseguenti associazioni di genere (Olsen, 2013, pp. 40-45). Nel caso delle moderne società occidentali, come abbiamo visto, ciò ha a lungo escluso il flauto dalla pratica femminile della musica colta, dove oggi è incluso a pieno titolo. I dati riportati nella tabella 1 consentono di rintracciare questo passaggio nella dinamica delle iscrizioni nelle classi di flauto dei Conservatori di Musica italiani nel corso del Novecento¹⁴. Come si può notare, ancora fino agli anni Quaranta gli iscritti sono esclusivamente maschi; solo a partire dalla fine degli anni Cinquanta si assiste ad un timido ingresso delle allieve, che prende vigore a fine degli anni Sessanta e si rinforza ulteriormente nei decenni successivi, quando la proliferazione di nuovi Conservatori porta ad un considerevole aumento della popolazione studentesca, aprendosi agli strati sociali popolari¹⁵. Alla fine degli anni Novanta circa il 70% degli iscritti è costituito da donne e il flauto si attesta tra le scelte femminili preferite. Tale dinamica risulta oggi confermata o rafforzata per i tre tipi di ordinamento degli ISSM (vedi tab. 2).

Tab. 1 – Iscritti nelle classi di flauto dei Conservatori di musica per genere, valori assoluti e percentuali (annualità diverse)

a.s.	M	F	MF	%M su MF flauto	%F su MF flauto	%M su M totale	% F su F totale	%MF su MF totale
1926-27	42	0	42	100,0	0,0	5,2	0,0	2,9
1936-37	39	0	39	100,0	0,0	2,9	0,0	1,4
1947-48	46	0	46	100,0	0,0	2,7	0,0	1,5
1957-58	88	9	97	90,7	9,3	3,8	0,5	2,3
1967-68	99	46	145	68,3	31,7	3,1	1,9	2,6
1997-98	632	1316	1948	32,4	67,6	3,6	7,9	5,7

¹¹ Sulla segregazione femminile nel campo del jazz, vedi Buscatto, 2007.

¹² L'attuale flauto traverso - così detto in quanto suonato orizzontalmente, diversamente dai flauti dritti, suonati verticalmente - è l'esito di un processo di perfezionamenti tecnici sviluppati nei primi dell'Ottocento. Tradizionalmente inserito nella famiglia dei legni, oggi è più tipicamente in metallo.

¹³ L'associazione all'immagine vaginale è invece legata ai flauti globulari, come le ocarine (Olsen, 2013 p.45).

¹⁴ I dati non sono disponibili per le annualità che vanno dall'a.s. 1968-69 all'a.s. 1996-97.

¹⁵ In queste fasce di popolazione risulta più diffuso l'uso dei fiati, strumenti relativamente meno costosi e di comune utilizzo nelle bande paesane.

Tab. 2 – Iscritti nelle classi di flauto degli Istituti di Studi Superiori Musicali per genere e tipologia di ordinamento, valori assoluti e percentuali (a.s. 2014-15)

Tipologia ordinamento	M	F	MF	%M su MF flauto	%F su MF flauto	%M su M totale	% F su F totale	%MF su MF totale
Vecchio	205	510	715	28,7	71,3	3,2	8,9	5,9
Pre-Accademico	345	925	1270	27,2	72,8	3,6	10,2	6,8
Accademico	195	403	598	32,6	67,4	1,8	5,5	3,3
Totale	745	1838	2583	28,8	71,2	2,8	8,3	5,3

Fonte: nostre elaborazioni su dati MIUR-AFAM

4.2 La segregazione occupazionale normalizzata

La femminilizzazione delle pratiche musicali fu preparata dal successo, nel corso dell'Ottocento, di recital itineranti di musiciste che suonavano strumenti tradizionalmente associati agli uomini. Un articolo del *Corriere della sera* di fine secolo nel riferire della tappa milanese di Maria Bianchini, flautista veneta allora cinquantenne, si sofferma sui motivi che spinsero la "signorina Bianchini" ad avvicinarsi al flauto al fine di soddisfare la curiosità dei lettori sul singolare connubio.

Una donna che suona il flauto desta tanta curiosità da meritare qualche riga di presentazione; presentazione che noi facciamo con tanto maggior piacere in quanto che si tratta di un'artista di rara valentia (...) [A]pprofitando un giorno dell'assenza del padre e del fratello, prese il flauto, si messe a soffiarvi dentro, e ne fece uscire una nota. E da quella nota incomincia la vita artistica di Maria Bianchini. Da quel giorno il flauto non si allontanò più un istante dalla sua mente – si propose di divenire una flautista e quel voto innalzato dalla bionda giovinetta fu esaudito mediante le amorevoli cure del suo maestro, il celebre flautista Briccialdi¹⁶.

