

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

ILPOLIGRAFO

Musica & Figura

7, 2020

Direzione scientifica

Paola Dessì, Giuliana Tomasella

Comitato scientifico

Xavier Barral-i-Altet, Franco Bernabei, Lucia Boscolo Folegana
Maria Elena Bugini, Franco Colussi, Giuseppina Dal Canton, Iain Fenlon
Giulia Gabrielli, Cristina Guarnieri, Marta Nezzo, Dilva Princivalli
Vittoria Romani, Antonio Rostagno (†), Matthias Schneider, Andrea Tomezzoli
Giovanna Valenzano, Catherine Whistler, Vasco Zara

Comitato di redazione

Giovanna Casali, Stefania Cretella, Barbara Maria Savy, Silvia Tessari

I contributi pubblicati sulla rivista sono soggetti a *peer review*

La pubblicazione della rivista si ispira al codice etico elaborato

dal COPE - Best Practice Guidelines for Journals Editors

Nella lista delle riviste scientifiche ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale,

«Musica & Figura» compare accreditata nell'Area 10

La rivista è indicizzata in Ebsco Host - RILM Abstracts of Music Literature;

Alma-ExLibris-Primo Central, DB, Ebsco Discovery Service, LC, OCLC, Proquest Summon,
Serials Solutions, Yewno

La rivista viene pubblicata con il contributo di

Università degli Studi di Padova - Dipartimento dei Beni Culturali:

archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Fondazione Ugo e Olga Levi - Venezia

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

Musica & Figura 7, 2020

periodicità: annuale

sede della redazione

c/o Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
35139 Padova | Piazza Capitanato, 7
tel. +39 049 8274673 | fax +39 049 8274670
www.beniculturali.unipd.it

abbonamento

Italia privati: € 30,00 (con aggiunta delle spese di spedizione)
Italia istituzioni: € 40,00 (con aggiunta delle spese di spedizione)
estero privati: € 40,00 (con aggiunta delle spese di spedizione)
estero istituzioni: € 50,00 (con aggiunta delle spese di spedizione)
le richieste di abbonamento possono essere inoltrate all'indirizzo
ordini@poligrafo.it

amministrazione

Il Poligrafo casa editrice
35121 Padova | via Cassan, 34 (piazza Eremitani)
tel. 049 8360887 | fax 049 8360864
e-mail amministrazione@poligrafo.it

direttore responsabile

Andrea Tomezzoli

autorizzazione del Tribunale di Padova

n. 2474 del 25/2/2019

in copertina

elaborazione da un disegno di Paul Klee,
Pädagogisches Skizzenbuch, 1924

progetto grafico

Il Poligrafo casa editrice

copyright © dicembre 2020

Il Poligrafo casa editrice
Fondazione Ugo e Olga Levi
Università degli Studi di Padova

Il Poligrafo casa editrice

35121 Padova - via Cassan, 34 (piazza Eremitani)
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it
ISBN 978-88-9387-213-3
ISSN 2284-032X

INDICE

- 11 Un novello Orfeo per una novella Atene:
il ritratto di Antonio Squarcialupi in Santa Maria del Fiore
e le strategie mitopoietiche dei Medici
Elena Bugini, Hélène Miesse
- 35 Pietro Malombra: *moralis inventioni*, mitologie, temi sacri
Andrea Piai
- 51 Fra testo, immagini e musica.
Iconografia e retorica nella cantata BWV 21
di Johann Sebastian Bach
Emanuele Galvan
- 79 Un contributo per il disegno veronese del secondo Settecento
Luca Fabbri
- 95 Architectural Features of Vilnius Organ Building School Façades:
Origins and Typology
Girėnas Povilionis
- 113 Giambattista Meduna a Villa Revedin Bolasco:
note sulle sale e gli ornati
Chiara Marin
- 129 Gaston Paulin e le *Pantomimes lumineuses*
di Charles-Émile Reynaud
Marco Bellano

- 147 The Inventory of Artworks at the University of Graz.
A Museological Reflection on the Object Documentation
Process of a University Collection
Bernadette Biedermann
- 171 Parsing the Conductor's Role.
Expectations, Observations, and Adaptations
of Conductors in New Music Ensembles
Thomas R. Moore
- 189 Concordanze fra storia e storia dell'arte:
per ricordo di Achille Olivieri
Franco Bernabei
- 209 Illustrazioni
- 281 Abstracts
- 291 Note sugli Autori

UN NOVELLO ORFEO PER UNA NOVELLA ATENE:
IL RITRATTO DI ANTONIO SQUARCIALUPI
IN SANTA MARIA DEL FIORE E LE STRATEGIE
MITOPOIETICHE DEI MEDICI

Elena Bugini, H el ene Miesse

UN RITRATTO ALLA CONFLUENZA DI SCULTURA, EPIGRAFIA, ARTE ORGANARIA

Risale alla seconda met  del Trecento il progetto di connotare l'aula plebana di Santa Maria del Fiore quale fiorentina *sala virorum illustrium*¹. Eminentemente legata all'elaborazione di Coluccio Salutati, l'idea fu quella di allestire, nel principale luogo di culto cittadino, una galleria di *exempla virtutis* alla stregua di quanto, da tempo e non soltanto a Firenze,

Il presente contributo rientra nella produzione scientifica delle autrici nell'ambito del progetto *EpistolART. Les correspondances artistiques   la Renaissance*. Il progetto   stato sviluppato grazie ad un finanziamento ARC-Action de Recherche Concert e, allogato alle co-promotrici Paola Moreno (promotrice-portavoce), Dominique Allart, Annick Delfosse e Laure Fagnart, tutte facenti parte di «Transitions. Unit  de recherches sur le Moyen  ge et la Première Modernit » all'Universit  di Liegi. La prima tappa del progetto *EpistolART* (1 ottobre 2013 - 31 agosto 2018) si   focalizzata sul *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* (a cura di Johannes W. Gaye, 3 voll., 1839-1840) e sulla realizzazione di un database online ad esso relativo. Delle pagine che qui si propongono, il saggio propriamente detto si deve a Elena Bugini (ricercatrice post-doc Marie-Curie COFUND), mentre H el ene Miesse (ricercatrice post-doc EpistolArt) ha curato l'appendice, consacrata all'edizione critica delle uniche due lettere autografe di Antonio Squarcialupi sinora individuate. Si ringraziano Bj rn Tammen, Gabriele Giacomelli, Lorenzo Fabbri e Lucia Aquino per i fruttuosi confronti sugli argomenti oggetto di quest'articolo.

