



Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo
Curriculum “Storia e Analisi delle Culture Musicali”

Quattordicesimo Seminario Annuale dei Dottorandi

18 e 19 febbraio 2020
Aula di Storia della Musica “Nino Pirrotta”
V Piano, Edificio di Lettere e Filosofia

Martedì 18 febbraio

Ore 15

Lectio magistralis

Robert Gjerdingen (Northwestern University)

Examining Style and Genre from the Messy Middle of Music Cognition

Pausa caffè

17:00

Courtney Quaintance

Anna Francesca Costa e L'Ergirodo: il potere femminile in scena nel Seicento

17.30

Gianluca Chelini

“Adesso ci sono i dollari, prima si suonava per un sacco di riso” : ripensarsi musicista nella Cambogia neoliberale

18.00

Maria Rossetti

Costruzione e decostruzione di un mito: le fonti letterarie su Leonardo Leo (1694-1744)

18.30

Anna Fubelli

Musica come prodotto dell'ingegno e tutela del diritto d'autore nel sistema operistico italiano dell'Ottocento

Mercoledì 19 febbraio

9.00

Emanuele Franceschetti

1949: un Billy Budd "milanese" a Venezia. Per una lettura storica e drammaturgica dell'atto unico di Ghedini e Quasimodo

9.30

Francesco Bertini

Le "parole del Parolajo": suggerimenti, collaborazioni e supervisioni di Rossi alla Fenice

10.00

Emilia Pantini

L'affermazione degli intermezzi a Roma a partire dal 1760.

pausa caffè

11:00

Giulia Riili

Apprendistato compositivo e promozione dei discepoli nel Cinquecento

11:30

Daniele Zappatore

*Regionalismo, identità folklorica e nuovi percorsi della bamboo music giavanese: il caso del calung banyumasan*12:00 **Discussione generale** coordinata da Emanuele Senici

ABSTRACTS

Lectio magistralis

Robert Gjerdingen (Northwestern University)

Examining Style and Genre from the Messy Middle of Music Cognition

Where, for instance, is the Mozart in Mozart's music, or where is the Alap in an Alap of the great sitar player Vilayat Khan? Should we zoom in to the micro level and look for musical atoms, or should we zoom out to view whole galaxies? Neither approach—both of which have at various times been central to the methods of music theory, systematic musicology, and ethnomusicology—works very well because humans live in and interpret the world around them through messy middle levels of cognition. We converse with each other through clauses and phrases, not through 30-millisecond phonemes or 300-page novels. If musical clauses and phrases carry the meanings of styles and genres, how do we study them when each one is unique? The lecture will illustrate methods for such study through my work in Silicon Valley on pop genres and my work on the galant style of the eighteenth-century courts of Europe.

Francesco Bertini (XXXIII ciclo)

Le "parole del Parolajo": suggerimenti, collaborazioni e supervisioni di Rossi alla Fenice

Gli studiosi che negli ultimi anni si sono occupati di alcuni librettisti chiave dell'Ottocento italiano non sempre hanno approfondito le mansioni dei poeti all'interno delle istituzioni teatrali, le implicazioni nella gestione della messinscena e gli incarichi organizzativi loro affidati. La presente relazione si propone di contribuire allo studio di questo aspetto ancora poco conosciuto della vita teatrale ottocentesca attraverso l'analisi di un caso specifico ma ricco di implicazioni storiografiche più ampie.

Nel 1830-31 il Gran Teatro Le Fenice di Venezia si trova senza impresario con una stagione "in amministrazione per conto della Società Proprietaria": questa situazione insolita ha prodotto numerosi documenti conservati presso l'Archivio Storico del teatro. La stagione di Carnevale-Quaresima include due melodrammi e due balli nuovi. Il nome di Gaetano Rossi compare su tutti i libretti licenziati in quei mesi e figura pure sull'unica opera ripresa, *Il conte di Leonosse* (1820). Ma quali sono nello specifico le mansioni ricoperte dal librettista durante questa insolita stagione? In che modo egli si rapporta ai delegati e presidenti nelle comunicazioni e come riferisce loro circa la realizzazione dei melodrammi? La relazione tenta di rispondere a queste domande grazie a un'attenta disamina dei documenti conservati che consentono una ricostruzione delle mansioni teatrali svolte da Rossi, delle sue ingerenze nell'organizzazione della rappresentazione scenica, nonché della sua supervisione a figurini, scenografie e realizzazione visiva dello spettacolo.

