

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

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI - VENEZIA



Musica & Figura

8, 2021

ABSTRACTS

ZULEIKA MURAT

«Guarientus pinxit»: *la Croce stazionale di Guariento per la chiesa di San Francesco, Bassano del Grappa*

The paper is focused on the painted Cross signed by the Paduan painter Guariento di Arpo, preserved in the Museo Civico in Bassano del Grappa (province of Vicenza) but originally from the local church of San Francesco. As argued in the text, the painting, which can be dated from the early 1330s, was probably intended to embellish the roodscreen of the Franciscan church, which was dismantled in the sixteenth century. The paper retraces the history of the work and examines its devotional function, especially in connection to the patron, Maria de' Buvolini. The woman is portrayed in a pious attitude at the foot of the Cross and is flanked by an inscription recalling her name; the text likens her to St Helena, the empress mother of Constantine credited with the discovery of the True Cross.

L'articolo è dedicato alla Croce dipinta firmata dal pittore padovano Guariento di Arpo, conservata presso il Museo Civico di Bassano del Grappa (VI) ma proveniente dalla locale chiesa di San Francesco. Come argomentato nel testo, il dipinto, databile all'inizio degli anni Trenta del Trecento, era verosimilmente destinato all'arredo del tramezzo della chiesa francescana, dismesso nel Cinquecento. Lo studio ripercorre la storia dell'opera ed esamina la sua funzione devozionale, soprattutto in relazione alla figura della committente, Maria de' Buvolini, ritratta in atteggiamento devoto ai piedi della Croce e accompagnata da un'iscrizione che ne ricorda il nome, e la paragona a sant'Elena, l'imperatrice madre di Costantino cui si deve la scoperta della Vera Croce.

Keywords: Guariento, Maria de' Buvolini, Bassano del Grappa, Chiesa di San Francesco, Roodscreen, Stational Cross, Gender studies, St. Helena.

MANUEL LAFARGA, TERESA CHÁFER, PENÉLOPE SANZ, JAVIER ALEJANO

Diego Ortiz y Giorgione in concerto. Nuevos hallazgos en Las Bodas de Caná del Veronés, 1563

This paper completes and carries on the analysis in our previous work regarding the biography and identity of Diego Ortiz, *maestro de capilla* of the Neapolitan court, who was portrayed by Paolo Caliari, assuming a prominent role beside him in his monumental canvas *The Wedding of Cana* (1563), while at time the former protagonist of the central musical ensemble, his already deceased colleague Giorgio de Castelfranco, known as Giorgione, was hidden.

With this aim, a series of graphic designs and iconographic-musical elements, still visible with a naked way on the canvas, will be reviewed. Some of them clearly points to and strengthens our hypothesis on the presence of Ortiz besides Veronese, contributing with four new keys on the Neapolitan maestro identity: (a) the differences between the two tenor violas, (b) both performers' fingering over their respective necks, (c, d) the visible graphics on two scores, and (e) the reconversion of the second Titian's *bass* violin in his present viola *da gamba*. Other designs, however, are related both to the previous presence of Giorgione behind Ortiz and the mutations which were operated on the musicians' central scene before the late arrival of the Neapolitan maestro: (f) two presumed Venetian painter-musicians standing (perhaps two singers); (g) an unfaced Turkish *piffanist* holding a U-shaped-trumpet; (h) a hidden trombonist monk behind the extant *cornettist* (presumably Jacopo Bassano); (i) a lute with some presumed voices in the upper balcony; (j) the presence of a "live" reminder from the vocal original *consort* who was singing the lost funeral mass for Giorgione for his early death at the Lazzaretto; and finally (k), the contextualization of these voices with a harpsichord, the usual Venetian ensemble for this kind of events.

These ten related elements (save the fingerings) add support both to our interpretation of the respective identity of Ortiz and the alluded characters (including that of Tintoretto, who was attributed to the Spanish violagambist from 250 years ago), and to our description for the previous rearrangements of the central musical ensemble, which was devoted to the disappeared Venetian painter Giorgio de Castelfranco.