¹ Su questo progetto in generale, con un approfondimento specifico dedicato ai ritratti di Brunelleschi e di Giotto, si vedano M. COLLARETA, *Du portrait   la biographie: Brunelleschi et quelques autres*, in *Les « Vies » d'artistes*, actes du colloque international organis  par le Service culturel du musée du Louvre (Paris, 1-2 octobre 1993), a cura di M. WANSCHER, Paris, Musée du Louvre &  cole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 41-53; D. CARL, *Il ritratto commemorativo di Giotto di Benedetto da Maiano nel Duomo di Firenze*, in *Santa Maria del Fiore. The Cathedral and its Sculpture*, atti del Simposio internazionale per il VII centenario della Cattedrale di Firenze (Firenze, 5-6 giugno 1997), a cura di M. HAINES, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 129-147. L'operazione figurativa non voleva trasformare Santa Maria del Fiore in un mausoleo delle glorie patrie: se, ad esempio, le tombe di Brunelleschi e di Giotto, vere o presunte, ancora si visitano negli scavi di Santa Reparata nel sottosuolo della cattedrale, Squarcialupi ha trovato sepoltura in San Lorenzo. L'intendimento, invece, anche se non disgiunto dalla commemorazione e dall'omaggio, era eminentemente educativo.

veniva sovente concepito, in contesto profano, nel decoro dei palazzi. Protagonisti di queste rassegne edificanti erano, nella gran parte dei casi, eroi delle armi e del pensiero che – con l’infinita deferenza loro valsa dalla qualità metastorica delle gesta e dalla tradizione secolare che le aveva avallate – si chiamavano a raccolta, di norma, dal mondo classico.

I fiorentini vollero tuttavia concertare, per la loro chiesa maggiore, una variazione sul tema che – intervenendo sul canone per via di levare e di porre ad un tempo – si segnalasse per originalità. Meglio concentrarsi sui soli campioni della fiorentinità, più o meno recente, allora. E meglio ancora se ad essere omaggiati non erano soltanto i fiorentini che avessero contribuito allo splendore di Firenze brillando su un campo di battaglia o nel contesto d’una sfida filosofico-letteraria. Anche se il progetto viene avviato solo in pieno Quattrocento e subisce gli ovvii, continui cambiamenti di profilo caratteristici d’un cantiere prolungatosi nei secoli, quelle che, in effetti, fanno ancora oggi capolino dalle pareti di Santa Maria del Fiore sono le solenni effigi di eminenze fiorentine, se non per nascita (ed è la gran parte dei casi), per attività (i gloriosi capitani di ventura dei celebri affreschi quattrocenteschi di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno sulla parete settentrionale sono, così, l’inglese John Hawkwood e il marchigiano Niccolò da Tolentino); e se anche, a rappresentare le *humanae litterae*, un Dante non poteva mancare (nel gran dipinto quattrocentesco di Domenico di Michelino su cartone di Alesso Baldovinetti, sempre sulla parete settentrionale) e un Marsilio Ficino neppure (risale al primo quarto del Cinquecento il suo busto entro un’edicola-arco di trionfo sulla parete meridionale, opera di Andrea Ferrucci), a ricevere il tributo della loro città sono soprattutto gli illustrissimi che avessero dispiegato la loro *virtus* sul versante delle arti. Si tratta, *in primis*, degli esponenti delle “arti del disegno” variamente declinate: spiccano, sulla parete meridionale, i busti di Brunelleschi e di Giotto, opere quattrocentesche del Buggiano e di Benedetto da Maiano rispettivamente; e, sulla parete settentrionale, a tardivo compimento ottocentesco, quelli di Arnolfo di Cambio e di Emilio de’ Fabris, altre ineludibili eminenze della fabbrica secolare.

Ma non sono soltanto i “figurativi” a essere celebrati. E così, a degnamente rappresentare l’*ars musica* tra le glorie cittadine, c’è, sulla parete settentrionale, il ritratto di un organista: è la marmorea effigie del fiorentino Antonio Squarcialupi (1416-1480) del da Maiano (fig. 1), scolpito in coppia con il Giotto sull’opposta parete nel 1489-1490². Busto consacrato a una fi-

² I documenti relativi alla commissione del busto e all’intervento del 1519 (cfr. *infra*) vennero pubblicati per la prima volta nel 1909 da Giovanni Poggi (si vedano i docc. 2097, 2098, 2100 e 2101, alle

gura storica, ma ad un tempo mitica, della vicenda musicale (e organistica soprattutto) italiana, ritratto di musicista tra i primi con soggetto sicuramente individuato d'una tipologia ancora in cerca di una precisa definizione e lavoro profondamente segnato da peculiarità che lo distinguono dalla restante – e apparentemente più riuscita, perché più viva – galleria della cattedrale fiorentina, questo ritratto dello Squarcialupi ci sembra meritare l'approfondimento che il presente contributo ambisce ad inaugurare³.

