

Introduzione.

Musiciste e compositrici: tra storiografia e sociologia

Luca Aversano e Milena Gammaitoni

La storiografia musicale ha per lungo tempo steso il velo dell'oblio sul contributo delle donne alla musica d'arte di tradizione occidentale. L'evidenza di questo vuoto culturale e scientifico, le cui ragioni sono discusse in diversi luoghi di questo volume, è stata d'impulso alla creazione di una nuova collana di studi intitolata "Voci di musiciste", di cui la presente miscellanea costituisce il primo numero editoriale. Obiettivo della collana è moltiplicare le occasioni di visibilità e di approfondimento storico-critico delle compositrici attive nel passato e nel presente, provvedendo da un lato al recupero e alla rivalutazione delle loro opere musicali; dall'altro, all'apertura di nuove prospettive di metodo sulla linea d'intersezione tra musicologia e sociologia.

Fino ai moti rivoluzionari femministi del Novecento, fatta eccezione per alcuni brevi periodi della storia francese e inglese, le donne non godevano di diritti civili e politici in Europa, a meno che si trattasse di regnanti: non potevano viaggiare da sole, scegliere di studiare, di lavorare, ereditare, testimoniare in tribunale, votare, divorziare o abortire legalmente. Qualunque fosse il loro ceto sociale, tutte le donne, quindi anche le artiste, avevano un tutore che per tutta la vita decideva per loro, e anche quando il diritto formalizzò la libertà di agire, di fatto per decenni esse continuarono a vivere sotto la guida e il controllo sociale di padri, fratelli, mariti. Le donne si dedicavano alla musica professionalmente solo se provenienti da famiglie di artisti, mentre per quasi tutte le altre la pratica strumentale rimaneva dilettantistica, ed era socialmente accettata perché si supponeva esaltasse le qualità cosiddette 'femminili'.

Dopo l'esperienza degli ospedali veneziani fiorita principalmente nel periodo barocco, che aveva tuttavia le caratteristiche peculiari dell'insegnamento caritatevole a fanciulle di estrazione sociale molto povera, i conservatorii europei, francesi, tedeschi e inglesi iniziarono ad ammettere le donne nelle classi

di prove orchestrali e di composizione solo dal 1870.¹ Prima di questa data, il Conservatorio di Parigi, fondato nel 1795 e la Royal Academy of Music di Londra, aperta nel 1823, accettavano le donne, che tuttavia potevano accedere ai corsi in orari e giorni diversi dagli uomini, con programmi di studio ridotti ('especially organized for their requirements'),² senza inoltre poter intraprendere lo studio di molti strumenti (come il violoncello o alcuni strumenti a fiato), che venivano loro preclusi perché comportavano la necessità di suonare in una posizione fisica non considerata conveniente al contegno femminile.

Il moltiplicarsi dei conservatorii favorì successivamente un ampliamento degli spazi per le donne: musiciste come Marie Pleyel, Pauline Viardot e Louise Farrenc (docente al Conservatorio di Parigi per trent'anni) ebbero la possibilità di far conoscere la propria opera, sia in campo educativo, sia in ambito concertistico, senza dimenticare altre importanti figure quali la compositrice polacca, Maria Szymanowska, Clara Wieck Schumann, Luise Adolpha Le Beau, Agathe Backer-Grøndahl, solo per citarne alcune. Quando, intorno alla fine dell'Ottocento, l'istruzione incominciò a essere accessibile a persone di diversa provenienza sociale, nuove compositrici riuscirono ad emergere: per esempio, Augusta Holmès, Cécile Chaminade, Ethel Smyth.

In ogni nazione si ritrovano ad ogni modo storie e percorsi istituzionali diversi. Le compositrici europee che, pur non appartenendo ad ambienti aristocratici, esercitarono professionalmente, furono francesi e inglesi. In Germania, Austria, Italia, Spagna le donne musiciste appartenevano ad un'élite e per lo più frequentavano scuole strettamente legate alla vita di corte o aristocratica; quando poi diventavano professioniste le loro opere avevano assai poca libertà di circolazione e quindi di diffusione. Alla fine dell'Ottocento il direttore del Conservatorio di Milano, Antonio Bazzini, condivise tuttavia pubblicamente con il direttore del Conservatorio di San Pietro a Majella, Giuseppe Martucci, le perplessità relative alla 'questione femminile nelle classi di composizione', dichiarando che nonostante tutto l'unico candidato degno di ammissione nella sua classe in quell'anno era proprio una donna, Antonietta Gàmbara Untersteiner.³

