

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:  
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA  
E DELLA MUSICA - UNIVERSITÀ DI PADOVA

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI - VENEZIA



# Musica & Figura

7, 2020

## ABSTRACTS

ELENA BUGINI, HÉLÈNE MIESSE

*Un novello Orfeo per una novella Atene: il ritratto di Antonio Squarcialupi in Santa Maria del Fiore e le strategie mitopoietiche dei Medici*

In 1447, the sculptor Lazzaro Cavalcanti, known as “il Buggiano”, created the commemorative monument dedicated to Filippo Brunelleschi, meant to be set in Santa Maria del Fiore in Florence. It is a marble bust in clypeus with an underlying epigraph whose inspiration from classical spirit and art is obvious. It was used as a model by artists who, at a later time, created the additional commemorative busts which are still decorating both southern and northern aisles of Florence cathedral (even if their original placement was different). Conceived to be tributes to some of the excellences of the arts in Florence, these celebrating monuments span from the end of the 15<sup>th</sup> century to the end of the 19<sup>th</sup> century. Amongst them, the monument dedicated to Antonio Squarcialupi (1416-1480), organist of the cathedral much appreciated by the Medici family, stands out. In fact, sculpted by Benedetto da Maiano in 1489-1490, the portrait in clypeus of this musician, formerly set under the dome and interplaying with the Renaissance pipe organ of Santa Maria del Fiore, acts a major role in the Medicis’ strategies (mainly Lorenzo the Magnificent’s ones) meant to build the myth of Florence as a “new Athens” and of the Medicis as the main actors of its splendour. These strategies implied that, apart from figurative arts and philosophy, music too had to be strongly promoted. Squarcialupi – set between real biography and sublimating legend – was chosen to be the champion of the musical excellence of Renaissance Florence. In order to turn him into a “new Orpheus” still when living, the Medicis were careful to improve his style and his official image (one evidence of this attention could be found in Squarcialupi’s only identified two letters, proposed in their first critical transcription at the end of this article). The mythmaking – of the city, of its rulers and of the organist – was completed after Squarcialupi’s death through the creation of

the commemorative monument in Santa Maria del Fiore: a hapax in the genre of the portrait in which, in order to celebrate a musician, music was in close communication with the sculpted image and the written epigraph.

Nel 1447, lo scultore Lazzaro Cavalcanti, noto come “il Buggiano”, realizzò il monumento commemorativo dedicato a Filippo Brunelleschi in Santa Maria del Fiore a Firenze. Si tratta di un busto marmoreo in clipeo con epigrafe sottostante, di schietta ispirazione classica. Il lavoro del Buggiano fu usato come modello dagli altri scultori che, in epoca successiva, si dedicarono alla confezione di un altro busto commemorativo, a tutt’oggi in opera sulle pareti meridionale e settentrionale della cattedrale fiorentina (sia a seguito di movimentazioni rispetto alla collocazione originaria). Pensati come omaggi alle eccellenze artistiche cittadine, i busti furono realizzati tra fine Quattrocento e fine Ottocento. Tra di essi, si segnala il monumento dedicato ad Antonio Squarcialupi (1416-1480), organista della cattedrale molto apprezzato dai Medici. Scolpito da Benedetto da Maiano nel 1489-1490, in effetti, il ritratto in clipeo di questo musicista, inizialmente posto sotto la cupola della cattedrale e dialogante con l’organo a canne rinascimentale, gioca un ruolo maggiore nelle strategie mediche (soprattutto laurenziane) intese a costruire il mito di Firenze come “novella Atene” eminentemente creata dai Medici. In tali strategie rientravano la promozione significativa, oltre che delle arti figurative e della filosofia, della musica. Squarcialupi – tra biografia reale e leggenda sublimante – fu scelto per rappresentare l’eccellenza musicale di Firenze. Ai fini di trasformarlo in un “nuovo Orfeo” mentre era ancora in vita, i Medici furono attenti ad affinarne lo stile e l’immagine pubblica (una prova in tal senso va indagata nelle due uniche lettere sinora ricondotte al musicista, proposte nella loro prima trascrizione critica alla fine dell’articolo). La mitopoiesi – della città, dei suoi signori e dell’organista – fu compiuta dopo la morte di Squarcialupi proprio con la creazione del monumento commemorativo in Santa Maria del Fiore: un *hapax* nel genere del ritratto in cui, per celebrare un musicista, la musica era posta a diretto contatto con un’effigie scolpita e la sua epigrafe.