Paradigma del gruppo dei sei busti commemorativi distribuiti sulle due pareti lunghe della cattedrale è il *Brunelleschi* che apre la rassegna meridionale (fig. 2). Opera di Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano, figlio adottivo ed erede dell'architetto effigiato, il ritratto è eseguito nel 1447, l'anno dopo la morte di Brunelleschi, a partire dalla maschera funebre eseguita dallo stesso Buggiano. Tutti i busti realizzati per Santa Maria del Fiore in seguito traggono ispirazione da questo incunabolo, in cui le fattezze del defunto, isolate dal contesto mediante una cornice (sempre tonda, con la sola eccezione dell'edicola del *Marsilio Ficino*), danno accento figurativo allo zoccolo verbale su cui si impostano (una grande targa con iscrizione commemorativa in latino). Il Buggiano sintetizza dunque due elementi, che hanno funzione distinta e, anche per questo, forma diversa. Sotto, la gran targa con l'epigrafe studiata da Carlo Marsuppini. Sopra, il ritratto di Brunelleschi: un tre quarti di figura, molto vivo per la non perfetta frontalità, la testa leggermente volta a sinistra e l'espressione cipigliosa. Vivissime, soprattutto, le mani: sfa-

pp. 135 ss. del vol. II di G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*, edizione postuma a cura di M. HAINES, Firenze, Medicea, 1988). Doris Carl ne ha in seguito fornita nuova trascrizione, con qualche significativa integrazione e correzione (CARL, *Il ritratto commemorativo di Giotto*, appendice documentaria II, docc. 1-5, pp. 146-147).

³ Su questo ritratto si vedano: J. HAAR, J. NÁDAS, *Antonio Squarcialupi: Man and Myth*, «Early Music History», 25, 2006, pp. 105-168 (pp. 121-126 soprattutto); G. GIACOMELLI, *Ut afflatu meo quotidie resonet. Immagini dell'armonia cosmica per il Conte Bardi*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Vernio, 25-26 settembre 1998), a cura di P. GARGIULO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, Prato, Tipografia Cav. Alfredo Rindi, 2000, pp. 173-193 (pp. 173-175 soprattutto); ID., *Organi e simboli del potere a Firenze dalla repubblica al principato*, in *Atti del congresso internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del Pontificio Istituto di Musica Sacra* (Roma, 26 maggio - 1 giugno 2011), 2 voll., a cura di A. ADDAMIANO, F. LUISI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, II, pp. 1-13 (pp. 3-5 soprattutto); ID., *Fifteenth-Century Pipe Organs and Organists at Florence Cathedral*, in *Make joyful noise, Renaissance Art and Music at Florence Cathedral*, a cura di G.M. RADKE, Atlanta - New Haven & London, High Museum of Art - Yale University Press, 2014, pp. 53-62 (pp. 57-60 soprattutto). Si tratta però di pagine secondarie all'interno di contributi eminentemente intesi alla messa a fuoco di altro soggetto maggiore.

te in altezza e difforni nell'atto della presa del panneggio, leggermente gonfio per la brezza del dì. Il *Brunelleschi* del Buggiano non è un ritratto idealizzato: l'abito è quello quattrocentesco, con il berretto – noto, per foggia, dagli affreschi coevi – fissato ad una spalla; il ritrattato è calvo e i lineamenti sono quelli della maschera funebre, anche se l'intensità dello sguardo è restituita con cura, nell'intendimento d'imbrigliare nel marmo il soffio di vita sfuggito al calco mortuario. Si tratta, comunque, d'un ritratto reso estremamente solenne dal richiamo all'arte classica. È in effetti evidente che il Buggiano scomoda qui i riferimenti illustri del cammeo, dell'*imago clipeata* e della stele-segnacolo. Il cammeo, prima di tutto: il fondo del rilievo è scurito, per maggiormente far spiccare i tratti della figura (il suo realismo da busto romano dell'età repubblicana, la sua dignitosa compostezza, l'abito quattrocentesco, l'acutezza dello sguardo e la concentrazione del volto). Non dal modello sontuario d'età imperiale, ma dalla più sobria ed eticamente impegnata arte repubblicana si recuperano invece i ritratti in clipeo e su stele: da una parte, la cornice tonda, il laico nimbo a cerchio che i Romani riservavano ai magnanimi, intesi come cittadini benemeriti nei confronti della propria patria (tra i giri decorativi, si individua l'immane alloro); dall'altra, il cippo posto sulle vie consolari, in cui il viso del defunto spicca sopra un'iscrizione che ne evoca, oltre al nome, il tratto peculiare. Quanto crea con efficacia il Buggiano è l'immagine d'un cittadino benemerito; d'un magnanimo, cioè, che, come già era stato stabilito dal codice etico della Roma repubblicana, andava ricordato per le sue benemerenze civiche. Niente, a livello figurativo, lo identifica come architetto-artista: soprattutto le mani – strumento dell'operatività del suo ingegno – sono sgombre da oggetti qualificanti quali il compasso, da sempre *topos* dell'*ars aedificandi*. A far parte integrante del ritratto c'è, tuttavia, la parola che completa il senso della figurazione. Così, se nulla nel busto ci dice che siamo in presenza di un artista, la professione è chiarita dall'epigrafe di Marsuppini dove, accanto al ricordo generico di grandi virtù e qualità che hanno maturata la gratitudine di Firenze nei confronti del Brunelleschi, non manca quello specifico del capolavoro della cupola di Santa Maria del Fiore⁴.