La ricerca ambisce ad approfondire alcune peculiarità produttive poco note nel panorama teatrale ottocentesco. La possibilità di lavorare su documenti d'archivio riguardanti la rappresentazione operistica consente di gettare nuova luce sui poeti ancora considerati solo marginalmente nello studio della genesi e messa in scena degli spettacoli teatrali.

Gianluca Chelini (XXXIII ciclo)

“Adesso ci sono i dollari, prima si suonava per un sacco di riso”: ripensarsi musicista nella Cambogia neoliberale

Negli ultimi tre decenni la Cambogia ha intrapreso la strada di politiche sociali ed economiche di stampo neoliberale. Oltre alle privatizzazioni di materie prime e fenomeni di *land grabbing* (Springer 2015), tali scelte hanno comportato anche un netto riposizionamento della musica all'interno dello scacchiere socio-culturale del paese. Da una parte essa è divenuta quello che George Yúdice (2004) ha definito un *espediente* attraverso il quale si ritiene possibile risolvere i più impellenti problemi della contemporaneità: arretratezza economica, disoccupazione, tensioni post-belliche ecc.; dall'altra rappresenta uno dei campi nei quali si è più compiutamente diffusa la forma di *governamentalità transnazionale* che contraddistingue il modello neo-liberale (Ferguson e Gupta 2002), caratterizzato dalla contemporanea gestione politica del paese di soggetti transnazionali (ad es. UNESCO), statali, e locali (ONG e gruppi comunitari).

Il mio intervento intende mostrare quali siano gli effetti causati da questa risignificazione della musica sulla vita dei musicisti attivi nella città di Siem Reap. Presentando materiale (n)etnografico raccolto durante la mia ricerca, metterò in evidenza alcune consuetudini condivise dai musicisti della città e ritenute necessarie per un efficace inserimento nella scena musicale: la corsa all'apprendimento del più ampio numero possibile di generi musicali; l'insistenza sull'acquisizione *soft skill*; il tentativo di sfruttare web e social network per aumentare la propria visibilità. Discutendo tali strategie, dunque, proporrò di interpretarle come una forma specifica di quella che Ilana Gershon ha definito *agency neoliberale*, ovvero la necessità per l'individuo di pensarsi come “a flexible bundle of skills that reflexively manages oneself as though the self was a business.” (Gershon 2011)

Nella parte conclusiva del mio intervento metterò le mie osservazioni in relazione con la letteratura etnomusicologica sul tema della soggettivazione neoliberale, per interrogarmi sulla possibilità e problematiche metodologiche aperte da questo tema. Da una parte proverò a esplorarlo come fertile terreno per indagini comparative; dall'altra sottolineerò come esso spinga a ripensare il rapporto tra “informatori” e studiosi come una relazione tra soggetti che, in un mondo globalizzato, sempre più condividono comuni *tecnologie del sé*.

Ferguson, James, e Akhil Gupta. 2002. «Spatializing States: Toward an Ethnography of Neoliberal Governmentality». *American Ethnologist* 29 (4): 981–1002.

Gershon, Ilana. 2011. «“Neoliberal Agency”». *Current Anthropology* 52 (4): 537–55.

Springer, Simon 2015. *Violent Neoliberalism: Development, Discourse, and Dispossession in Cambodia*. Palgrave Macmillan, London

Yúdice, George. 2004. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Duke University Press, Durham, NC.

Emanuele Franceschetti (XXXIII ciclo)

1949: un Billy Budd "milanese" a Venezia. Per una lettura storica e drammaturgica dell'atto unico di Ghedini e Quasimodo

Intorno al 1950, Gianandrea Gavazzeni definisce il corpus di nuove opere per il teatro musicale «una materia curva e pluridimensionale»: un materiale problematico e multiforme, che non permette l'individuazione di tendenze predominanti. Eppure, i compositori non cessano di essere tentati dalla scrittura operistica; sebbene questa, di fatto, sembri sempre più incapace di fotografare affetti, umori e tendenze della contemporaneità, diventando nient'altro che 'luogo museale', dove riscoprire continuamente i classici titoli del repertorio. Per chi voglia esaminare i lavori operistici prodotti in questo quindicennio, pertanto, non si potrà considerare come unico parametro discriminante e significativo la 'ricezione', né la sopravvivenza di tali lavori nei cartelloni operistici.