E' interessante notare, al netto dello stile giornalistico dell'epoca, la struttura simbolica utilizzata per legittimare agli occhi dei lettori l'invasione femminile di un campo prettamente maschile: da un lato si ribadisce la prerogativa degli uomini nel presidiarlo (l'accesso della giovine avviene a seguito dell'elusione della vigilanza paterna e procede grazie all'indulgente accompagnamento del maestro); dall'altro il virtuosismo femminile è configurato in termini angelicati (ritratti nel "voto innalzato dalla bionda giovinetta"), conformi al tradizionale stereotipo di grazia e docilità¹⁷.

Dagli anni Sessanta del Novecento, l'azione dei movimenti per i diritti civili e femministi contribuirà al processo di rimozione degli ostacoli formali all'integrazione paritaria delle donne nei sistemi formativi ed occupazionali, nonché a diffondere un'immagine della donna più emancipata dal punto di vista sociale, economico, sessuale. Ciò consente alle prime "pioniere" di far breccia in campi occupazionali e ruoli professionali strettamente associati al maschile, come nel caso dell'assunzione in una delle cinque orchestre

¹⁶ "La flautista Bianchini", *Corriere della Sera*, domenica 22 marzo 1885.

¹⁷ Nel caso del virtuosismo maschile, al contrario, la bravura trascendentale era simbolicamente associata al demoniaco (Steiblin, 1995), come nei celebri casi di Niccolò Paganini e Franz Listz.

statunitensi più prestigiose di Doriot Anthony Dwyer, prima donna flauto principale, nonché in un ruolo che non fosse quello dell'arpista¹⁸.

La femminilizzazione dell'istruzione, pur incrementando notevolmente la partecipazione delle donne al mercato del lavoro, non ne risolve le criticità: ancora oggi, anche a fronte di migliori credenziali educative rispetto ai maschi, le donne incontrano maggiori difficoltà in termini di inserimento professionale e stabilità occupazionale, e minori *chance* di avanzamento di carriera e guadagni (Casula e Chiandotto 2014). Così nelle classi di flauto dei Conservatori di Musica italiani, composte per circa il 70% da allieve, solo il 33% dei docenti è donna¹⁹, sebbene - come mostra la tabella 4 - tale percentuale aumenti per le ultime generazioni di docenti. Similmente, nelle orchestre delle Fondazioni lirico sinfoniche italiane la percentuale di donne nei posti di flauto, la più alta dopo quelli per violino e viola, non raggiunge il 30% e solo due di loro – contro ventidue colleghi maschi – come prima parte (vedi tabella 5).

Tab. 4 – Numero docenti di ISSM di ruolo nelle classi di flauto, per sesso e coorte di età, valori assoluti e percentuali (anno 2011)

Coorte di età	M	F	MF	%F
40-44	5	5	10	50,0
45-49	17	16	33	48,5
50-54	41	22	63	34,9
54-59	38	17	55	30,9
60-64	18	5	23	21,7
>=65	11	2	13	15,4
Totale	130	67	197	34,0

Fonte: Nostre elaborazioni su dati MIUR-AFAM

Tab. 5 - Organico delle orchestre delle Fondazioni Lirico Sinfoniche italiane: numero orchestrali di ruolo per strumento e percentuale donne (anno 2016)

Strumenti	MF	%F
VIOLINI	384	39,6
VIOLE	158	29,7
VIOLONCELLI	122	21,3
CONTRABBASSI	89	4,5
FLAUTI	54	29,6
OBOI	55	16,4
CLARINETTI	52	9,6
FAGOTTI	52	7,7
CORNI	78	5,1
TROMBE	49	8,2
TROMBONI	66	0,0
PERCUSSIONI	51	5,9
ARPA	15	100,0
Totale	1225	23,6

Fonte: Nostre elaborazioni su dati portali Fondazioni (al dicembre 2016)

¹⁸ La determinazione necessaria alla Dwyer per legittimare la propria presenza all'interno di un campo organizzativo fortemente maschilista è sintetizzata in un suo ironico commento: "Gradually, during my life, I've got used to the idea that I'm a woman" (citato in Kean, 2007, p.86).

¹⁹ Fonte: <http://cercauniversita.cineca.it> (ultima consultazione 6/10/2016). I dati nella tab. 4 fanno riferimento alle classi di flauto traverso; nei corsi di flauto dolce solo una docente è donna, contro 11 docenti maschi.

4.3 La socializzazione formativa e professionale di genere

La sotto-rappresentazione in Italia delle flautiste in ambito occupazionale, a fronte di una loro sovra-rappresentazione nel percorso formativo, sollecita ulteriori approfondimenti qui avviati attraverso l'analisi di dieci interviste in profondità con flautisti e flautiste di diversa età e provenienza, accomunati da un percorso formativo in Conservatorio e da attività professionali realizzate in Italia, spesso affiancate da esperienze all'estero²⁰. Di seguito ci soffermeremo sui principali punti tematici emersi in relazione al discorso su genere e strumento.