⁴ «Quantvm Philippvs architectvs arte dae[-] /dalea valverit cvm hvivs celeberrimi / templi mira testvdo tvn plvres machinae / divino ingenio abeo adiventae docvmen[-] / to esse possvnt qvapropter ob eximias svi / animi dotes singvulares qve virtutes XV KL / Maias anno CCCC XLVI eivs B M corpvs inhac / hvmo svpposita grata Patria sepelliri ivssit» (Quanto sia stato eminente Filippo nell'arte di Dedalo è mostrato dalla meravigliosa cupola di questo tempio molto famoso, e dalle molte macchine inventate da lui per divino ingegno. E per le eccellenti qualità del suo animo e le

Quando, nel 1489, Lorenzo il Magnifico invita Benedetto da Maiano a riprendere la serie dei busti encomiastici della cattedrale fiorentina, il suo *Giotto* e il suo *Squarcialupi* si pongono senza soluzione di continuità rispetto al *Brunelleschi* di Buggiano, fondendo, del pari, busto entro rotondeggiante cornice ed epigrafe rettangolare. Artista di prima grandezza, il da Maiano, ovviamente, riformula il modello a cui si ispira. E lo fa in modo difforme nei due diversi lavori. Giotto, già nell'effigie, ci si propone come artista (fig. 3): sovrintendente del progetto di Santa Maria del Fiore e talento poliedrico, viene qui presentato mentre applica tessere di mosaico ad un'iconcina. È il pittore che dispiega la sua arte che s'affaccia dal suo clipeo onorario. E lo fa con una tale fierezza e consapevolezza di sé che la sua epigrafe si apre con un «Ille ego sum»: è l'artista stesso che prende fieramente la parola e si presenta⁵. Vivissima, come nel caso del *Brunelleschi*, la figura: il corpo è mosso, lo sguardo infervorato dall'amore per ciò che sta facendo. Quando, poco dopo il 1520, Andrea Ferrucci realizzerà il suo *Marsilio Ficino* – un librone tra le mani nervose e lo sguardo spiritato verso il mondo delle idee (fig. 4) – si ricorderà dell'attenzione all'attributo del mestiere e alla restituzione della passione che accora il *Giotto* del da Maiano. Lo stesso farà, molto più tardi, nel 1843, Aristodemo Costoli nel suo *Arnolfo di Cambio* (fig. 5)⁶. Sia pure impostato sul matrimonio dell'epigrafe rettangolare e del clipeo, l'*Antonio Squarcialupi* di Benedetto da Maiano non ha, invece, mani alle prese con quanto lo qualifichi come organista o, quantomeno, come musicista. E nessuna passione attraversa il suo volto. Quanto fa capolino dalla cornice tonda del suo monumento è un mezzo-busto perfettamente frontale, impettito e rigido; un ritratto che, più che compiutamente classico (lo sarebbe stato se tanta frigidità si fosse coniugata con un taglio in pro-

sue singolari virtù, il suo corpo ben meritevole è stato sepolto in questa terra il 15 maggio 1446 per ordine della sua grata madrepatria).

⁵ «Ille ego svm quem pictvra extinta revixit[.] / cvi qvam recta manvs tam fvit et facilis[.] / Naturae deerat[.] nostrae qvod defvit arti[.] / plvs licvit nvlly pingere nec melivs[.] / Miraris tvrrem egregiam sacro aere sonantem[.] / haec qvoqve demodvlo crevit adastra meo[.] / Denique svm Iottvs[.] Qvid opvs fuit illa referre[?] / Hoc nomen longi carminis instar erat[.] / Ob[.] An[.] MCCCXXXVI cives pos[.] BM MCCCCLXXX» (Son io quello che ha fatto rivivere la pittura data per morta, e colui la cui mano fu sicura quanto abile. Quanto mancò alla mia arte, era mancante alla Natura stessa. A nessuno fu dato dipingere meglio o di più. Ammiri il grande campanile che risuona del sacro bronzo? Anch'esso fu innalzato alle stelle seguendo un mio modello. Ecco: il mio nome è Giotto. Che bisogno c'era di ricordare le opere? Basta questo nome a eguagliare un lungo poema. Morto nel 1336. I cittadini posero nel 1490). L'epigrafe si deve a Poliziano.

⁶ Su questo ritratto si veda la scheda di Lorenzo Fabbri in *Fortune di Arnolfo*, a cura di A. BARONI, Firenze, Edifir, 2003, pp. 103-105.

filo numismatico), ha qualcosa della fissità dell'icona bizantina (anche se tridimensionalmente tradotta). Il viso è segnato dal tempo (le occhiaie, le rughe del contorno occhi, i solchi d'espressione lungo gli zigomi e nel mezzo della fronte), ma non dal turbamento. Viceversa, il suo è un volto disteso, atarattico come quello d'un santo d'icona. Sul naturale disordine della vita nelle ciocche scomposte, vince il ritmo serrato e regolarissimo delle coste della marsina; sul verismo anche impietoso della ritrattistica romana di età repubblicana, vince la frontalità sublimante e raggelata dell'icona. Guardandolo alla distanza che l'altezza della collocazione impone, sfuggono i segni della vita e del passaggio del tempo ed è l'aspetto sfingide che prevale. Sembra, addirittura, che qui lo scultore cerchi un risultato all'opposto di quello felicemente conseguito dal Buggiano: non una maschera mortuaria che ritorna uomo vivo nel marmo, ma un uomo vivo che si raggela in maschera morta. Gli altri busti rinascimentali – viceversa così mossi e vivi; con mani, qui come volutamente escluse, che parlano di operosità – sono immuni da tanto ricercato algore. Solo più tardi, Vincenzo Consani, omaggiando nel 1887 l'autore della facciata gotica della cattedrale, dimostrerà simpatia per questo modello un po' esangue nel suo busto di *Emilio de' Fabris* (fig. 6).

E l'epigrafe latina alla base del viso scolpito dello Squarcialupi? In che modo si lega a questo "uomo di sasso"? Ne amplifica, smorza o modifica l'algido aspetto gessoso? Ecco il testo dell'iscrizione della lastra rettangolare, composto da Lorenzo il Magnifico, nella versione originale in latino:

Mvltyv profecto debet mvsvca Antonio / Sqvarcialvpo organist[a]e[.] Is enim ita arti / gratiam conivxit[:] vt qvartam sibi vid[-]/ervnt charites mvsvcam ascivisse so[-]/rorem[.] Florentina civitas grati animi / officium rata eivs memoriam propagare / cvivs manvs s[a]epe mortales in dvlcem ad[-]/mirationem addvxerat[.] civi svo monv[-]/mentvm posvit.