1] Sull'insegnamento della musica negli ospedali veneziani si veda, tra gli altri, Jane L. Berdes, *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

2] Espressione riferita al regolamento del Conservatorio di Lipsia, fondato nel 1873, che pur essendo basato su paritari principi di genere, prevedeva un diverso numero di anni di frequenza della classe di composizione per i due sessi. Cfr. Nancy B. Reich in *Women and Music: a History*, a c. di Karin Pendle, Indiana University Press, 1991, 2001, p. 150.

3] Cfr. *Presenze femminili. Repertorio di nomi femminili nel fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano*, a c. di Pinuccia Carrer, in "Corso on line - Introduzione agli studi di genere. Modulo di I Livello - Her story of Music. La creatività musicale femminile nell'analisi

A tutte le donne fu comunque impedito di accedere alle orchestre nazionali e ai teatri d'opera, motivo per il quale alcune decisero di formare in modo indipendente degli *ensembles* e delle orchestre femminili, di cui uno dei primi esempi fu la Wiener Damen Orchester, fondata nel 1867 da Josephine Weinlich Amann. L'Orchestra di Dame viennesi fu la prima ad effettuare tournées in tutta Europa ed in America, nel 1871, dove riscosse un enorme successo, fornendo anche un modello per le numerose orchestre femminili americane che si crearono a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

In sintesi, le musiciste sono state oggetto di censura, pregiudizi e stereotipi ghezzanti e marginalizzanti, tanto da essere stigmatizzate come esempi di una tripla devianza: quella di essere donne ribelli ai costumi dell'epoca, di esercitare un'arte considerata marginale rispetto ad altre espressioni artistiche, di essere artiste e dunque per tradizione individui devianti, o stravaganti nel migliore dei casi. Sorprendentemente, è vero invece che la maggior parte di esse proveniva da famiglie di artisti e da condizioni socialmente elitarie, nel cui ambito condussero una vita privata abbastanza tradizionale: si sono sposate e, pur studiando e creando opere musicali, sono diventate madri, hanno aperto scuole, insegnato nei conservatorii e hanno fatto rappresentare le proprie opere.

Ancora oggi, nonostante le presenze femminili siano state censite con maggiore cura e attenzione (il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ne conta 900, la Oxford Library 1.500, la Fondazione "Donne in Musica"⁴ registra 27.000 compositrici, interpreti, pedagoghe, musicologhe attive in 108 paesi e 84 associazioni), i centri istituzionali della musica d'arte, come i conservatorii e gli enti teatrali e concertistici, tendono a marginalizzare il contributo e il ruolo delle donne.⁵

La musicologia accademica, dal canto suo, ha intrapreso soltanto da pochi anni, con una certa sistematicità, le ricerche sulle donne musiciste,⁶ che si sono

di alcuni casi emblematici", presso C.I.R.S. De -Università degli studi di Torino, 2012, pp. 4-5, <http://www.urfm.braidense.it/risorse/searchprefemm.php>.

4] www.donneinmusica.org

5] Charles Rosen liquidò con queste parole l'esistenza delle musiciste: «Non è stato fatto alcun tentativo [in questo libro, ndr] di risuscitare quelle poche musiciste la cui produzione venne del quasi tutto inibita durante questo periodo. Ritengo che il farlo significherebbe travisare l'autentica tragedia che colpì le compositrici del XIX secolo. (...) Le compositrici furono crudelmente escluse dalla storia e il tentativo di reinserirvele, effettuato in modo acritico e senza discernimento, non rende loro una postuma giustizia né mostra di riconoscere la difficile realtà delle loro vite». Cfr. Charles Rosen, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997, p. 15.