Tanto per i maschi quanto per le femmine, la scelta del flauto è inizialmente legata a motivazioni incidentali legate alla condizione familiare (la disponibilità di posti per lo strumento nella banda di paese, in un "complessino", o nel Conservatorio cittadino; il possesso di un flauto in casa o il suo costo non elevato), talvolta riconfigurate nei racconti nei termini di una sorta di chiamata vocazionale che coincide col primo fortuito ascolto dello strumento (Ravet, 2007 pp.58,61). Non si riferiscono ragioni legate alla conferma o alla trasgressione di stereotipi di genere: l'immagine dello strumento risulta neutrale, sebbene emergano i segnali di un ribaltamento dell'antico stereotipo sulla base dell'associazione tra timbro e registro della voce femminile e del flauto, che conducono a nuove forme di segregazione formativa, precludendo ai maschi delle nuove generazioni la scelta dello strumento.

Hai mai associato il flauto al femminile per il suo timbro?

No, mai. Così dovrebbe essere il violoncello tutti per maschietti, l'ottavino tutte donne...(...) E' vero che in orchestra è il soprano: la voce del soprano è doppiata dal flauto, più di una volta. Però io non ci ho mai fatto [caso], non è considerato un parametro... (flautista, maschio, 50 anni)

Allora, ovviamente, tutto è in relazione a quello che abbiamo come alternativa al flauto, da confrontare p. [il flauto è] femminile rispetto ad un trombone o una tromba, ad un fagotto; è sempre in relazione rispetto a qualcos'altro. Magari in relazione all'arpa potrebbe essere più maschile (...)

Secondo te qual è il criterio sul quale si basano questi confronti?

Mah, il timbro sonoro: il flauto ha una sonorità delicata e dolce rispetto agli altri strumenti, che ricorda un po' gli atteggiamenti delicati della donna...

Da uomo vivi come conflittuale il timbro sonoro delicato dello strumento?

Sì, comunque ci penso, ma vivo questa cosa più come particolarità [strumentale]... Però in effetti certe volte, anzi molte volte, quando [stando in orchestra] vedo il corno, che è lo strumento più bello (...) sento questa differenza di sonorità che poi caratterizza anche il genere, questo suono virile... Questa è una cosa di base, dal punto di vista delle frequenze: che poi alla fine i compositori hanno scritto tanta musica in relazione a quella che è la capacità sonora del flauto: che ne so, parliamo di Dafni e Cloe di Ravel, quando c'è il suono del flauto è una danza che fa Cloe per conquistare, o la danza dei sette veli di Salomé, perché c'è il flauto? Perché ha questa sonorità così sensuale... (flautista, maschio, 30 anni)

²⁰ Le interviste, della durata media di un'ora e mezza, sono state realizzate di persona o telefonicamente, registrate e trascritte. L'età degli intervistati (cinque uomini e cinque donne) è stata indicata approssimativamente a tutela della loro privacy.

Il flauto è comunque uno strumento che è suonato sia da maschi che da femmine...

Si, adesso soprattutto da femmine, tanto è che una mia allieva che insegna [all'estero] dice che ha un solo allievo in classe, costretto dai genitori a suonare il flauto ed è voluto scappare perché era preso in giro da tutti gli altri compagni... (flautista, maschio, 60 anni)

Riflettendo sulla propria esperienza, prima come allievi e poi come docenti, gli intervistati non rilevano differenze significative nei risultati di apprendimento ottenuti da maschi e femmine all'interno di percorsi formativi che risultano fortemente segnati dalla figura del docente di strumento. Nei moderni Conservatori italiani, infatti, fino alla riforma del 1999 l'organizzazione didattica prevedeva la figura di un insegnante unico per il corso principale - di assoluta preminenza sui corsi complementari - il quale accompagnava l'allievo per tutto il corso di studi. La centralità riconosciuta alla figura del "maestro" riprende la tradizione didattica degli antichi Conservatori seicenteschi, basati sul modello di trasmissione del sapere delle botteghe artigiane (Sennet, 2008), adattandola alle modalità di specializzazione virtuosistica ottocentesche, nelle quali l'eccellenza raggiunta dal virtuoso si costruiva sulla reputazione del maestro e della sua "scuola", contribuendo a rafforzarla con la propria carriera (Wagner 2015). Le specificità di questo modello didattico, basata sull'autorità indiscussa del maestro, la giovane età degli allievi, il coinvolgimento emotivo e affettivo sviluppato nel lungo ed esclusivo percorso di studio, accentuano notevolmente il carattere tipicamente asimmetrico della relazione docente/discente. L'assenza di programmi di studio²¹, di una specifica formazione pedagogica dei docenti, di forme di valutazione interna della didattica, consentono piena discrezionalità al maestro, il quale può altrettanto liberamente imporre una logica accentratrice finalizzata ad ottenere obbedienza e dipendenza da parte dell'allievo mediante tecniche di controllo e manipolatorie, quanto adottare una logica cooperativa fondata su stimoli per la motivazione allo studio, la quale ridimensiona gradualmente l'asimmetria della relazione formativa al realizzarsi del processo di apprendimento.