In traduzione:

La musica è veramente in gran debito con Antonio Squarcialupi, organista. Tanto, infatti, il suo magistero fu sposo della grazia, che le Grazie hanno accolta la musica come quarta sorella. I fiorentini, consci ch'è dovere d'uno spirito grato diffondere la memoria di colui la cui mano fu tante volte capace d'estasiare i mortali, hanno eretto questo monumento al loro concittadino.

Come nel caso del *Brunelleschi*, dunque, anche per lo *Squarcialupi*, se il clipeo individua la qualità di "eroe civico" dell'effigiato, l'iscrizione è fondamentale per cogliere la professione: di un musicista, precisamente qualificato come organista, si tratta. Ed è singolare che quella mano

che manca nel ritratto, faccia invece capolino nell'epigrafe come strumento fondamentale della grazia profusa dal musicista.

Tanto l'immagine che l'iscrizione, tuttavia, non possono essere pienamente comprese nel loro portato d'origine quando pensate nella collocazione attuale, senz'altro successiva al 1519. Le scelte iconografiche compiute dal da Maiano e le espressioni del Magnifico prendono in effetti il loro senso solo quando si ricollochiamo idealmente il monumento commemorativo nel sito per cui era stato creato. Ovvero, non un periferico fianco di navata, ma la centralissima e crucialissima zona presbiteriale, *in cornu evangelii*, sopra la porta della sacrestia di sinistra, detta "delle messe" o sacrestia vecchia (fig. 7). Qui, il monumento doveva essere incastonato tra la *Resurrezione* di Luca della Robbia (1440 circa), la lunetta-diadema della porta, e il sovrastante organo di Matteo da Prato (1432-1448), messo in opera sopra la cantoria dello stesso della Robbia (1431-1438)⁷, collaudato e, nel 1460, fatto ampliare proprio dallo Squarcialupi (figg. 8-9)⁸. La posizione era massimamente onorifica: Squarcialupi era vicinissimo al cupolone, da cui l'effigie del Brunelleschi era invece (e continua tuttora ad essere) lontanissima. Cupolone, oltretutto, universalmente considerato metafora del Cielo: posto sotto di essa, il ritratto dell'organista era come già incoronato di gloria; come in linea diretta, e a poca distanza, dalla destinazione paradisiaca della resurrezione. Ovviamente, l'organo fu lì posto (è lì tuttora si trova) per ragioni che sono, in prima battuta, di valorizzazione acustica. Alla collocazione, tuttavia, concorrevano felicemente anche ragioni di tipo emblematico, dato che, in quella maestosa conca che magnificava la cristallina emissione di suono d'uno strumento di tipo rinascimentale, si verificava la fusione del canto umano che, come preghiera, saliva a Dio e di Dio che, armonia delle sfere, in sé accoglieva l'armonia umana⁹. In questa posizione, tra l'altro, il busto del musicista

⁷ Oggi presso il Museo dell'Opera del Duomo, insieme a quella simmetrica. Originariamente in opera sopra la porta della sacrestia destra, detta "dei Canonici" o sacrestia nuova, questa seconda, come noto, fu realizzata, tra 1433 e 1438, da Donatello ispirandosi forse al salmo 148 o al 149. Anche sulla cantoria di Donatello venne costruito un organo, ma più piccolo. Le cantorie, come dice il nome, oltre che dare spazio all'organo, dovevano accogliere i cantori. Il contributo più recente sulla cantoria di Luca della Robbia è G.M. RADKE, *Luca della Robbia's Cantoria. Good, Better and Best*, in *Make Joyful Noise*, cit., pp. 11-52.

⁸ Su questo strumento e la storia degli organi in Santa Maria del Fiore, si vedano soprattutto i lavori di Gabriele Giacomelli citati sopra in nota 3 e G. GIACOMELLI, E. SETTESOLDI, *Gli organi di S. Maria del Fiore di Firenze: sette secoli di storia dal '300 al '900*, Firenze, Olschki, 1993.

⁹ All'importanza emblematica del luogo in cui l'effigie fu collocata dovette certo concorrere un fatto storico drammatico e centrale nella storia dei Medici. Proprio nei pressi della sacrestia

era in special modo visibile, anche in virtù della favorevole illuminazione delle prese di luce meridionali. Di qui lo *Squarcialupi* venne comunque allontanato nel 1495¹⁰: morto Lorenzo nel 1492 ed esiliati, nel 1494, tutti i Medici con suo figlio Piero in testa, Savonarola si adoperò quanto più possibile per cancellare i segni del mecenatismo signorile. Tra questi, anche molti omaggi ai “protetti” dalla famiglia. Antonio Squarcialupi era stato uno di loro; soprattutto dal 1440 quando, diventato sodale di Giovanni, figlio di Cosimo il Vecchio, fu spesso chiamato ad accompagnare – con il suo portativo ed attingendo al repertorio profano delle canzoni e delle ballate, particolarmente gradito presso le corti – le feste nelle dimore di campagna dei Medici. È così che, nel 1495, il monumento a colui che era stato organista prediletto della corte medicea, oltre che organista di Santa Maria del Fiore per un periodo straordinariamente lungo (1432-1480), non venne distrutto, ma temporaneamente deposto in sacrestia e, quindi, affidato a tale Piero de’ Vecchietti. Al ritorno dei Medici nel 1512, l’effigie fu resa alla fabbrica e poi, nel 1519, rimessa in opera. Vennero però apportati ritocchi alla cornice del clipeo (che infatti reca un motivo a treccia che non si ravvisa né nel *Brunelleschi* né nelle successive riprese del modello), al basamento del busto e alla targa con l’epigrafe. Soprattutto, si procedette ad un mutamento di collocazione, decentrando il busto dall’area del cupolone al muro settentrionale dell’aula plebana che ancora lo ospita. In origine, dunque, il monumento, oltre ad avere cornici leggermente diverse, era posto più in luce; e, se anche non sappiamo con assoluta esattezza come si proponesse all’occhio lo strumento di Matteo

vecchia si consumò, nel 1478, la congiura dei Pazzi, che vide vittima Giuliano de’ Medici. E proprio nella sacrestia vecchia Lorenzo trovò riparo.