*Keywords:* Commemorative monument, Musician portrait, Organ, Organist, The Medici family, Benedetto da Maiano, Mythmaking, New Athens, New Orpheus

ANDREA PIAI

*Pietro Malombra: morali inventioni, mitologie, temi sacri*

The main part of Pietro Malombra’s works consists in altarpieces and large *teleri* intended for the Palazzo Ducale. The author now suggests expanding his catalogue with some paintings which allow us to explore other features of his versatile activity, in different phases; in three cases their preliminary drawings are also identified. In a series of canvases owned by a Milanese Bank, published

some years ago with an improper attribution to Jacopo Palma the Younger (a not uncommon mistake), the «moralizing inventions» mentioned by Carlo Ridolfi in his artist's biography are here recognized: four intricate allegories, with many literary references, commissioned by the future Venetian *Doge* Antonio Priuli to self-celebrate his own civic virtues.

La maggior parte delle opere note di Pietro Malombra sono pale d'altare e vasti telari destinati a Palazzo Ducale. L'autore propone ora d'integrarne il catalogo con alcuni dipinti che consentono di esplorare anche altri aspetti della sua multiforme attività, in diversi periodi; in tre casi vengono identificati anche i loro rispettivi disegni preparatori. In una serie di tele di proprietà di un istituto bancario milanese, rese note anni addietro con l'inesatta attribuzione a Jacopo Palma il giovane (un equivoco attributivo piuttosto consueto), vengono riconosciute le «moralizing inventions» ricordate da Carlo Ridolfi nella biografia dell'artista: quattro complesse allegorie, ricche di riferimenti letterari, commissionate dal futuro doge veneziano Antonio Priuli per autocelebrare le proprie virtù civili.

**Keywords:** Pietro Malombra, Allegories, Preparatory Drawings, Carlo Ridolfi, Antonio Priuli

EMANUELE GALVAN

*Fra testo, immagini e musica.*

*Iconografia e retorica nella cantata BWV 21 di Johann Sebastian Bach*

J.S. Bach's sacred cantatas represent a vast and often impervious musical universe, sometimes even obscure for the non-expert music enthusiast. The aim of this article is to shed light on several aspects of these compositions, considering them in a context that is not only musical, but that privileges an interdisciplinary approach with musical rhetoric and with a particular form of visual art: the *Emblemata*. The case study chosen specifically is the cantata *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21).

Le cantate sacre di J.S. Bach rappresentano un universo musicale vasto e spesso impenetrabile, a volte addirittura oscuro per l'appassionato di musica non esperto. L'intento del presente articolo è quello di chiarire diversi aspetti di tali composizioni, inserendole in un contesto che non è solo musicale, ma che predilige riferimenti interdisciplinari con la retorica musicale e con una particolare forma di arte visiva: gli *Emblemata*. Il caso di studio scelto nello specifico è la cantata *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21).

**Keywords:** Bach, Bach Cantatas, BWV 21, *Emblemata*, Music History, Musical Rhetoric

LUCA FABBRI

*Carnevale 1750: il cantante Gizziello per i Grimani ai Servi  
in una tela di Pietro Longhi*

The article takes into consideration several drawings, mainly from the Eighteenth Century, preserved for the most part as anonymous or with wrong attributions in some of the major Italian and international museums, and which are here attributed to Eighteenth Century Veronese masters. For some of these sheets, as in the case of Giandomenico Cignaroli, these are now the first graphic attestations, but also where the unpublished works reinforce already large *corpora* (as in the case of Giambettino Cignaroli, Francesco Lorenzi, Marco Marcola), these acquisitions allow new reflections on the drawing activity of the authors, and on its relationship with the works executed on canvases.