L'oggetto della ricerca qui proposta, di scena per la prima volta nel 1949 a Venezia nell'ambito del FIMC, risulta stimolante già guardando alle generalità "anagrafiche": il Billy Budd di H. Melville (1819 – pub 1924), già tradotto nel 1942 da Eugenio Montale, viene ripreso da Salvatore Quasimodo che lo riduce in un atto unico per la musica di Giorgio Federico Ghedini. Proprio alla luce delle difficoltà (economico-produttive; formali; espressive) cui sembra legata la realizzazione di nuove opere di teatro in musica nel secondo dopoguerra, il lavoro di Ghedini e Quasimodo sembra meritevole di una rinnovata attenzione. Nell'opera, un atto unico condensato in undici brevi scene, l'azione e il canto vengono, di fatto, negati dalla forma-oratorio utilizzata dagli autori: inoltre, la tematizzazione dell'inutilità del canto del marinaio Billy, sembra alludere alla sempre più difficile praticabilità del *canto*, offrendosi quindi come suggestiva metafora del principale "problema" espressivo del teatro in musica nel secondo Novecento.

È alla luce di tali prospettive - oltre che della marginale attenzione critica finora ricevuta - che propongo un riesame dell'opera. Nei difficili anni della ricostruzione, il lavoro di Ghedini e Quasimodo può ancora essere interpretato come uno dei più interessanti tentativi del teatro musicale di sopravvivere alla propria inattualità.

Anna Fubelli (XXXIII ciclo)

Musica come prodotto dell'ingegno e tutela del diritto d'autore nel sistema operistico italiano dell'Ottocento

La relazione presenta i primi risultati di una ricerca sull'evoluzione del concetto di proprietà intellettuale nel sistema artistico e produttivo nell'opera ottocentesca, focalizzata sui decenni centrali dell'Ottocento, in particolare sul primo Verdi, prima che l'Italia conoscesse una normativa stabile e uniforme. Approssimativamente nella prima metà del XIX secolo il mercato musicale era dominato dagli impresari teatrali, e ai compositori veniva riconosciuto solo un compenso alla consegna dello spartito; di conseguenza, essi non godevano dei diritti derivanti dalle rappresentazioni ed erano totalmente indifesi dagli usi impropri delle loro creazioni. Gradualmente, nel corso dell'Ottocento si assiste all'introduzione di varie norme a tutela delle opere dell'ingegno che, oltre a combattere la diffusione di ristampe pirata e contraffazioni, documentano il progressivo affermarsi di un nuovo status sociale e giuridico dell'artista.

Le ricerche fin qui svolte hanno esaminato sia la scarsa bibliografia esistente (Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell'opera*, il Saggiatore Milano 2011; John Rosselli, *L'impresario*

d'opera EDT Torino 1985; M.I.Palazzolo *La nascita del diritto d'autore* Viella, Roma 2013; L. Moscati *Alle radici del diritto d'autore* Monduzzi Bologna 2007) sia i fondi di vari archivi giuridici, dell'Archivio storico Ricordi di Milano, dell'Istituto di Studi Verdiani di Parma e dell'Istituto per la Storia del Risorgimento di Roma. Tali sondaggi hanno portato alla luce un'ampia e assai varia quantità di fonti, che evidenziano come la normativa italiana sul diritto d'autore (L. 2337/1865 e R.D. 1012/1882) sia il punto di arrivo di un lento processo di trasformazione del sistema produttivo che, nel campo specifico dell'opera musicale, è attestato non solo dalla graduale evoluzione delle norme contrattuali, ma anche dalle numerosissime controversie legali. A titolo esemplificativo, nel corso della relazione verranno presentati alcuni documenti (finora sconosciuti o non adeguatamente esaminati) legati all'attività di Giuseppe Verdi, ai suoi rapporti con Ricordi e i suoi rappresentanti, ai conflitti tra editori e autori, ai fenomeni di plagio e ai repertori di sentenze giuridiche. I risultati della ricerca evidenziano come i sistemi produttivi, oltre ad aver condizionato le pratiche artistiche e la creatività dei compositori, siano stati a loro volta fortemente influenzati anche dal contesto giuridico: e cioè non solo dalle norme in vigore, ma anche dai diffusi episodi di inosservanza delle regole, che hanno avuto ricadute determinanti sull'attività di tutti i professionisti che gravitavano intorno al sistema operistico.