Io non sapevo cosa fare (...) ho avuto un periodo, tra la quarta e la quinta superiore, tornavo dalla lezione di flauto in lacrime, te lo dico a cuore aperto... Ricordo ad esempio che per insegnarmi la respirazione diaframmatica [il mio maestro] mi dava un pugno allo stomaco, o mi dava steccate alle dita con la matita sulle unghie (...) per cose anche immotivate (...) Io non sapevo tutte queste cose, perché lui mi faceva suonare in un solo modo: nel suo! (flautista, femmina, 25 anni)

Perché da musicista hai bisogno di conoscere il mondo, sennò ti possono dare quante nozioni vogliono, ma non basta un canale informativo (...) Molto spesso, specialmente in Italia si ha questa tendenza a vedere il maestro, la scuola, come fonte unica del sapere, con un rispetto anche a volte esagerato, da non volerlo oltrepassare, per cui se suoni con un insegnante non puoi andare da un altro... (flautista, femmina, 30 anni)

²¹ I Conservatori italiani prevedevano programmi di esame, ma non di studio (Maione, 2005).

In Conservatorio ho trovato un maestro di un'intelligenza straordinaria (...) mi disse fin da subito: "Se tu vuoi fare veramente il musicista, te ne dovrai andare; fuori dalla [regione X] di sicuro, ma anche fuori dall'Italia. Perché la cultura musicale che abbiamo noi, purtroppo, patria della musica, dagli anni Sessanta in poi è rimasta troppo ferma e circoscritta". E lui fu il primo a mandarmi fuori già dal terzo anno di Conservatorio a fare corsi fuori, con maestri stranieri che facevano corsi in Italia e più avanti anche all'estero: mi comprava dischi, mi passava gli spartiti della sua enorme biblioteca... (flautista, femmina, 40 anni)

Tra le forme più gravi di possessività e controllo degli allievi da parte del maestro vi sono gli abusi sessuali, che possono avere carattere più subliminale o sfociare invece nella vera e propria molestia. Si tratta di episodi ai quali sono più frequentemente esposte le allieve, la cui ricorrenza è da ricondurre alle già citate peculiarità dell'insegnamento musicale, amplificate dall'organizzazione dei Conservatori italiani. Le molestie possono giungere del tutto inaspettate e indesiderate o essere più o meno consapevolmente incentivate dalla fascinazione dalle allieve per il maestro, il quale tuttavia tradisce il proprio ruolo di educatore quando sfrutta l'asimmetria relazionale, accentuata dall'inesperienza affettiva e sessuale delle giovani.

[Il mio maestro] non si è mai comportato in modo scorretto, ma ha spesso avuto un atteggiamento un po' morboso nei confronti delle sue allieve donne. Ha sempre avuto queste cose come: "Ma con chi ti sei fidanzata, con quello scemo? Adesso non puoi più fare la flautista perché ti sei fidanzata! Ah, questo profumo che hai oggi, preferivo quello dell'altro giorno". Io non l'ho mai visto essere sconveniente, mai visto; però questo attaccamento morboso ce l'ha. Ti dico una cosa: c'è bisogno di grande responsabilità perché la possibilità di transfert con una allieva, cioè tra maestro e allieva – e probabilmente tra maestra e allievo – è sempre dietro l'angolo. Devi avere una responsabilità e devi essere veramente tutto d'un pezzo, perché è dietro l'angolo. L'insegnante ha sempre questo fascino: queste sono ragazzine, ragazze... E io ho notato che in colleghi ogni tanto c'è questo atteggiamento morboso (flautista, maschio, 50 anni)

Io ero innamoratissima del mio insegnante di flauto, io andavo a lezione solo per lui... non innamoratissima nel senso... avevo un'adorazione per il mio maestro, che andava oltre la musica (...) Però non ci sono mai stati fraintendimenti... Voglio dire, quando stai con la musica è molto facile... Vede, queste cose mi sono successe molto di più in scena, facendo la cantante, perché sei costretta anche con uno sconosciuto ad avere un rapporto subito molto...

Intimo?