L'articolo prende in considerazione diversi disegni, prevalentemente di XVIII secolo, conservati per la maggior parte come anonimi o con attribuzioni non pertinenti presso alcuni dei maggiori musei italiani e internazionali, e che vengono qui attribuiti a maestri del Settecento veronese. Per alcuni di questi, come nel caso di Giandomenico Cignaroli, si tratta delle prime attestazioni di grafica note, ma anche dove gli inediti rafforzano *corpora* già ampi (come nel caso di Giambettino Cignaroli, di Francesco Lorenzi, di Marco Marcola), queste acquisizioni consentono nuove riflessioni sull'attività disegnativa di questi autori, e sulla relazione tra questa e le opere eseguite su tela.

*Keywords:* Verona, Drawings, 18<sup>th</sup> Century

GIRĖNAS POVILIONS

*Architectural Features of Vilnius Organ Building School Façades. Origins and Typology*

The article discusses the features of pipe organ façade that was typical for Baroque organ building craftsmanship in Lithuania and neighbor territories in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. In the middle of the 18<sup>th</sup> century the so called Vilnius organ building school of late Baroque manifested as a flourishing of the art of organ building and played a significant role in the panorama of European organ building tradition. The organs representing this school developed a specific stoplist, decoration as well as architectural construction, i.e. the shape of façade. Usually in the 18<sup>th</sup> century the structure of the organ façade was directly related to the size of the instrument including the specific parameters of the chest with pipes and mechanics as well as the layout of the façade pipework. Organ façades of the Vilnius school are characterized by a compilation of specifications derived from architectural solutions used by the Hamburg, Gdansk and directly Königsberg masters. However, it was not done through a straightforward replication, but rather through a masterful fusion of several organ-building traditions. The unique Vilnius organ façade featured higher and polygonal side towers for bass

pipes, a lower and triangular central tower for tenor pipes, one-piece flats, and curved cornice mouldings of the flats. This composition was especially developed by the main figure of Vilnius organ building school, Nicolaus Jantzon.

L'articolo analizza le caratteristiche della struttura della facciata degli organi a canne tipica dell'arte organaria barocca in Lituania e nei territori confinanti nel diciottesimo e diciannovesimo secolo. A metà del diciottesimo secolo la cosiddetta scuola organaria tardobarocca di Vilnius fiorì nella costruzione di organi e giocò un ruolo significativo nella tradizione organaria europea. Gli organi che rappresentano questa scuola svilupparono una specifica serie di registri, così come una specifica decorazione e specifiche caratteristiche architettoniche (ad esempio la forma della facciata). Solitamente l'aspetto della facciata, nel diciottesimo secolo, era direttamente connesso alle dimensioni dello strumento, compresi specifici parametri per il somiere e per la disposizione delle canne. Le facciate degli organi della scuola di Vilnius sono caratterizzate da soluzioni architettoniche utilizzate dai maestri organari di Amburgo, Gdansk e Königsberg. Non si tratta però di una replica passiva, ma piuttosto di una fusione sapiente di numerose diverse tradizioni organarie. L'unicità della facciata degli organi di Vilnius risiede nelle più elevate torri laterali poligonali per le canne dei bassi, in una torre centrale triangolare più bassa per le canne tenori, in corpi piatti intermedi ad un solo ordine, i quali sono sormontati da una cornice modanata curva. Tale struttura fu sviluppata soprattutto da Nicolaus Jantzon, figura principale della scuola organaria di Vilnius.

*Keywords:* Organ Façade, Architectural Construction, Vilnius Organ Building School of Late Baroque, Nicolaus Jantzon, Influence of Königsberg Organbuilding

CHIARA MARIN

*Giambattista Meduna a Villa Revedin Bolasco: note sulle sale e gli ornati*

Thanks to unpublished documents relating to Villa Revedin Bolasco in Castelfranco Veneto, the paper reconstructs the original configuration of the palace commissioned by Count Francesco Revedin to the Venetian architect Giambattista Meduna in the middle XIX century. The adaptations of existing structures, which set back on land already part of the Corner family's "Paradise", are well discerned from the new buildings and the project guiding principles are also clarified: besides the neoclassical regularity, Meduna seems to have embraced the new floral taste, being also sensitive to musical suggestions, certainly influenced by his experiences in the Venetian context. Lastly, a still unresolved issue of the Revedin affair is brought to attention: the building up of the still unknown private theater, bequeathed by Count Revedin to his wife Teresa Comello.