Lo studio completa e continua l'analisi del nostro precedente lavoro sulla figura di Diego Ortiz, maestro di cappella della Corte di Napoli, al quale Paolo Caliari ha assegnato un ruolo preminente accanto a sé nella sua opera monumentale *Le nozze di Cana*, nascondendo invece l'ex protagonista dell'ensemble musicale centrale, il suo defunto collega Giorgio de Castelfranco, meglio noto come Giorgione. A tal fine si passa in rassegna una serie di tratti grafici e di elementi iconografico-musicali ancora oggi visibili ad occhio nudo sulla tela attuale. Alcuni di essi indicano chiaramente e rafforzano l'ipotesi della presenza di Ortiz insieme al Veronese, fornendo quattro nuove chiavi di identità del maestro napoletano: (a) le differenze tra le due viole tenore, (b) le diteggiature di entrambi

gli esecutori sul manico dei rispettivi strumenti, (c, d) i segni grafici visibili su due delle partiture, (e) la riconversione del vecchio violino basso di Tiziano nella sua attuale viola da gamba. Altri disegni, invece, sono legati alla precedente presenza di Giorgione, sotto Ortiz, nonché alle trasformazioni che subì la scena centrale dei musicisti prima dell'arrivo tardivo del maestro napoletano: (f) due presunti pittori-musicisti in piedi (in questo caso cantanti); (g) un *piffanista* turco senza volto con una tromba-a-U; (h) un monaco trombonista nascosto sotto l'attuale *cornettista* (presumibilmente Jacopo Bassano); (i) un esiguo ensemble vocale con liuto sul balcone superiore; (j) la presenza di un residuo "vivo" dell'originario *consort* vocale della messa funebre cantata che Giorgione non poté avere per la sua prematura scomparsa al Lazzaretto; e infine (k) la contestualizzazione delle voci con la presenza di un clavicembalo, tipica formazione veneziana per questi eventi.

Questi dieci elementi correlati (tranne quello riferito alla diteggiatura) supportano la nostra interpretazione delle rispettive identità di Ortiz e dei personaggi a cui allude (compreso Tintoretto, che è stato confuso con il violagambista spagnolo negli ultimi 250 anni), ed anche la nostra descrizione delle precedenti ristrutturazioni del gruppo musicale centrale intorno alla figura già scomparsa di Giorgio de Castelfranco.

Keywords: Diego Ortiz, Giorgione, Veronese, iconographical-musicological analysis, rearrangements of the musical ensemble in *Le nozze di Cana*

PAOLO RISMONDO

La formazione di Antonio Grimani "musicista galileiano" nell'ambiente musicale e culturale fiorentino e veneziano d'inizio Seicento

The castrato singer Antonio Grimani (late sixteenth century-26 Feb. 1665) took his full name from his patron and mentor, bishop of Torcello, later papal nuncio in Florence. He was in fact one of the slaves seized during the venture ('impresa') organized by the Tuscan Grand Ducal fleet of Tuscany in 1605 in Prevesa, a small but strategically important town in the Epirus. He was later given as a gift to the aforementioned papal nuncio, which raised him and gave him a complete education (in singing too), probably at the Florentine court, which in this period often resided in Livorno to take care of the grand ducal fleet. Later signs of this link to the Florentine environment were the support that the singer enjoyed from the well noted Florentine ecclesiastic and literate Giovanni Ciampoli in Rome, and his association with the singer Felice Cancellieri (Cazzeleri) from Pistoia, hired with the singer Grimani as member of the ducal musical chapel of Venice. Cancellieri became later as noted founder member of the Academy of Risvegliati in his native city.

Therefore, well before his noted connection with the Barberini (and Galileo) circle in Rome, the singer Grimani grew up in the cultural environment that gave rise, only a few years earlier, to the so-called 'birth of opera'.

The 'imprese' were boasted yearly by the Grand Duke of Tuscany, and solemnized with music too, but were meeting undercover opposition from Venice and Rome (through Venice ambassador and the same papal nuncio Grimani), as they were seen both as an awkward reaction against the Berber plundering carried out in the south Italian sea coast, and because they disturbed both the Venetian naval trade and the Roman (papal) fleet. Indeed, the harbour in Livorno hosted numerous privateers, among many others to 'Giac Pierre', a Norman privateer that later was one of the leading inspirers of the 'conspiracy' against Venice in 1618. Later the Grand Duke changed the goal of his 'imprese', giving preference to the North African coast, closer to Livorno.