Molto intimo e anche molto fisico: lo devi abbracciare, qualche volta ci si bacia, quindi è successo sicuramente, sia innamoramenti, che fraintendimenti o cose, questo sì... ma in classe io ritengo che quando succedono queste cose anche tra alunne e professori, ritengo che sia una sorta di immaturità del professore, perché comunque, per quanto la musica, per quanto la situazione, eccetera, comunque tu devi mantenere - o se non riesci a mantenerlo come uomo, mantienilo come docente - un ritegno. (flautista e cantante, femmina, 45 anni)

[Q]uesto [docente] è uno di quelli che ancora adesso mi chiama per sapere se voglio prendere un aperitivo: io non voglio aperitiveggiare con un docente! Anche perché comunque con la musica è una cosa che si fa per piacere e molto spesso confondono il tipo di rapporto: perché un docente e sempre un docente, anche se è un musicista, anche se suona assieme e ci si diverte, però bisogna avere l'accortezza di rimanere docenti, non cercare di sconfinare in altro ambito, che sia l'amicizia, che sia altro... (flautista, femmina, 25 anni)

Proprio per le sue peculiarità, il tema delle molestie sessuali nella formazione musicale è da tempo dibattuto in ambito internazionale, dove ha portato alla definizione di misure a tutela degli allievi e all'identificazione di pratiche didattiche non sessualmente importune (Stuff, 1997). Nei Conservatori italiani il tema è ancora tabù e la questione è di solito presentata come una faccenda individuale riguardante il singolo docente. Tuttavia si registra una crescente adozione spontanea da parte di docenti e allieve di strategie comportamentali indicative di una nuova consapevolezza del problema e della necessità di gestirlo all'interno di una relazione formativa reciprocamente rispettosa.

Però ci lavori un po'... Devo dire che non mai avuto problemi in questo senso; ho sempre cercato di essere il più corretto possibile. Per dirtene una stupida, se ho un allievo e gli dico: "No, attenzione, il diaframma qui si deve muovere: senti qua" [mettendosi la mano nel torace, ndi]; io non mi azzardo a farlo con una ragazza: mai, mai! Per immaginare, mi è capitato facendo dei corsi di chiedere ad un'altra ragazza: "Scusa, le puoi far sentire?" (flautista, uomo, 50 anni)

La ricorrenza di esperienze formative negative contribuisce a spiegare l'alto numero di abbandoni registrato nei Conservatori, troppo spesso motivati sulla base di una presunta scarsa attitudine dell'allievo per la musica. Chi sceglie di proseguire la carriera musicale accede poi, in genere in prossimità del diploma, a nuove reti formative caratterizzate da forte mobilità internazionale, le quali consentono – spesso a costo di faticosi recuperi – di risolvere criticità, colmare carenze, perfezionare competenze sviluppate nella fase di formazione iniziale ed emanciparsi dal primo docente, il quale resta comunque in molti casi un punto di riferimento (Wagner, 2015, pp. 173-183).

Per quanto riguarda i percorsi occupazionali, gli intervistati riconoscono che oggi, a dispetto della significativa presenza e preparazione mostrata dalle donne nei percorsi formativi sono prevalentemente i maschi a proseguire la carriera e con maggiore facilità e successo rispetto alle colleghe, sebbene alcune tra le più brave e determinate riescano ad affermarsi anche ad altissimi livelli. Le ragioni addotte per spiegare il fenomeno divergono: le intervistate tendono a ricollegarlo ad un più ampio "problema sociale", dato dagli ostacoli di natura strutturale che ancora incontrano le donne in contesti lavorativi tradizionalmente maschili, specie nell'ascensione della carriera. Gli intervistati maschi ricorrono più spesso, sebbene con sfumature diverse, all'argomento della minore dedizione delle donne al lavoro, da conciliare con una vocazione genitoriale o familiare prevalentemente intesa come responsabilità femminile²². Qualcuno/a nota che un ruolo può anche essere giocato dalla maggiore funzionalità delle caratteristiche fisiche

²² Le due posizioni segnano i poli opposti all'interno dell'ampio dibattito sul tema della segregazione occupazionale (cfr. Casula e Chiandotto, 2012 pp. 76-68).

maschili (capacità polmonare, resistenza alla fatica) alla specifica tecnica flautistica, argomento scartato tuttavia da altri intervistati, a prescindere dal genere.

Questo è il famoso problema sociale...anche come succede all'università, succede in tutti i settori lavorativi: le ragazze sono le più brave, si diplomano con i migliori voti, man mano che c'è l'ascensione verso i poteri alti, vengono sempre superate dagli uomini, e questo purtroppo è un problema sociale, è un problema in cui non vengono garantite delle quote e su certi livelli le scelte vengono fatte in un certo modo... (flautista, femmina, 45 anni)

[L']orchestra è molto maschilista: soprattutto lo è stata in passato, adesso un po' di meno... in Italia tendenzialmente prima di fare il primo flauto donna è molto difficile che te lo conquistino, preferiscono darlo ad un uomo; poi anche per questioni di tecnica, perché comunque un uomo ha un respiro più leggero, mentre noi, tra il seno e la cassa toracica più piccola, facciamo più rumore respirando: questo può dare fastidio e può essere compromettente a livello professionale. ... (flautista, femmina, 30 anni)