Il contributo si avvale di una serie di documenti inediti pertinenti il complesso di Villa Revedin Bolasco a Castelfranco Veneto per ricostruire la configurazione

originale degli ambienti progettati dall'architetto veneziano Giambattista Meduna per il conte Francesco Revedin negli anni Cinquanta dell'Ottocento. Vengono precisati gli interventi di reimpiego di strutture pre-esistenti, insistenti sui terreni già parte del "Paradiso" Corner, e le nuove edificazioni, chiarendo i principi orientativi del progetto, che ad una "regolarità" di derivazione neoclassica sposa il moderno gusto per la decorazione floreale e suggestioni musicali, da rapportarsi alle esperienze meduniane in Laguna. Da ultimo si richiama l'attenzione su una questione ancora irrisolta dell'affaire Revedin: l'edificazione del misconosciuto teatro privato, lasciata in eredità dal conte Revedin alla moglie Teresa Comello.

*Keywords:* Villa Bolasco, Giambattista Meduna, 19th century architectural ornamentation, 19<sup>th</sup>-century decor, Art nouveau design, Music and Architecture

MARCO BELLANO

*Gaston Paulin e le Pantomimes lumineuses di Charles-Émile Reynaud*

Charles-Émile Reynaud's (1844-1918) *Pantomimes lumineuses* are usually endowed with a prophetic role: they are seen as the forerunners of cartoon films and even of cinema itself, from the point of view of their technology and performance. However, it is recommendable to follow Giannalberto Bendazzi and consider the Pantomimes an «island out of time», and not a true prelude to anything. The device known as *Théâtre Optique*, which developed a previous invention by Reynaud called parxinoscope, if compared with the *cinématographe* was complex, fragile and not transportable. It included a system of mirrors, two magic lanterns, a screen, an operator in charge of unwinding the strip with the drawings of the characters, and a big revolving platform with a prism made of mirrors in its center. As Donald Crafton wrote, Reynaud's contribution to the history of the animated film «is more romantic than real. Conceptually his programs were not far removed from nineteenth-century lantern shows, and there is no sign that his charming Pierrot plays influenced any of the early animators». Even the presence of a pianist near to the screen is a detail of the Pantomimes which foreshadows the future practices of silent film music only in appearance. If compared with the tradition of stage pantomimes, the piano pieces written and played by Gaston Paulin appear decidedly less remarkable. Original music for pantomimes was in fact a quite common thing at the end of the 19<sup>th</sup> century, and especially in the context of the renovation promoted by the Cercle Funambulesque in this field. Those historical remarks aside, it remains true that Paulin's music for Reynaud was the first example of a repertory made for animated drawings, before this expressive medium encountered the language and the technology of cinema. Moreover, something of the lost *Pantomimes*, destroyed by Reynaud himself in a bout of frustration, survives in the music: the scores of the most of the shows are in fact preserved, complete with cues and titles referring to the storyline and the visuals. The article

will present a historical outline about the music of the *Pantomimes lumineuses*, accompanied by a stylistic commentary and an audiovisual analysis, on the basis of a research on printed materials and manuscripts from the Bibliothèque Nationale de France and the private archive of Sylvie Saerens, the great-granddaughter of Reynaud.