6] Un ottimo strumento di ricerca sulle donne in musica, sia dal punto di vista delle indagini biografiche sia da quello della riflessione sugli studi di genere, è costituito dal portale tedesco MUGI (*Musik und Gender im Internet*: <https://mugi.hfmt-hamburg.de>), curato da Beatrix Borchard e Nina Noeske (Hochschule für Musik und Theater Hamburg).

estese anche verso l'ambito dei cosiddetti *gender studies*. Nel complesso, tuttavia, questi studi non sono ancora riusciti a incidere sui paradigmi della manualistica corrente, tanto che l'immaginario storiografico collettivo rimane ancorato a modelli tradizionali, poco inclini a lasciare opportuni spazi ai contributi femminili.

Sul piano più specifico della ricerca sociologica, si può far riferimento agli esiti di un'indagine sulla programmazione concertistica delle più importanti istituzioni artistiche musicali, denominata "Gatekeepers", promossa nel 2003 dalla Comunità Europea e coordinata dall'istituto di ricerca tedesco ERICARTS. L'indagine aveva come scopo principale quello di monitorare la ricaduta effettiva del Trattato di Amsterdam del 1998 sulle pari opportunità tra donne e uomini. I risultati hanno purtroppo confermato l'assenza di titoli di compositrici nella programmazione concertistica delle maggiori istituzioni musicali europee, in particolare in quelle italiane.⁷ Su 1.768 concerti si registrano solo 30 brani di compositrici (italiane e straniere, le italiane presenti per lo 0,3%). Nel 2019 solo 76 concerti di musica classica hanno previsto l'esecuzione di un brano musicale composto da una donna. Inoltre, da fonte SIAE risulta che, su 3.524 lavori, 3.442 (il 94,7%) sono stati composti da uomini e solo 82 (il 2,3%) da donne.

Manca tuttavia, ad oggi, la disponibilità di dati statistici omogenei ed estesi su cui basare affermazioni definitive e affidabili sotto il profilo scientifico. In Italia, per esempio, i censimenti dell'Istat non hanno considerato per molti anni il lavoro artistico, nascosto tra il libero professionismo e la non occupazione. Sembrava una categoria inutile, relegata alle indagini sulla fruizione delle arti, al cosiddetto *loisir*, al tempo libero, e si è dimenticato di investigare la vita degli artisti e delle artiste, sulla trasformazione della loro identità. Nell'ultimo censimento della popolazione italiana tra le professioni di alto profilo intellettuale appaiono gli artisti: alla categoria compositori, musicisti e cantanti corrispondono 19.000 persone di cui il 18% donne.⁸

7] Le musiche presenti nei programmi concertistici sono soprattutto di compositrici dal Novecento a oggi: Ali-Zadeh Franghitz, Joanne Bailie, Sandra Bellino, Sonia Bo, Paola Brino, Tomoko Fukui, Ada Gentile, Kostantina Gourzi, Eleni Karaindrou, Lisa Lim, Paola Livorsi, Nicoletta Malagotti, Laurie Mc Donald, Paola Minetti, Lara Morciano, Betty Olivero, Augusta Read Thomas, Kaija Saariaho, Clara Wieck Shumann, Marilyn Shrude, Bettina Skrzypczak, Iris ter Schiphorst, Roberta Vacca, Aleksandra Vebralov, Julia Wolfe. Cfr. Salvatore Piras, *La ricerca per la Comunità Europea: la non pari opportunità nella programmazione musicale italiana*. In Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica, *Una visione diversa, la creatività femminile in Italia tra l'anno Mille e il 1700*, Milano, Electa Mondadori, 2003. Gli enti considerati sono: Settembre in Musica di Torino, Ravenna Festival, Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Filarmonica della Scala, Orchestra Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica della Rai, Orchestra Regionale della Toscana, Orchestra Teatro Lirico di Cagliari, Orchestra Toscanini.

8] Dati Istat 2014/2016. Mentre, nei corsi AFAM nel 2016 sono stati censiti 4.818 studenti iscritti, di cui 2.047 donne e 544 stranieri. Personale docente 6.319 (dati Miur).

Forse anche per questo motivo i sociologi della musica non hanno ancora dedicato la dovuta attenzione alla storia delle musiciste, essendosi concentrati su questioni estranee al punto di vista specifico della storia delle donne, quali le analisi culturali, politiche e fruibili della vita musicale.