Emilia Pantini (XXXIII ciclo)

L'affermazione degli intermezzi a Roma a partire dal 1760.

È noto da tempo che, a partire dal 1760 circa, Roma ebbe una anomala fioritura di intermezzi, un genere di teatro musicale in due atti e quattro sole voci che andava in scena tra gli atti di una commedia di parola. Altrettanto note sono le leggi restrittive sul teatro che i governatori di Roma emanarono tra il 1740 e il 1776. Infine è notissimo che il più clamoroso successo del Settecento — *La buona figliuola* di Niccolò Piccinni, un dramma giocoso in tre atti e otto personaggi — abbia debuttato a Roma, al teatro delle Dame, nel febbraio del 1760.

Questa relazione si propone di esaminare se esiste un legame che unisca questi tre fenomeni apparentemente eterogenei. Perché dopo il trionfo capitolino della *Buona figliuola* iniziò a Roma la moltiplicazione a dismisura degli intermezzi e i drammi giocosi scomparvero? Non avrebbero dovuto fiorire questi ultimi, visto che il capolavoro di Piccinni è il dramma giocoso più celebrato dai contemporanei di tutto il Settecento?

La storia e la legislatura dei teatri capitolini nella seconda metà del Settecento forniranno la prima parte della risposta, che troverà il chiarimento definitivo attraverso la ricognizione dei generi in essi rappresentati e la lettura diretta delle fonti primarie. Grazie a questo vedremo come fu proprio il successo fuori misura della *Buona figliuola* — che fomentò con esiti imprevedibili la rivalità tra il teatro Argentina e l'Alibert — a far sì che gli intermezzi trovassero a Roma un'oasi inaspettata. Questo permise al genere di prosperare unicamente nell'Urbe mentre altrove — non soltanto a Napoli e a Venezia, ma anche a Bologna, all'interno dello stesso Stato pontificio — era praticamente scomparso.

Courtney Quaintance (XXXIV ciclo)

Anna Francesca Costa e L'Ergirodo: il potere femminile in scena nel Seicento

“Temeraria sarebbe, e con ragione stimata, l'impresa alla quale mi accingo, senza la sicurezza dell'autorevole protezione di Vostra Eccellenza Reverendissima.” Con queste parole nel 1652 la cantante Anna Francesca Costa dedicò a Giovan Girolamo Lomellini,

cardinale legato di Bologna, il libretto dell'opera *L'Ergirodo*. L'opera fu rappresentata poche settimane dopo, nel gennaio 1653, nel Teatro Guastavillani a Bologna. È probabile che Costa, già conosciuta per aver cantato nelle prime opere italiane rappresentate a Parigi presso la corte della nuova regina reggente Anna d'Austria, cantasse nelle recite bolognesi dell'*Ergirodo*. Ma è importante notare che nella dedica del libretto Costa scelse di presentarsi non come prima donna ma invece come impresaria – cioè, organizzatrice dello spettacolo – un ruolo molto insolito per una donna nel Seicento.

A prima vista, la trama dell'*Ergirodo* sembrerebbe convenzionale: l'antefatto complicato e pseudostorico che si legge nel libretto, i bambini scambiati, e le due coppie di amanti sfortunati che alla fine si riuniscono erano ormai solide convenzioni nell'opera del Seicento. Il tema principale dell'opera non sembra invece affatto convenzionale: l'assurdità della cosiddetta “lex Salica,” un principio invocato in Francia dall'inizio del Quattrocento per escludere le donne dalla successione al trono. Questo tema solleva alcuni quesiti interessanti. Perché *L'Ergirodo*, creato per Bologna, contiene una polemica contro la legge salica, che nel Seicento è attestata non in Italia ma in Francia? E come fece Anna Francesca Costa a mettere in scena l'opera, nonostante il fatto che lavorasse “sotto il peso a femminil debolezza troppo grave” (come scrisse lei stessa nel libretto)?