Mah, secondo me anche la forza fisica per affrontare... perché il flauto è uno strumento che ha bisogno di una certa presenza fisica, di energia, cioè, di respirazione, muscoli (...) Questo può essere un motivo, anche se ce ne potrebbero essere tanti altri. (...) Non lo so, forse dipende anche da quella che è la natura della donna (...) E' un'ipotesi quella che sto facendo (...) però penso che sia molto importante per la donna realizzarsi dal punto di vista della famiglia, quindi proprio di essere donna, di procreare, quindi questo ruolo penso che toglie un po' energia per raggiungere i suoi obiettivi di carriera (flautista, maschio, 30 anni)

C'è un fatto di cui bisogna tener conto: ho notato che per le donne [musiciste] arrivano ad un certo punto delle priorità che sono diverse (...) Per uno come me la musica è la mia realizzazione, assorbente, la mia cosa: tutto il resto è importante, mi interessa, ho mille interessi, ma il fatto di essere a posto con me, con la mia coscienza, col mio lavoro, è fondamentale. Invece vedo tante colleghe, amiche straordinarie, che ad un certo punto dicono: "Sì, ma non è la cosa più importante del mondo, c'è ne sono altre". Non voglio dire che sia la maternità, perché altrimenti ricadiamo nel fatto che la donna diventa mamma e dopo che è mamma non esiste più niente. Però è un dato di fatto che ad un certo punto hanno, avete la razionalità di capire che quella è una cosa importante, ma non è prioritaria, non è quella che assorbe tutte le tue energie. (flautista, maschio, 50 anni)

Le diverse interpretazioni sembrano legate al fatto che le flautiste condividono l'esperienza diretta di episodi più o meno forti di discriminazione di genere in ambito professionale, dove il modello aspirazionale resta maschile. Tanto per i flautisti che per le flautiste, le figure di riferimento tra i solisti di fama mondiale sono ancora oggi prevalentemente maschili e perciò le brave flautiste sono quelle che "suonano come gli uomini" o "in maniera virile". Si rileva tuttavia come le "pioniere", che sono riuscite ad affermarsi ad alti livelli nonostante le resistenze incontrate, fungono da *role model* per la carriera delle allieve più giovani (Giani, 2014, p.17).

La donna [tedesca] che considero come mia maestra (...) è venuta in Italia molto giovane, forse negli anni Settanta. [Durante dei corsi di specializzazione] un celebre flautista italiano (...) diceva [a lei ed altre colleghe tedesche]: “Ah, ma queste tedesche, suonano come gli uomini!”, pensando di fargli un complimento, e invece loro erano offesissime di questa cosa... Pensava di fargli un complimento perché essere come gli uomini è meglio...²³ (flautista, femmina, 50 anni)

La mia [attuale] docente non è dalla parte di quei docenti maschi, che sostengono: “Il flauto è uno strumento maschio, lo devi suonare come un macho”, quindi questo suono: “Bon! Bon!”, potente forte, con una tecnica tremenda di rigidità: si schiacciavano il flauto in bocca di modo che rimanesse sempre appiccicato in bocca... (flautista, femmina, 25 anni)

Tra le intervistate le flautiste che optano per una carriera *free lance*, non sempre conciliabile con responsabilità familiari, godono di maggiore emancipazione professionale; quelle che lavorano nelle orchestre non di rado sono esposte ad una quotidianità fatta di piccole angherie, dove l'abbigliamento femminile diventa occasione per sanzionare l'inosservanza del *dress code* (quello maschile), ripristinando con molestie verbali l'ordine di genere della tradizionale cultura organizzativa orchestrale (Gherardi, 1998). Tali esperienze, sopportate attraverso strategie di sopravvivenza e adattamento affinate nel tempo, non sono condivise dai colleghi maschi, ai quali il contesto lavorativo non pone le stesse richieste e pressioni.

Ti è mai capitato di sentirti un po' discriminata al lavoro?

Sì, tantissimo (...) Nell'Orchestra della Fondazione X (...) è stato terribile a momenti. Non tutti i colleghi, ma alcuni colleghi (...) erano davvero estenuanti. E poi comunque è un'orchestra fatta di uomini, per cui quando sei donna non fanno altro che fare battute, guardarti perché hai le tette: in certi ambienti è molto così! Ma in generale se hai fatto la banda sai che l'orchestra, solo a un livello professionale superiore, però già in banda noti che ci sono tanti maschi e si sta tutti insieme a fare le prove, si scherza, si fanno viaggi insieme: lo sai che è un lavoro fatto anche di piacere (...) quindi devi sapere a cosa vai incontro (...) Lavoro anche nell'orchestra della Fondazione Y, e c'è il uno dei primi flauti che mi irrita abbastanza, perché è un po'... pesante!