Durante la prima metà del XX secolo, in estetica e in filosofia la preoccupazione di stabilire un nesso fra arte e società si manifestò sia nella tradizione marxista, sia nelle opere di alcuni storici dell'arte, divenendo quasi una forma di *estetica sociologica*. All'ambito storico-artistico si può ricondurre anche la generazione apparsa poco prima della seconda guerra mondiale: una tradizione molto più empirica, basata sui documenti e particolarmente sviluppata in Inghilterra e in Italia. Ma, anziché gettare un ponte fra arte e società, questi studiosi immergevano l'arte nella società, delineandone il rapporto di inclusione reciproca e definendo un approccio di *storia sociale dell'arte*. Negli anni Sessanta emerse, soprattutto in Francia e negli Stati Uniti, una nuova generazione strettamente legata alla ricerca empirica, alla statistica e all'etnometodologia. L'indagine di questa terza generazione non è più rivolta al passato, ma al presente delle arti. Non esamina più l'arte e la società, o l'arte nella società, ma indaga *l'arte come società*: l'insieme delle interazioni, degli attori, delle istituzioni, degli oggetti in un processo evolutivo. L'arte non è più il punto di partenza delle analisi sociologiche, ma il suo punto di arrivo. Le ricerche non ambiscono cioè a investigare l'interno delle arti (le opere), né i loro contesti, bensì ciò che le produce e che le arti stesse a loro volta producono. In questa direzione si sono sviluppati gli orientamenti più innovativi della sociologia delle arti, orientata allo studio concreto delle situazioni.

Si sta affacciando una quarta generazione che tenta di superare posizioni normative, andando verso direzioni più vicine all'antropologia e alla pragmatica, non più unicamente rivolta alla spiegazione degli oggetti e dei fatti, ma aperta alla comprensione delle rappresentazioni. In quest'ultima prospettiva la storia sociale delle artiste rappresenta sicuramente una sfida epistemologica.

La sociologia sta dunque tentando nuovi percorsi, con prospettive diverse: si tenta di correlare genialità, atto creativo, ambiente sociale, distinguendo, quando è possibile, i nessi causali da apparenti coincidenze. Nonostante gli evidenti limiti di un'indagine che spesso non può far ricorso a dati certi, inconfutabili, che nel migliore dei casi può verificare le ipotesi attraverso la testimonianza di documenti, lettere e storiografie del tempo, l'analisi sociologica non si arrende di fronte alla tentazione di dare un senso alla storia della follia di Schumann, al successo di Beethoven, alla morte prematura di Mozart. In questi casi la biografia diventa un mezzo irrinunciabile per comprendere processi storici e apre e legittima la strada alle ricerche biobibliografiche sulle mu-

siciste. Lo studio sociologico della musica e delle musiciste si potrà realizzare pienamente solo riconoscendo alla vita musicale l'origine dal vissuto sociale. Quest'approccio è la premessa per un'analisi che vada oltre la speculazione metafisica:

il riconoscimento del carattere sociale dell'esperienza musicale è della massima importanza, perché implica l'abbandono di concezioni della musica inadeguate e mistificanti. Se si ammette che la musica ha un'origine sociale, così come ci rinviano gli antropologi, si riconosce implicitamente che essa nasce nel mondo culturale, così come osserviamo nella quotidianità del canto libero, come si percepisce nel passaggio dalla lallazione alla modulazione della voce in melodia delle prime fasi della vita umana, si riconosce implicitamente, che essa nasce nel mondo umano e partecipa alle vicende e alle trasformazioni che in questo mondo si compiono, e che dunque, non è, come spesso si è ritenuto, la celeste messaggera che reca agli uomini notizia di una realtà perfetta e stabile nella sua eternità metastorica.⁹

D'altro canto Adorno aveva già svelato alcune contraddizioni ancora oggi non risolte, affermando che la forza generatrice della musica si esaurisce nella sua ricezione estetica, senza riuscire a trasformare il mondo. Anche le forme della vita musicale che credono di essere emancipate dal mercato capitalistico sono legate ad esso e alla struttura sociale che lo regge. La vita musicale non è una vita per la musica, la partecipazione ad essa

dipende sostanzialmente, fino ad oggi, salvo che nell'ambito dei mass media, da condizioni materiali, non solo dalla solvibilità diretta degli ascoltatori potenziali, ma anche dalla loro posizione nella gerarchia sociale. Essa è compenetrata con il privilegio e quindi con l'ideologia... La musica si realizza nella vita musicale, ma la vita musicale contraddice la musica.¹⁰