Grazie a documenti d'archivio che ho scoperto nel corso della ricerca dottorale, il mio intervento tenta di rispondere a queste domande. In particolare, cercherò, da un lato, di ricostruire la genesi dell'opera e i suoi legami con la corte di Francia, e, dall'altro lato, di evidenziare le grandi capacità amministrative e diplomatiche di Anna Francesca Costa, finora poco note. *L'Ergirodo* emerge come un'opera che si interroga sull'autorità femminile e la capacità delle donne di regnare o di riuscire, come ha fatto Costa, a portare a compimento un'impresa “temeraria” come quella di mettere in scena un'opera.

Giulia Riili (XXIII ciclo)

Apprendistato compositivo e promozione dei discepoli nel Cinquecento

Sul processo di apprendistato della composizione nel Cinquecento sono stati prodotti alcuni importanti contributi (Jessie Ann Owens, 1997, Fenlon et al. 2011). In questa sede propongo l'approfondimento di alcune questioni centrali riguardo la natura del rapporto maestro-discepolo, e il modo stesso in cui è possibile determinarne l'esistenza.

Un rapporto di discepolato è conoscibile attraverso due vie principali: un contratto legale che ne specifica i termini (ma i documenti di tal genere sono piuttosto rari); oppure una dichiarazione del discepolo stesso (il che avviene principalmente nelle fonti musicali a stampa) o di testimoni terzi.

Il maestro è spesso il primo a indirizzare il proprio discepolo verso una carriera professionale, includendone qualche brano nelle proprie raccolte; e in buona parte dei casi il discepolo viene esplicitamente indicato come tale. Ci sono altri casi in cui raccolte di un compositore affermato includono pezzi di altri compositori più giovani, senza che questi siano definiti discepoli; tuttavia noi sappiamo da altre fonti che essi lo erano effettivamente. Questo fenomeno spinge a porsi alcune domande sulla prassi editoriale: quanto era frequente (anche statisticamente) la presenza di madrigali di altri compositori in raccolte monografiche con un autore principale? In quali casi si tratta di discepoli? Come quantificare e determinare il fenomeno?

Dietro la scelta di accogliere un altro compositore nella propria monografia si celano, oltre ai rapporti di discepolato, le trame delle relazioni sociali dell'epoca e le convergenze stilistiche tra i compositori. Comprendere quali brani, di quali autori e dei motivi per cui essi

vengono ospitati nelle raccolte monografiche, e, infine, con quale cadenza ciò accade, offre elementi preziosi per riflettere sull'apprendistato di un compositore nel Cinquecento e, al contempo, uno spunto di riflessione sulla trasmissione del sapere musicale. Partendo da un esempio specifico, come l'analisi del repertorio del circolo di discepoli e sodali di Pietro Vinci (1525-1548), nel mio intervento presenterò i primi risultati di un'indagine generalizzata basata sull'osservazione diretta delle fonti dell'epoca, illustrandone la metodologia adottata.

Maria Rossetti (XXXIV ciclo)

Costruzione e decostruzione di un mito: le fonti letterarie su Leonardo Leo (1694-1744)

A partire dalla metà del XVIII secolo la nascita di una storia recente, quella della 'scuola napoletana', irrorò le pagine di letteratura musicale europea. Il mito della nuova tradizione si nutre della linfa dei numerosi soggetti suoi protagonisti. Nei testi scritti tra Ottocento e primo Novecento è possibile scorgere, frammentata, la sagoma di Leonardo Leo, compositore brindisino attivo a Napoli nella prima metà del Settecento. Tra encomio agiografico e fugaci descrizioni di stile, Leo emerge quale figura predominante del panorama partenopeo del suo periodo, celebrato capostipite di una tradizione musicale che avrebbe trovato seguito nelle numerose generazioni a venire. Eppure, a sostegno del secolare mito leiano non ha contribuito una riproposizione delle sue musiche, lasciate a lungo nel dimenticatoio eccetto che per pochi casi isolati come il *Miserere*.