¹⁰ In vero, non il solo busto dello Squarcialupi si trova nella collocazione attuale in conseguenza a una movimentazione: fu viceversa l’interezza delle effigi delle eccellenze fiorentine, lapidee soprattutto ma anche dipinte, a variare, in modo più o meno significativo, rispetto alla pristina collocazione. I mutamenti dovettero essere particolarmente numerosi nel corso delle revisioni ottocentesche. Sembra però che il più radicale sia stato quello che interessò il busto di Giotto che Vasari, nelle *Vite*, ricorda sulla parete settentrionale, ma che le carte di Santa Maria del Fiore sembrano indicare come fatto oggetto di spostamento sulla parete opposta in data (per il momento) imprecisata, tra metà Cinquecento e metà Seicento. Su questi spostamenti manca ancora uno studio sistematico: lo spoglio dei documenti dell’Archivio dell’Opera di Santa Maria del Fiore e delle guide locali antiche sarebbe senz’altro foriero di risultati interessanti. Sulle riprogettazioni ottocentesche dell’interno della cattedrale fiorentina, si veda L. FABBRI, *New and Old: Nineteenth-century Transformations Inside Florence Cathedral and the Dismantling of Baccio Bandinelli’s Choir*, in *La cattedrale come spazio sacro. Saggi sul Duomo di Firenze*, a cura di T. VERDON, A. INNOCENTI, 2 voll., Firenze, Edifit, 2001, II, pp. 421-455.

da Prato che lo sovrastava¹¹, conosciamo l'aggraziato splendore classicheggiante delle opere della Robbia tra cui era inserito.

La posizione primigenia del monumento, oltre che affettuosamente deferente (si collocava l'immagine dell'organista in prossimità di quella che, per quasi mezzo secolo, era stata la sua postazione di lavoro), vale a spiegare le espressioni adottate da Lorenzo il Magnifico nella sua epigrafe: Lorenzo attribuisce alla musica di Squarcialupi la "grazia", tratto quanto mai adeguato alla sovrastante teoria di putti musicanti e danzanti con cui Luca della Robbia aveva illustrato il variegato spumeggiare di suoni del salmo 150. È fondamentale, a questo punto, ricordare come l'epigrafe laurenziana venne antologizzata nelle pagine di guardia del cosiddetto *Codice Squarcialupi*¹², dove, tra morte del musico e messa in opera del suo monumento, il Magnifico chiese ai maggiori letterati della sua cerchia (Poliziano, Naldo Naldi e Marsilio Ficino tra i molti altri) di raccogliere versi che, in latino o in volgare, costituissero un omaggio al defunto. Si segnalano, tra essi, alcuni versi latini del Ficino che, nati come spiegazione del monumento già realizzato o utilizzati, viceversa, come sua fonte di ispirazione, valgono davvero a chiarire quel tratto da icona stranita che segna il busto del da Maiano.

¹¹ Il primo disegno noto dello strumento risale al secondo Cinquecento, quando l'organo che Squarcialupi aveva suonato e fatto ampliare aveva già subito una riforma radicale. Il documento grafico (riprodotto in GIACOMELLI, *Fifteenth-Century Pipe Organs*, cit., fig. 2, p. 57) attesta tuttavia il persistere delle due maestose canne di 24' che, a probabile imitazione dei prospetti d'organo transalpini, lo Squarcialupi aveva richiesto venissero inserite nel 1460. Le canne laterali conferirono allo strumento un'impronta anche visivamente maestosa, di cui fu proprio lo Squarcialupi ad essere considerato lungamente responsabile e artefice: l'organo primo-rinascimentale di Santa Maria del Fiore è passato alla storia come "l'organo di Squarcialupi", non solo perché da lui lungamente suonato, ma anche perché da lui maestosamente connotato e, così, fatto ingrediente peculiare della grandezza di Firenze.

¹² Si tratta dei ff. 1-2v del ms. Mediceo-Palatino 87 (c/o Biblioteca Medicea-Laurenziana in Firenze). Si ricorda, per scrupolo, come il famoso codice non sia stato commesso dallo Squarcialupi, di cui pure porta il nome: realizzato presso il monastero di Santa Maria degli Angeli verso il 1410-1415, capitò in mano sua in epoca imprecisata per poi passare a un suo nipote e quindi ai Medici. Dalla Biblioteca Palatina, il codice è stato trasferito alla Biblioteca Medicea Laurenziana alla fine del Settecento. Si tratta della più vasta antologia nota di musica profana italiana dell'*ars nova*: i compositori rappresentati, fiorentini, coprono il tardo Trecento e il primo Quattrocento. Sul codice, si vedano L. BELLOSI, *Due note in margine a Lorenzo Monaco miniatore: il "Maestro del Codice Squarcialupi" e il poco probabile Matteo Torelli*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 307-314; A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento: 1440-1525; un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 1985.

Scrive difatti Marsilio Ficino:

Quisquis exanimem me putas imaginem, falleris. Tantum enim adhuc spiritus mihi superest, ut mira haec fistularum structura, quem supra caput loquentem audis, afflatu meo quotidie resonet.