Il superamento dell'approccio estetico-speculativo comporterebbe di fatto un vantaggio scientifico notevole: affrontare il discorso sulla musica e la storia delle composizioni su di un terreno più agevole, «perché meno ingombro di residui metafisici e più accessibile alla ragione ed ai suoi strumenti»¹¹. Come scrive Franco Ferrarotti

l'impossibilità di dominare concettualmente l'evento musicale dà luogo a varie forme di delusione più o meno cocente. Si è distinta, per esempio, una "musica di relazione" che sarebbe tipica del mondo greco classico e dei riti medioevali in cui alla musica viene attribuita una funzione di celebrazione sociale e di solennizzazione che ne consacra il valore culturale, da una "musica d'uso" da vedersi, paradossalmente in quelle forme musicali che, a partire

9] Antonio Serravezza, *Sulla nozione di esperienza musicale*, Adriatica Editrice, Bari, 1971, p. 125.

10] Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1971, p. 147.

11] *Ibidem*.

dalla fine del '700 e per tutto l'800, nel momento stesso in cui sembrano di avere attinto alla piena autonomia della musica, l'hanno in realtà impoverita, distaccandola dalla sua classica funzione sociale.¹²

Quando Norbert Elias analizza la vita di Mozart spiega che spesso si classificano i problemi degli uomini secondo concetti di classe ridotti a cliché, quali “nobiltà”, “borghesia”, “feudalesimo”, “capitalismo”. In tal modo ci si preclude l'accesso a una migliore comprensione del processo evolutivo della musica e delle arti in generale. Ciò che Norbert Elias comprese per spiegare la vita di Mozart è prezioso per condurre un'analisi sociologica sulla storia delle compositrici, le cui opere non possono essere considerate come separate dal sapere universale. La scoperta delle loro musiche è l'effetto e il rispecchiamento dell'agire di forze diverse, che improntano la vita economica, l'ordinamento sociale e la coscienza di un'epoca. Seppur nate e vissute in famiglie di artisti, il loro ceto e la loro sudditanza al padre furono spesso motivo di lotte e censure creative. Molte hanno dovuto attendere la morte del proprio tutore o allontanarsi dalla famiglia di origine per poter comporre liberamente.

Alain Touraine, in aperto dialogo con gli studi di Michel Foucault, aveva aspramente criticato il funzionalismo per la convinzione del tutto utopica che la condivisione di valori coerenti sia alla base della coesione sociale, quando invece in ogni società essi si manifestano solo attraverso i rapporti di dominio, con i conseguenti conflitti e transazioni. La società non è mai guidata da un corpo coerente di valori, al contrario spesso coesistono in modo contraddittorio. Secondo Touraine sarà solo il soggetto, unito ad altri in un movimento sociale vero e proprio, portatore di 'libertà creatrice', a poter realizzare nella storia l'innovazione sociale. Questo è ciò che è accaduto per le donne, nel momento in cui si sono unite e hanno dato voce e visibilità alla propria 'libertà creatrice', pretendendo le riforme sociali dovute. «È stranamente nella vita privata – scrive l'autore – nelle espressioni meno direttamente politiche, come la canzone, o anche nei piccoli gruppi intellettuali, che bisogna cercare la vita latente delle esigenze e delle contestazioni di nuovo tipo».¹³ Pierre Bourdieu, ispirato da Virginia Woolf,¹⁴ svelò pienamente i meccanismi dell'ordine stabilito dal potere maschile: il rapporto di dominio, il modo in cui viene imposto e subito sono l'esempio per eccellenza di sottomissione paradossale alla violenza simbolica, invisibile alle stesse vittime, e che si esercita attraverso l'uso della comunicazione e della conoscenza, in cui la *doxa* è doppiamente paradossale

12] Franco Ferrarotti, *Homo Sentiens. Giovani e musica*, Napoli, Liguori, 1996, p. 9.

13] Alain Touraine, *Il ritorno dell'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 293.

14] Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998.

quando smonta la trasformazione della storia e dei costumi culturali in qualcosa di naturale.