The memory and the belated effect of that cultural environment in Venice are testified by a number of notarial deeds in Venice state archive, concerning the Veronese nobleman Francesco Boldieri, 'ricevitore' (representative) of the chivalric order of Malta in Venice, in touch with a group of Florentine noblemen (his secretary was the well-known Florentine librettist Giacinto Andrea Cicognini); and by the selling of a bronze group made by Pietro Tacca, author of the well-known bronzes at the feet of the fountain called 'dei Quattro Mori' in Livorno, the most impressive monument celebrating the grand ducal 'imprese' at beginning of Seicento.

Il cantore evirato Antonio Grimani prese il nome dall'omonimo ecclesiastico, vescovo di Torcello e poi nunzio papale alla corte granducale di Firenze. Era infatti uno degli "schiavi" catturati nel 1605, durante l'"impresa" della flotta granducale dei cavalieri di S. Stefano, nella località greca di Prevesa. Fu successivamente donato all'anzidetto prelado, che ne sostenne l'educazione, avvenuta probabilmente nell'ambito della corte fiorentina, che in quegli anni si spostava e risiedeva per diversi mesi a Livorno, base della flotta. Tramite il suo omonimo ecclesiastico mecenate veneziano, Grimani mantenne certamente legami con la corte granducale, come è segnalato dal sostegno che poi ricevette a Roma dal fiorentino ecclesiastico e letterato Giovanni Ciampoli, e dal collegamento con il pistoiense cantante Felice Cancellieri (Cazzeleri), assunto anch'egli come Grimani tra i cantori della cappella ducale marciana, e poi ben noto come membro fondatore dell'accademia dei Risvegliati nella sua città natale.

Perciò, ben prima della sua nota connessione con l'ambiente romano dei Barberini (e di Galileo), il cantore Grimani fu allevato nello stesso ambiente culturale che aveva dato alla luce, pochi anni prima, l'"opera in musica".

Le "imprese", fieramente vantate dal granduca, incontrarono però ben presto la riprovazione da parte di Venezia e Roma, sia per l'inopportunità di rispondere direttamente alle depredazioni apportate dai predoni berberi sulle coste dell'Italia meridionale, sia per gli inevitabili problemi che le "imprese" granducali appor-tavano da una parte ai traffici commerciali veneziani in Levante, oltre che per la presenza di avventurieri e personaggi ambigui a Livorno (tra i quali il famigerato capitano normanno "Giac Pierre", figura principale della successiva "congiura" veneziana del 1617-1618), che disturbavano la navigazione tra i porti laziali.

Il ricordo e l'azione tarda di quell'ambiente culturale nell'ambiente veneziano è testimoniato da un gruppo di atti notarili rogati a Venezia, riguardanti il nobile veronese Francesco Boldieri "ricevitore" (rappresentante) dell'ordine cavalleresco di Malta e in contatto con nobiluomini fiorentini (al suo servizio era il noto librettista fiorentino Giacinto Andrea Cicognini), e la vendita di un gruppo di sculture di Pietro Tacca, autore a Livorno della nota fontana "dei Quattro Mori" – il più evidente segno rimasto in loco, della presenza del "bagno" degli schiavi catturati durante le "imprese" granducali citate.

Keywords: Antonio Grimani, Giovanni Ciampoli, Felice Cancellieri, 'imprese', birth of the opera, Venice state archive, Pietro Tacca, 'slavery' in 17th-century Italy.

ILARIA CAPPARINI

*Dalla Collezione Vallisneri al Museo di Geologia e Paleontologia:
vicende storiche e allestitivie*

Thanks to a careful investigation of the documents preserved in the Historical Archive and the Geosciences Library of the University of Padua, together with the discovery of some nineteenth-century plans of Palazzo Bo kept in the State Archives of Venice, it was possible to shed light on still unexplored aspects of the ancient Museum of Natural History. In particular, we wanted to reconstruct the history of the Museum from its origins to the present day, trying to fill a series of gaps that made it impossible to have a clear and complete idea about the development of the collections and the rooms they occupied during the centuries. In addition to the already well-known figures of the Vallisneri, father and son, other professors also emerged who made the Museum great and who worked to improve it with constancy and dedication, with the aim of making it not only an essential didactic tool, but also a place of knowledge that can be used by an ever wider audience.