Con pesante intendi dire che fa avances o battute?

Non fa avances, perché altrimenti lo denuncerei, lo direi magari all'ispettore. Però è pesante, sempre a notare come sei vestita... Allora rinuncio a mettere la gonna o i leggings, perché so che anche se sono leggings ti guardano di più, capito? Invece che mettere la scarpa o lo stivaletto col tacco metto le scarpe da tennis più brutte. Piccole scelte che dici: “Vabbè, lo so, ci devo stare affianco tutto il giorno: evito!”. Come penso sia in tutti gli altri posti di lavoro, solo che noi stiamo più a stretto contatto con quelli con cui dobbiamo collaborare, per cui sai che ti devi anche porre in un certo modo. (flautista, femmina, 30 anni)

²³ Un episodio simile è riportato in una recente intervista alla direttrice e flautista Antonella De Angelis: «Con un trio di flauti e abbiamo girato l'Italia con un repertorio di compositrici italiane, americane e francesi. Paradossalmente ci facevano i complimenti perché eseguivamo “in maniera virile” i pezzi!» (Pescara online, 23 novembre 2016; ultima consultazione 10/12/2016).

La diversa percezione della persistenza di un problema discriminazione di genere in ambito orchestrale porta gli intervistati maschi e femmine ad avere una posizione opposta sull'utilizzo di interventi correttivi, come la tenda per le audizioni: i primi evidenziano i difetti di tali misure, ritenute ipocrite nell'eludere con un escamotage procedurale una questione di responsabilità etica della commissione, o nel non riconoscere la rilevanza dell'elemento corporeo o interazionale ai fini dell'esecuzione musicale; le seconde ne enfatizzano i pregi, dati dallo spostare l'attenzione dall'immagine dell'esecutore alle caratteristiche musicali dell'esecuzione, evitando che le scelte siano guidate da tipizzazioni e pregiudizi che, sebbene spesso interiorizzati e non consapevoli, portano alla conservazione delle disuguaglianze esistenti nei contesti lavorativi (Bruni, Gherardi, Poggio, 2000).

5. Riflessioni conclusive

Anche il campo musicale, come gli altri campi del sapere, è stato socialmente costruito nelle moderne società occidentali in modo conforme ad un ordine di genere patriarcale. Ciò ha precluso l'accesso delle donne a strumenti musicali ritenuti incompatibili con l'immagine di femminilità socialmente legittimata e confinato la pratica musicale femminile nell'ambito domestico. E' in particolare dagli anni Sessanta del Novecento, a seguito dell'azione dei movimenti per i diritti civili e femministi, che le discriminazioni di genere sono formalmente represses e si diffondono immagini femminili più emancipate dal punto di vista economico, sociale e sessuale. Il significativo processo di femminilizzazione dei sistemi formativi seguito a tali innovazioni ha contribuito a rafforzare la partecipazione al mercato del lavoro delle donne, facilitandone inserimento e permanenza, nonché alimentandone aspettative in termini di realizzazione personale e successo professionale. Le istituzioni, tuttavia, rivelano nel loro agire pratico meccanismi incorporati di riproduzione di arbitri culturali naturalizzati nei secoli, che tendono a riproporre in forme vecchie e nuove le asimmetrie che li hanno generati (Bourdieu, 2013). Tali tensioni tra mutamento e conservazione si riscontrano anche nell'analisi del caso del flauto in Italia, strumento scelto esclusivamente dagli allievi maschi dei Conservatori di musica fino agli anni Cinquanta, oggi prevalentemente richiesto dalle allieve. Alla femminilizzazione degli studi di flauto, così come di altri strumenti dell'ambito classico, corrispondono tuttavia le forme di segregazione registrate negli ambiti contemporanei introdotti di recente nell'offerta formativa dei Conservatori. Inoltre la sovra-rappresentazione femminile nei percorsi formativi relativi al flauto non prosegue nei percorsi occupazionali, dove al contrario si registrano forme di segregazione orizzontale e verticale. Si tratta di questioni certamente non esclusive del contesto musicale italiano, ma che in altri paesi sono più spesso riconosciute come problemi collettivi, cui offrire concrete risposte a livello istituzionale.

Bibliografia

Abeles H. (2009) "Are Musical Instrument Gender Associations Changing?", *Journal of Research in Music Education*, 57, 2, pp. 127-139.

Becker H.S. (2004) *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.

Blacking J. (1977) *How Musical Is Man?*, Seattle: University of Washington Press.

Boersma D. (2006) *Integration of Women into the Flute Section of Orchestras from 1950 to the Present*, Illinois Wesleyan University, Outstanding Student Works.