Quando i dominati applicano a ciò che li domina schemi che sono il prodotto del dominio o, in altri termini, quando i loro pensieri e le loro percezioni sono strutturati conformemente alle strutture stesse del rapporto di dominio che subiscono, i loro atti di *conoscenza* sono, inevitabilmente, atti di *ricoscenza*, di sottomissione. Ma per quanto stretta sia la corrispondenza tra la realtà e i processi del mondo naturale con i principi di visione e di divisione ad essi applicati, c'è sempre posto per una *lotta cognitiva* sul senso delle cose del mondo e in particolare delle realtà sessuali.¹⁵

Ed è così che Foucault spiega come il potere politico riesca ad impadronirsi dei corpi e in particolare del corpo delle donne, usando il diritto.¹⁶ La giustizia sociale deve essere dunque ridefinita, re-immaginata e condivisa, utilizzando nuove narrazioni, ricostruendo universi simbolici.

Un analogo discorso sviluppa Martha Nussbaum quando spiega la centralità dell'educazione all'empatia attraverso le arti.¹⁷ Per esempio, la lettura di romanzi, di per sé, non fornisce la chiave della giustizia sociale: in prima istanza definisce un quadro sociale e in seconda istanza è un modo per arrivare ad un'idea di giustizia e alla sua applicazione in società. La letteratura può, attraverso una particolare forma, come sosteneva Aristotele, indurre compassione nei lettori, mettendoli nella condizione di persone intensamente partecipi delle sofferenze e della cattiva sorte degli altri. Un esempio eccellente viene dal racconto di Dickens *Tempi difficili*: ai piccoli Grandgrind non viene insegnato ad amare, ma solo a far calcoli. La repressione delle emozioni li conduce da adulti ad emozioni distruttive e irrazionali. Non sarà un caso che le maggiori sociologhe dell'arte del XX secolo siano donne: Vera Zolberg,¹⁸ Janet Wolff,¹⁹ Nathalie Heinich,²⁰ le quali tentano di superare posizioni normative, andando verso direzioni più vicine all'antropologia e alla pragmatica, non più unicamente rivolte alla spiegazione degli oggetti e dei fatti, ma aperte alla comprensione delle rappresentazioni.

Quando Howard Becker tenne una lezione sulle *Città invisibili* di Calvino,²¹ dimostrò come la letteratura, ma anche la musica e le arti figurative possa-

15] Ivi, p. 22.

16] Stefano Rodotà, *Foucault e le nuove forme del potere*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2011.

17] Martha C. Nussbaum, *Il giudizio del poeta: immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, Feltrinelli, 1996.

18] Vera Zolberg, *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1994.

19] Janet Wolff, *Sociologia delle arti*, Bologna, Il Mulino, 1983.

20] Nathalie Heinich, *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2009.

21] Howard Becker, *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2008; Howard Becker, *Italo Calvino as a Urban Sociologist*, paper presentato a Trento, 2000.

no stimolare a liberarsi dai modi convenzionali di interpretare la società. Per Becker la creazione artistica è il risultato di un agire collettivo, dove l'artista dona idee e materia, che poi vengono trasformate da editori, collaborazioni, marketing, ossia da tutti quegli attori sociali, uomini e donne, che partecipano alla sua definizione e divulgazione. Purtroppo le donne e la loro partecipazione alla storia universale continuano a permanere in un limbo dello spazio pubblico. Ancora oggi il motore di ricerca *Google* offre la seguente definizione del termine "compositrice": «*aggettivo e sostantivo femminile, macchina automatica per eseguire una composizione tipografica*». Per generare un reale mutamento di paradigma culturale e storiografico appare dunque indispensabile istituire un rapporto più stretto tra gli ambiti della sociologia e della musicologia. Soltanto attraverso uno stretto dialogo tra queste due discipline sembra possibile introdurre una nuova prospettiva narratologica in grado di rivalutare definitivamente il contributo femminile alla storia della musica e dei suoi contesti sociali, apprezzando da un lato la rilevanza storica, estetica e artistica delle opere delle compositrici, dall'altro rafforzando la loro funzione e posizione nel quadro presente e futuro delle pratiche sociali in campo artistico e musicale.