Grazie a un'attenta indagine dei documenti conservati presso l'Archivio storico e la Biblioteca di Geoscienze dell'Università di Padova, unitamente alla scoperta di alcune planimetrie ottocentesche di Palazzo Bo custodite nell'Archivio di Stato di Venezia, è stato possibile fare luce su aspetti ancora inesplorati dell'antico Museo di Storia Naturale. In particolare, si è voluto ricostruire la storia del Museo dalle sue origini fino ai nostri giorni, cercando di colmare una serie di lacune che rendevano impossibile avere un'idea chiara e completa circa lo sviluppo delle collezioni e degli spazi da esse occupati nel corso dei secoli. Oltre alle già notissime figure dei Vallisneri, padre e figlio, sono emersi anche altri professori che hanno reso grande il Museo e che si sono impegnati per migliorarlo con costanza e dedizione, con l'obiettivo di farne non solo uno strumento didattico imprescindibile, ma pure un luogo di conoscenza fruibile da un pubblico sempre più ampio.

Keywords: Antonio Vallisneri Sr., Antonio Vallisneri Jr., Stefano Andrea Renier, Tommaso Antonio Catullo, Giovanni Omboni, University of Padua, Museum of Natural History, Museum of Geology and Paleontology, scientific collections.

ALESSANDRO AVALLONE

Il Nerone di Arrigo Boito come paradigma della crisi nell'Italia umbertina

In 1901, *Nerone*, Arrigo Boito's tragedy in verse, was published by the publisher Treves in Milan. After long years of work, the scapigliato poet-musician had completed his masterpiece, a darkly coloured portrait of a monarch and an empire in decay and dissolution. In the previous summer, the King of Italy Umberto I was assassinated by the anarchist Gaetano Bresci.

In a now monarchical Italy, Boito found a parallel between the figure of the Savoy sovereign and the indelible mark of intellectual decay imprinted on Nero's psyche. In the clash between an absolute power that had reached its twilight and the promise of a new world, embodied by the shining rationality of the Christian apostles, Boito chose the darkest and most negative option, as a reflection of the great intellectual disillusionment produced in Umbertine Italy.

My essay intends to investigate the degree of Boito's awareness in denouncing, one last time, the moral and political subversion of the Risorgimento values for which he had fought, and the mimetic relationship established with the power structures of the Umbertine monarchy. The final scene, with its strong metatheatrical value, represents from this point of view Boito's last testament, in which he delivers his vision of evil, power and the mission of art.

Nel 1901 vedeva finalmente la luce il *Nerone*, la tragedia in versi di Arrigo Boito, pubblicata dall'editore Treves di Milano. Dopo lunghi anni di lavoro, il poeta-musicista scapigliato aveva completato il suo capolavoro, un ritratto a tinte fosche di un monarca e di un impero in decadenza e dissolvimento. Nell'estate dell'anno precedente, il Re d'Italia Umberto I veniva assassinato dall'anarchico Gaetano Bresci.

L'estetica decadente e sanguigna dell'imperatore matricida sedusse Boito per un'intera esistenza. In un'Italia ormai unita sotto l'egida monarchica, l'artista padovano riscontrò un parallelo tra la figura del sovrano sabauda e il marchio indelebile dello scadimento intellettuale impresso nella psiche neroniana. Nello scontro tra un potere assoluto giunto al crepuscolo e la promessa di un mondo nuovo, incarnato dalla lucente razionalità degli apostoli cristiani, Boito scelse l'opzione più oscura e negativa, come riflesso della grande disillusione intellettuale prodottasi nell'Italia umbertina.

Il mio saggio intende indagare il grado di consapevolezza di Boito nel denunciare, un'ultima volta, la sovversione morale e politica dei valori risorgimentali per i quali si era battuto, e il rapporto mimetico instaurato con le strutture di potere della monarchia umbertina. La scena finale, dal forte valore metateatrale, in cui

l'imperatore Nerone si sottopone al giudizio per i suoi orrendi delitti, rappresenta da questo punto di vista l'estremo testamento del poeta-musicista, in cui egli ci consegna la sua visione del male, del potere e della missione dell'arte.