In traduzione italiana:

Sbagli se mi stimi effigie senza vita. Del mio spirito vive ancora una parte tanto grande che il mirabile coro di canne che senti parlare, facondo, sopra il mio capo risuona quotidianamente del mio respiro.¹³

È il monumento che – presa la parola al modo delle stele antiche che, sulle vie consolari, silenziosamente s'appellavano al viandante – si rivolge direttamente a chi lo guarda. All'osservatore non si chiede, con accento dignitoso ma mesto, un ricordo riscaldato dalla *pietas* che consenta di continuare a vivere nel presente della memoria di chi ancora è in vita. Lo si ammonisce, piuttosto: Squarcialupi non chiede nulla; spiega invece che il ricordo non gli è necessario perché, anche se la sua effigie scolpita sembra proprio quella di un uomo morto, il suo spirito è tanto vivo che è lui a dar fiato e voce al sovrastante organo. D'altronde, che lo Squarcialupi non sia morto ma vivo eternamente nella musica che il "suo" organo continua a produrre anche per mano altrui è detto pure dalla primigenia collocazione del monumento sopra una lunetta che rappresenta la *Resurrezione*.

Tra il ritratto di Benedetto da Maiano e l'epigrafe laurenziana che lo commenta esiste, così, un certo scollamento. Nelle parole laurenziane, in effetti, prevale il *topos* classico del ricordo dovuto al defunto, specie se si tratta di cittadino capace d'illustrare la sua patria. Dando più evidenza e più forza al felice contrasto tra il volto vuoto di vita dell'incolore busto del da Maiano e la colorata vivacità sonora dell'organo posto sopra, l'epitaffio ficiniano sarebbe certo stato scelta più adeguata. Ma, anche così, antologizzato a parte, il testo di Ficino aiuta comunque l'esegeta a cogliere e apprezzare quanto meditata fosse stata l'orchestrazione dell'apparato celebrativo per lo Squarcialupi. Buggiano "dà vita" al marmo che rappresenta Brunelleschi perché deve celebrare un artista del disegno e lo fa dispiegando con tutto il suo magistero gli strumenti della sua arte, che è un'arte del disegno. Benedetto da Maiano deve concorrere alla celebrazione di un artista del suono attraverso i suoi strumenti di artista del disegno; lo fa rinunciando a vivificarne l'effigie, scientemente scolpendo una *exanimem imaginem*, per-

¹³ Il componimento ficiniano è testimoniato, oltre che dal *Codice Squarcialupi*, dal codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7192.

ché vuole che la sua arte di scultore risulti sminuita, in quanto a potenzialità “magiche” del “vivificare”, rispetto alla musica, ovvero all’arte in cui eccelleva l’effigiato. Soltanto a quest’ultima – ovvero alla musica prodotta dall’organo – può riuscire di rendere veramente la vita all’organista defunto. Soltanto l’organo di Antonio Squarcialupi, quando suonava al tocco dei suoi successori, doveva riuscire ad eclissare l’impressione mortifera di quel volto scolpito e a dimostrare quanto potente, per quanto effimera, l’*ars musica* fosse. Di quello che era un monumento complesso alla grandezza di un uomo – edificato combinando parole latine, ritratto a mo’ di pseudo-calco-mortuario, e strumento musicale vero e proprio – oggi non rimane che l’elemento centrale del viso. Centrale, in realtà, solo fisicamente parlando: anche quando non era così spaesato, il busto di Benedetto da Maiano non era certo l’elemento più importante d’una straordinaria alchimia di componenti difformi, globalmente intese a esaltare i poteri magici della più impalpabile delle arti. La cerchia di Lorenzo – di concerto col da Maiano e con lo Squarcialupi stesso, responsabile dei caratteri più peculiari che davano un accento ultramontano allo strumento italianissimo di Matteo da Prato (i “canoni” laterali, come all’epoca furono chiamati) – riuscì a condensare, nell’intrecciarsi serrato in un solo prodotto artistico di diverse forme d’arti, una sorta di sublime sintesi del neoplatonismo. In essa, il corpo diventava una spoglia morta, inutile e poco rappresentativa dell’essere umano, perché lo spirito – che continuava ad essere vivo attraverso il suono – ascendesse verso un cono di luce, in cui il Divino sempre si manifesta.

QUALE POSTO NELL’EVOLUZIONE DEL “RITRATTO DI MUSICISTA” NELL’ARTE OCCIDENTALE?

Verso il 1485, quasi in contemporanea all’esecuzione dello *Squarcialupi* marmoreo per la cattedrale di Firenze, Leonardo dipingeva il suo *Ritratto di musico*, oggi in Pinacoteca Ambrosiana a Milano. Una figura di tre quarti, con lo sguardo malinconico che sfugge al riguardante e il volto ossuto vibrante di tensione. Le mani, qui, ci sono, anche se ridotte a una soltanto. E, come sempre in Leonardo, sono mani che parlano: l’incerto ritrattato regge con delicata fermezza quel pezzo di carta spiegazzata che, più che patente professionale, sembra indicazione della chiave interpretativa d’un malessere¹⁴. Quella dello *Squarcialupi* del da Maiano,

¹⁴ Su questo dipinto si veda, da ultimo, L. FAGNART, *Gaspar depicted? Leonardo’s Portrait of a Musician*, in *Gaspar van Weerbeke: New Perspectives on his Life and Music*, a cura di A. LINDMAYR-BRANDL, P. KOLB, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 73-77.

invece, è una figura frontale e bloccata: senza mani, senza musica, non attraversata dai moti dell'anima.

Opzioni coeve tanto dissonanti si giustificano agevolmente nella mancanza di mirate convenzioni rappresentative: quando Leonardo da Vinci e Benedetto da Maiano fanno i conti con figure in rapporto con la musica, la tipologia del "ritratto di musicista" sta ancora cercando la sua via¹⁵. Anche se già nel Quattrocento i *protégés* di *Lady Musica* cominciano ad essere oggetto di significative attenzioni da parte degli artisti, bisogna attendere che, nel corso del Cinquecento, meglio si profili la figura del maestro di cappella perché si giunga a una reale, decisa codifica del tipo ritrattistico incentrato sul professionista del far musica.