Bourdieu P. (1998) *La domination masculine*, Paris: Seuil.

Bourdieu P. (1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Les Editions de Minuit.

Bruni A., Gherardi S., Poggio B. (2000) *All'ombra della maschilità. Storie di genere e di imprese*, Milano: Guerini.

Buscatto M. (2007) *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris: CNRS Editions.

Castiglione B. (1965) *Il libro del Cortegiano*, Torino: Einaudi.

Casula C., Chiandotto B. (2012) "Carriera accademica e parità di genere in Italia", *Le Nuove Frontiere della Scuola*, n. 30, pp. 69-81.

Casula C., Chiandotto B. (2014) "Disuguaglianze di genere nella transizione al lavoro dei laureati", *AlmaLaurea Working papers*, n. 59 (www2.almalaurea.it/universita/pubblicazioni/wp/)

Colarizi G. (1999), "Scuole musicali", in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, vol. IV, Torino: UTET.

Coulangeon P. (2004) *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris: Ministère de la Culture-DEPS.

De Nora T. (1995) *Beethoven and the Construction of Genius : Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley: University of California Press.

De Nora T. (2000) "Corpo e genere al piano. Repertorio, tecnologia e comportamento nella Vienna di Beethoven", *Rassegna italiana di Sociologia*, 2, XLI, pp. 165-188.

DiMaggio P. (2009) *Organizzare la cultura. Imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna: Il Mulino.

Gherardi S. (1998) *Il genere e le organizzazioni : il simbolismo del femminile e del maschile nella vita organizzativa*, Milano: R. Cortina.

Giani I. (2014) "Donna non vidi mai : l'impatto degli stereotipi di genere sulla scelta delle carriere musicali in Italia", *Gli spazi della musica*, vol. 3, n.1, pp. 12-31.

Goldin C., Rouse C. (2000) "Orchestrating Impartiality : The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians", *The American Economic Review*, Vol. 90, n. 4, pp. 715-741.

Green L. (1997) *Music, Gender, Education*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hatzipetrou-Andronikou R., Périvier H., Noe C., Ravet H. (2015) *Écouter sans voir. L'impact du paravent sur le recrutement des musiciennes des orchestres de paris et d'île de France*, Synthèses (Janvier 2015), [http ://www.aridis-recherche.fr](http://www.aridis-recherche.fr) (ultima consultazione : 10/12/16).

Jeanpierre L. (2012) "De l'origine des inégalités dans les arts", *Revue Francaise de Sociologie*, vol. 53, n.1, pp. 95-115.

Kean K. E. (2007) *First flute. The pioneering career of Doriot Anthony Dwyer*, Dissertation, Louisiana State University.

Kingsbury H. (1988) *Music, Talent and Performance. A Conservatory Cultural System*, Philadelphia: Temple University Press.

Leppert R. (1988) *Music and Image : Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press.

Loesser A. (1954) *Men, Women and Pianos. A Social History*, New York : Simon & Schuster.

Luciano A., Bertolini S. (a cura di)(2011), *Incontri dietro le quinte. Imprese e professionisti nel settore dello spettacolo*, Bologna: Il Mulino.

Maione O. (2005) *I Conservatori di musica durante il fascismo. La riforma del 1930 : storia e documenti*, Torino: EDT.

Menger P.-M. (2009), *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris: Gallimard-Seuil.

Macleod B.A. (2001) *Women Performing Music: The Emergence of American Women as Classical Instrumentalists and Conductors*, Jefferson, NC: McFarland & Company.

Osborne W. (1996) "Art is Just An Excuse. Gender Bias in International Orchestras", *IAWM Journal*, pp. 6-14.

Powell W.W., DiMaggio P. (1991) *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago: The University of Chicago.

Ravet H., Coulangeon P. (2003) "La division sexuelle du travail chez les musiciens français", *Sociologie du Travail*, 45/3, pp. 361-384.

Ravet H. (2007) "Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, pp. 50-67.

Steiblin R. (1995) "The Gender Sterotyping of Musical Instruments in the Western Tradition", *Canadian University Music Review*, 16/1, pp.128-144.

Sennet R. (2008) *The Craftsman*, London: Penguin.

Stuff W.D. (1997) "Two Rules for Professional Conduct", *Music Educators Journal*, n. 1/84, pp. 40-42.

Van Dijck L., T. Koopman (1987) *The Harpsichord in Dutch Art Before 1800*, Zutphen: De Walburg Pers.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TRENTO

DIPARTIMENTO DI SOCIOLOGIA E RICERCA SOCIALE
Centro Studi Interdisciplinari di Genere (CSG)

Edita dall'Università degli Studi di Trento
Licenza CC BY-NC-ND
ISBN: 978-88-8443-747-1

www.garciaproject.eu
www.unitn.it/csg/