Keywords: opera, Boito, Nero, tragedy, aesthetics, power, music.

THALIA LAUGHLIN

Marie Laurencin's Forgotten Watercolours for John Blow's Venus and Adonis (1939)

In 1939, the French artist Marie Laurencin (1883-1956) designed seven prints for the Éditions de l'Oiseau-Lyre's publication of John Blow's opera, *Venus and Adonis*. Despite Laurencin's wide acclaim and established public persona by the 1930s, however, these seven designs remain little-known today. This article analyses the seven *Venus and Adonis* designs, tracing their genesis, use, and after-life in the context of their publication by the Éditions de l'Oiseau-Lyre. Beginning with an examination of Laurencin's prominence in Parisian artistic circles during the interwar years as well as Hanson-Dyer's remarkable position as the sole owner of the Éditions de l'Oiseau-Lyre, this article traces the *Venus and Adonis* designs' trajectory from their appearances in 1939 and 1951, and offers some possible suggestions as to how they have come to be so little-known in the existing literature due to their untimely release at the onset of the Second World War. This article sheds new light on the fascinating collaboration between Laurencin and Hanson-Dyer and aims to return the seven *Venus and Adonis* designs to a more central position in the study of the artist's work.

Nel 1939, l'artista francese Marie Laurencin (1883-1956) disegnò sette stampe per la pubblicazione da parte delle Éditions de l'Oiseau-Lyre dell'opera *Venere e Adone* di John Blow. Nonostante l'ampio successo e l'affermata figura pubblica di Laurencin negli anni Trenta, questi sette disegni sono ancora oggi poco conosciuti. Questo articolo analizza i sette disegni di *Venere e Adone*, tracciandone la genesi, l'uso e la vita successiva nel contesto della loro pubblicazione da parte delle Éditions de l'Oiseau-Lyre. Partendo da un'analisi dell'importanza di Laurencin nei circoli artistici parigini durante il periodo tra le due guerre e della straordinaria posizione di Hanson-Dyer come unico proprietario delle Éditions de l'Oiseau-Lyre, l'articolo ripercorre la traiettoria dei disegni di *Venere e Adone* a partire dalle loro apparizioni nel 1939 e nel 1951 e offre alcuni possibili suggerimenti su come siano arrivati a essere così poco conosciuti nella letteratura esistente a causa della loro pubblicazione prematura all'inizio della Seconda Guerra mondiale. Questo articolo getta nuova luce sull'affascinante collaborazione tra Laurencin e Hanson-Dyer e mira a restituire ai sette disegni di *Venere e Adone* una posizione più centrale nello studio dell'opera dell'artista.

Keywords: Louise Hanson-Dyer, Marie Laurencin, Venus and Adonis, Female Patronage, John Blow.

PRISCILLA MANFREN

«...e tu sei apparsa fra le brume lontane, Africa del mio destino»: note su Milo Corso Malverna, artista coloniale (1899-1970)

This essay aims to provide a first new contribution on the figure of Milo Corso Malverna, a versatile author who moved to Africa during the *Ventennio*. The artist, his activities and his works have only been studied superficially and partially, and for the most part in relation to a group of paintings and sculptures now in the Museum of Civilisations in Rome. This work therefore wishes to broaden the knowledge about this artist, who, through his heterogeneous activity, was fully inserted in the colonialist vein, assuming the roles of painter, illustrator, sculptor, exhibition organiser, writer, art critic and poet. Arrived in Somalia in 1927 and then moved to Libya in 1931, Corso Malverna made a name for himself in the Tripolin context, where among other things he held the position of President of the Fascist Colonial Syndicate of Fine Arts for several years. Back in Italy after the Second World War and settled in Rome, the artist continued his activity in the wake of the African experience, both by collaborating on the preparation of exhibitions related to AFIS (the Italian Trust Administration of Somalia), and by continuing to present, in various solo and group exhibitions, works related to the period spent overseas.