Alle *Pantomimes lumineuses* di Charles-Émile Reynaud (1844-1918) si attribuisce convenzionalmente un ruolo profetico: avrebbero prefigurato il disegno animato cinematografico e, dal punto di vista tecnologico e performativo, lo stesso cinema. Tuttavia, conviene seguire Giannalberto Bendazzi nel ritenere le *Pantomimes* «un'isola fuori dal tempo», e non un autentico preludio. L'apparecchiatura del Théâtre Optique, che sviluppava l'invenzione di Reynaud detta prassinoscopio, al contrario del cinématographe era complessa, fragile e non trasportabile: ne facevano parte un sistema di specchi, due lanterne magiche, uno schermo, un operatore incaricato di srotolare e avvolgere il nastro recante le pose dei personaggi e un grande tamburo rotante al cui centro stava un ampio prisma riflettente, fittamente sfaccettato. Come ha scritto Donald Crafton, il contributo di Reynaud alla storia del film animato «is more romantic than real. Conceptually his programs were not far removed from nineteenth-century lantern shows, and there is no sign that his charming Pierrot plays influenced any of the early animators». Anche la presenza di un pianista accanto allo schermo delle *Pantomimes* è un particolare che solo apparentemente precorre le future pratiche sonore per il cinema muto. Se ricondotte al solco del teatro di pantomima, le musiche per pianoforte scritte e interpretate da Gaston Paulin per le *Pantomimes lumineuses* appaiono molto meno eccezionali. Era infatti consueto trovare partiture originali in tale ambito e specialmente a fine secolo, nel contesto di rinnovamento promosso dal cenacolo noto come Cercle Funambulesque. Al di là della necessità di correggere l'ottica storica con cui osservare le musiche di Paulin per Reynaud, rimane il fatto che questo piccolo corpus pianistico costituì il primo esempio di repertorio musicale fatto per il disegno animato, prima che detta forma espressiva si contaminasse con il linguaggio e la tecnologia del cinema. Inoltre, in tali musiche sopravvive oggi qualcosa delle *Pantomimes* andate distrutte da Reynaud stesso in un impeto di frustrazione: sono infatti ancora disponibili gli spartiti relativi agli spettacoli perduti, completi di didascalie riferite a quanto veniva mostrato sullo schermo. Nel saggio, si intende dunque fornire un quadro storico sulla musica delle *Pantomimes lumineuses*, completato da cenni di commento stilistico e analisi audiovisiva, alla luce di una ricerca compiuta su materiali a stampa e manoscritti conservati presso la Bibliothèque Nationale de France, nonché provenienti dall'archivio privato di Sylvie Saerens, bisnipote di Reynaud.

**Keyword:** Émile Reynaud, Gaston Paulin, *Pantomimes*, Music in Audiovisual Media, Cartoon films



BERNADETTE BIEDERMANN

*The Inventory of Artworks at the University of Graz.  
A Museological Reflection on the Object Documentation Process of a University Collection*

While the subject of this paper is an inventory of artworks held by the University of Graz, it also illuminates the (museological) object documentation process in the context of university research and teaching by clarifying the meaning of objects and of object biography. Additionally, the process of gathering data and documenting the items formed an integral part of a student project focusing on researching museum objects from the perspective of art history and museology. Consequently, the project aimed to define categories relating to art history and museology in order to describe and document the items in the context of a university collection. This process also provides an example for a pilot project realised as a cooperation between the university museum and the university library/special collections at the University of Graz. This pilot project aims to include the museum objects as a special inventory in the cataloguing process of the university library's online catalogue. Hence, this paper gives an overview of the documentation process, reflecting on the relevance of object biographies and the meaning these items have for today's university research and teaching in the context of university collections. In a conclusion, the paper presents the results of this project.

Sebbene l'oggetto di questo lavoro sia un inventario di opere d'arte conservate dall'Università di Graz, esso illumina anche il processo di documentazione (museologica) degli oggetti nel contesto della ricerca e dell'insegnamento universitario, chiarendo il significato degli oggetti e della loro biografia. Inoltre, il processo di raccolta dei dati e di documentazione degli oggetti è stato parte integrante di un progetto studentesco incentrato sulla ricerca dei reperti dal punto di vista della storia dell'arte e della museologia. Di conseguenza, il progetto mira a definire categorie relative alla storia dell'arte e alla museologia per descrivere e documentare i beni museali nel contesto di una collezione universitaria. Esso fornisce anche un esempio di progetto pilota realizzato in collaborazione tra il museo universitario e la biblioteca universitaria/collezioni speciali dell'Università di Graz, che mira a includere gli oggetti del museo come inventario speciale nel processo di catalogazione del catalogo online della biblioteca universitaria. Il presente articolo fornisce quindi una panoramica del processo di documentazione, riflettendo sulla rilevanza delle biografie degli oggetti e sul significato che queste hanno per la ricerca e l'insegnamento di oggi nell'ambito delle collezioni universitarie.

*Keywords:* University Museum, University Collection, Art Collection, Museology, Art History, Museum Documentation

THOMAS R. MOORE

*Expectations, Observations, and Adaptations of Conductors in New Music Ensembles*

This essay assimilates statements and stories gathered during interviews into coherent and sorted descriptions of the scopes of responsibilities with which conductors of new music ensembles may reasonably expect to be confronted. All the professional artistic directors, composers, conductors, and musicians I interviewed described specific and varying expectations for conductors. The interviewees also detailed specific motivations for the way they utilize conductors. During the transcription and the subsequent analysis of the interviews, it became clear that though the scope of the conductor's responsibilities in new music ensembles has been broadened, the conductor's role is also actively parsed and subsequently customized by both composers and artistic directors to suit each new situation.