La ricostruzione della genesi del mito di Leo contribuisce a una ri-contestualizzazione del personaggio nel panorama storico-musicale. L'analisi conseguita al reperimento e alla preliminare selezione di fonti letterarie consente di ripercorrere le tappe che hanno favorito la nascita e il mantenimento secolare di una definita e poi ereditata considerazione sul compositore, progressivamente mitigata. Nelle intenzioni degli scritti è possibile rintracciare i motivi che hanno condizionato il percorso del mito leiano, delineato in un processo di evoluzione e involuzione che vede Esteban de Arteaga e Francesco Florimo tra gli attori principali. Per tale motivo l'analisi delle fonti letterarie, definite in un *corpus* eterogeneo e articolate tra loro per comparazione e cronologia, diviene un mezzo ma è al tempo stesso lo scopo della ricerca. Gli scritti dei vari Grossi, Sigismondo, Fétis, Villarosa, si offrono ai lettori come un punto di vista privilegiato sulla realtà settecentesca e permettono di alimentare le conoscenze sulla percezione del contesto narrato.

Daniele Zappatore (XXXIV ciclo)

Regionalismo, identità folklorica e nuovi percorsi della bamboo music giavanese: il caso del calung banyumasan

Negli ultimi decenni, il tema del regionalismo culturale va assumendo sempre maggiore importanza negli studi sulle tradizioni musicali giavanesi. Se l'etnomusicologia specialistica del XX secolo ha privilegiato – per ragioni storiche, politiche ed estetiche – l'indagine delle musiche di derivazione cortese, studi più recenti (si veda Sutton 1991) tendono invece a riconsiderare l'importanza delle tradizioni folkloriche regionali – diretta espressione del multiculturalismo locale – nel complesso metabolismo del mosaico giavanese contemporaneo. La letteratura dedicata all'argomento è tuttavia ancora lacunosa, e numerosi sono i temi da approfondire per comprendere l'attuale fisionomia e i recenti sviluppi di queste forme espressive.

Nel mio intervento discuterò di musica e identità regionale nel territorio di Banyumas, situato al confine tra Sunda (Giava occidentale) e Giava Centrale. Culturalmente plasmata dal secolare contatto tra i maggiori gruppi etnici giavanesi, la regione rurale di Banyumas presenta una grande varietà di pratiche musicali autoctone caratterizzate dall'uso di strumenti in bambù, forme espressive che hanno avuto un grande peso nel processo di definizione dell'identità culturale locale. Di particolare interesse, tra queste, è il *calung banyumasan*: il termine è utilizzato per descrivere uno xilofono in bambù o un ensemble di questi strumenti (*gamelan calung*), oltre a definire un genere musicale nato all'inizio del XX secolo e diffusosi a Giava dagli anni '70 in poi (Lysloff 1992).

La prima parte della presentazione sarà finalizzata a individuare, a livello musicale, quei tratti caratteristici (elementi tipicamente locali) che hanno fatto del *gamelan calung* veicolo ed espressione di un pronunciato regionalismo culturale. Proporrò, a tal fine, una sintetica descrizione dell'organico e dei suoi principi di organizzazione interna, per poi definire la natura del repertorio musicale e dei contesti performativi associati a questa pratica. Nella parte centrale dell'argomentazione indagherò più estesamente gli esiti di tale regionalismo, ragionando sulle politiche culturali e sul percorso di istituzionalizzazione che hanno segnato la storia del *calung banyumasan* nel corso dell'ultimo trentennio. L'approfondimento di queste dinamiche consentirà di collocare la pratica proposta entro un più ampio quadro di riferimento e di problematizzare il suo recente processo trasformativo.

LYSLOFF, René T.A., 1992, *Innovation and Tradition: Calung Music in Banyumas (West Central Java)*, in M. Perlman & T.R. Yampolsky (eds.), *Festival of Indonesia Conference Summaries*, The Festival of Indonesian Foundation, New York: 20-26

SUTTON, R. Anderson, 1991, *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge University Press, Cambridge.