Il presente saggio mira a fornire un primo nuovo contributo sulla figura di Milo Corso Malverna, versatile autore giunto in Africa durante il Ventennio. L'artista, le sue attività e le sue opere sono stati studiati solo superficialmente e in minima parte, per lo più in relazione a un gruppo di dipinti e sculture oggi conservati presso il Museo delle Civiltà di Roma. Questo lavoro desidera quindi ampliare le notizie in merito al personaggio, il quale, attraverso la sua eterogenea attività, si inserì a pieno nel filone colonialista, vestendo i panni di pittore, disegnatore, scultore, organizzatore di mostre, scrittore, critico d'arte e poeta. Giunto in Somalia nel 1927 e trasferitosi poi in Libia nel 1931, Corso Malverna si affermò nel contesto tripolino, ove fra le altre cose ricoprì per diversi anni la carica di Presidente del Sindacato Coloniale Fascista delle Belle Arti. Rientrato in Italia nel secondo dopoguerra e stabilito a Roma, l'artista proseguì l'attività nel solco dell'esperienza africana, sia collaborando all'allestimento di rassegne connesse all'AFIS (Amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia), sia continuando a proporre, in diverse mostre personali e collettive, lavori legati al periodo trascorso oltremare.

Keywords: art, colonialism, Fascism, Somalia, Libya, Africa.

DANA PAPACHRISTOU

Musique, arts performatifs et visuels. Le cas de Dimitra Kousteridou

The article deals with the artistic practices of music, performance and visual art, as well as with the changes and different contexts adopted by these practices in the recent years. Music in the last two centuries played with different forms and alterations: escaped the concert hall to embark on wandering paths in public or outdoors spaces, altered the score so as to pursue more improvisational forms, abandoned the tonal system for new timbres and replaced the classical notation for multi-instructional scores. Today, music is again embracing changes made possible by new technological media, as well as new conceptual frameworks.

This article will present the case study of artist Dimitra Kousteridou, based in the Netherlands and Greece, who uses mixed techniques intertwining visual art, sound art, technological media and participatory artworks. Theories of temporality, musicality, territorialization and new media will be used here to link the case study with concepts concerning contemporary art and aesthetics, based on the changes that are taking place in this field. I will begin by defining these alterations in the broader context of performative arts. Then I will connect Dimitra Kousteridou's practice with the terms and concepts linking her performative sound practice to the notions of the deleuzian refrain, technique, spatiality, somatic practice, temporality and territoriality in sound and performance art production, and her own creative process.

L'articolo si occupa delle pratiche artistiche della musica, della performance e dell'arte visiva, nonché dei cambiamenti e dei diversi contesti adottati da queste pratiche negli ultimi anni. La musica degli ultimi due secoli ha giocato con forme e alterazioni diverse: ha abbandonato la sala da concerto per intraprendere percorsi erranti in spazi pubblici o all'aperto, ha alterato la partitura per perseguire forme più improvvisative, ha abbandonato il sistema tonale per nuovi timbri e ha sostituito la notazione classica con partiture da interpretare secondo varie e differenti regole. Oggi la musica sta nuovamente abbracciando i cambiamenti resi possibili dai nuovi mezzi tecnologici e dai nuovi quadri concettuali.

Questo articolo presenta il caso di studio dell'artista Dimitra Kousteridou, attiva nei Paesi Bassi e in Grecia, che utilizza tecniche miste intrecciando arte visiva, arte sonora, media tecnologici e opere d'arte partecipative. Le teorie della temporalità, della musicalità, della territorializzazione e dei nuovi media vengono utilizzate per collegare il caso di studio a concetti riguardanti l'arte e l'estetica contemporanea, sulla base dei cambiamenti che stanno avvenendo in questo campo. Il contributo inizia definendo queste alterazioni nel contesto più ampio delle arti performative. Poi collega la pratica di Dimitra Kousteridou con i termini e i concetti che collegano la sua pratica sonora performativa alle nozioni di ritornello deleuziano, tecnica, spazialità, pratica somatica, temporalità e territorialità nella produzione di arte sonora e performativa, e al suo stesso processo creativo.

Keywords: Dimitra Kousteridou, refrain, chaosmos, performance, performative composition.