Questo contributo rielabora affermazioni e resoconti raccolti durante interviste condotte dall'autore in una descrizione coerente e ordinata relativa agli ambiti di responsabilità con cui ci si aspetta si debbano confrontare i direttori di *ensembles* di musica nuova. Tutti i direttori artistici, compositori, direttori e musicisti intervistati hanno descritto le loro attese molto precise, ma anche varie, relativamente alla figura del direttore. Gli intervistatori hanno fornito pure specifiche ragioni per le quali loro affidano un certo ruolo al direttore. Durante la trascrizione delle interviste e la loro successiva analisi, è risultato chiaro che, nonostante l'ambito delle responsabilità del direttore negli *ensembles* di musica nuova si sia ampliato, il ruolo del direttore è attivamente analizzato e poi personalizzato sia dai compositori sia dai direttori artistici perché sia adatto a situazioni sempre nuove.

*Keywords:* Conductor, New Music, Instrumentalization of the Conductor

FRANCO BERNABEI

*Concordanze fra storia e storia dell'arte: per ricordo di Achille Olivieri*

This essay confronts some moments of convergence between history and art history over a time span that extends from the nineteenth to the early twentieth century and discusses the methodological proposals of Achille Olivieri, a recently deceased scholar of the University of Padua, who on several occasions dealt precisely with the figurative arts from his perspective as a historian. In particular, this essay considers two authors: first of all, Oswald Spengler, who in his famous *Untergang des Abendlandes* concludes the experience of German historicism with an account of western civilization that depicts the arts as fundamental to the identification of its global meaning. This view is confirmed by Spengler's frequent references to the great art historians of the early twentieth century, even if he uses their conclusions in an arbitrary and methodological-

ly questionable way. The second author is Jules Michelet, whom Olivieri has analyzed at length, most of all because of the latter's "discovery" of the Renaissance. In his turn, Michelet resorted to the visual arts in order to create broad cultural frescoes of the period and, at the same time, construct lively, suggestive social tableaux that lead to an understanding of the world of images and the function of the imaginary in public life. In addition, this essay examines the political implications of Michelet's appraisal of the Renaissance that offers significant parallels with Jacob Burckhardt's classical approach and casts light on further aspects of nineteenth century European culture.

L'articolo affronta alcuni momenti di convergenza fra la storia e la storia dell'arte in un arco di tempo che va dall'Ottocento al primo Novecento, discutendo le proposte metodologiche di uno studioso dell'Università di Padova recentemente scomparso, Achille Olivieri, che si è in più occasioni interessato, nella sua prospettiva di storico, appunto alle arti figurative. In particolare sono stati considerati due autori: anzitutto Oswald Spengler, che, nel celebre *Untergang des Abendlandes*, conclude l'esperienza dello Storicismo tedesco con un quadro della civiltà occidentale, dove le arti hanno importanza determinante per l'identificazione del significato globale di essa, confermata dai frequenti richiami ai grandi storici dell'arte degli inizi del Novecento, benché i loro risultati siano usati da Spengler in modo arbitrario e metodologicamente discutibile. Il secondo autore è Jules Michelet, lungamente trattato da Olivieri, soprattutto per la sua "scoperta" del Rinascimento, che utilizza a sua volta le arti visive per dare vita ai suoi larghi affreschi culturali del periodo, e insieme costruisce quadri sociali vivacemente suggestivi per la comprensione del mondo delle immagini e della funzione dell'immaginario nella vita pubblica. Si esaminano inoltre i risvolti politici della visione del Rinascimento proposta da Michelet, che offre significativi paralleli con quella classica di Jacob Burckhardt, permettendo di intendere ulteriori aspetti della cultura europea dell'Ottocento.

*Keywords:* History as morphology of Culture, O. Spengler, German Historicism, Art History and formalism, J. Michelet, J. Burckhardt, History of the Imaginary