In effetti, la storia del ritratto è, nella più parte dei casi, una storia di visi "nobili". Di volti, cioè, ritenuti degni di essere immortalati in virtù della singolare eccellenza con cui coloro a cui essi appartengono incarnano la nobiltà di uno *status* sociale o di una professione. Nel Quattrocento, la pratica non-dilettantesca della musica non è ancora riconosciuta come esercizio d'una professione in senso proprio. Da una parte, se si è strumentisti, o si è anche – e primariamente – chierici oppure il lavoro primario – e garante di sopravvivenza – è comunque un altro. Dall'altra, se si è compositori, lo si è eminentemente in funzione della poesia; sicché, più propriamente che come "semplici" musici, è come "poeti-musici" che si è considerati e, alla maniera dei rapsodi antichi, si è sovente immortalati nei panni di Orfeo, che intona i suoi versi accompagnando il suo canto col suono della lira. Solo verso la metà del Cinquecento – quando le funzioni del maestro di cappella si chiariscono come quelle di compositore del repertorio, oltre che di maestro di musica e direttore d'un *ensemble* di cattedrale –, quello del musicista prende finalmente ad essere considerato un autentico lavoro. E un lavoro, in aggiunta, talmente peculiare da essere intrinsecamente nobile. Certo, anche nelle opere d'arte anteriori al Quattrocento, non di rado compaiono figure che suonano uno strumento musicale o reggono un foglio vibrante di note. Ma esse sono, di norma, tanto poco caratterizzate fisionomicamente che vanno più che altro intese quali allegorie dell'*ars musica*: tale è, ad esempio, il *Francesco*

¹⁵ Sull'argomento manca in realtà ancora una letteratura davvero esaustiva. Oltre all'imprevedibile T. SEEBAS, *Lady Music and her Protégés: from Musical Allegory to Musicians' Portraits*, «Musica Disciplina», XLII, 1988, pp. 23-61, mi preme però segnalare almeno A. MORELLI, *Il ritratto di musicista nel Cinquecento: tipologie e significati*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. GALLI, C. PICCININI, M. ROSSI, Firenze, Olschki, 2007, pp. 169-191.

Landini, forse la miniatura più famosa del *Codice Squarcialupi* (fol. 12IV)¹⁶. Oppure si tratta di figure chiaramente individualizzate, ma con un attributo talmente generico (uno strumento musicale non necessariamente suonato, un foglio o libro di musica di norma mostrato all'osservatore) da indurre all'ipotesi che i ritrattati siano aristocratici, musicisti "per diletto". In tal caso, l'attribuzione musicale dice della sprezzatura del nobile dilettante – così come la descrive il *Cortegiano*: chi frequenta le corti deve essere anche musicista, soprattutto nel senso di poeta-cantore – e quindi della sua cultura¹⁷; o, sulla base della tipologia del repertorio mostrato, qualcosa del suo carattere e dei suoi gusti.

È solo dalla seconda metà del Cinquecento che gli artisti approdano ad una codificazione condivisa di tratti – d'immediata riconoscibilità – da attribuire al musicista di professione. Nel *corpus* rinascimentale superstiti, eminentemente in quello pittorico, si segnalano allora autentici "ritratti di musicista": musicisti che appuntano note su un foglio, o che – con implicito rimando all'*aulos* di Euterpe e all'ispirazione da lei inviata e necessaria all'opera del comporre – reggono un flauto. Su questa normativa di base, si affastelleranno in seguito, generose, le superfetazioni simboliche¹⁸.

Entro un quadro normativo ancora incerto come quello tardo-quincentesco, c'è poco da stupirsi che il busto dello *Squarcialupi* in Santa Maria del Fiore non mostri peculiarità che ne qualifichino vocazione e professione. Già in antico, tali tratti specifici erano invece definiti per artisti e filosofi: per questo, nella cattedrale fiorentina, *Giotto* e il non di molto successivo *Marsilio Ficino* differiscono per chiara definizione del mestiere. A suggerire cosa Antonio Squarcialupi professasse in vita provvedevano piuttosto, in origine, il potere della parola e quello dei luoghi: l'epitaffio e la collocazione. Soprattutto questa seconda: anticamente posta sotto l'organo, l'effigie scolpita dell'organista era, metaforicamente, scaturigine stessa dello zampillare di suoni dello strumento. Strumento di cui era il cuore autenticamente pulsante, quanto apparentemente spento.

¹⁶ Sui ritratti di musicisti di questo codice, si veda W. GIBBONS, *Illuminating Florence: Revisiting the Composer Portraits of the Squarcialupi Codex*, «Imago musicae», X, 2006, pp. 25-45.

¹⁷ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.

¹⁸ Si veda l'analisi del settecentesco *Farinelli* di Corrado Giaquinto in E. BUGINI, *La definizione della tipologia ritrattistica dell'"evirato cantore" dopo Caravaggio*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, a cura di S. MACIOCE, E. DE PASCALE, Roma, Gangemi, 2012, pp. 231-239.

Esiliata e alterata dalle sue odissee, vittima degli aggressivi *restyling* occasionati dalle turbolenze politiche che precedettero la definitiva affermazione dei Medici come principi cittadini, l'opera di Benedetto da Maiano ha oggi perso molta della sua potenza, riducendosi quasi a scheggia afasica d'un discorso un tempo ampio e ben strutturato, ora quasi integralmente perduto. Definitivamente s'è sciolto quel suggestivo intreccio di significati di cui l'alloggiamento originario – tra prossimità all'organo, incastonatura tra le opere del della Robbia e rimando alla commessa poetica laurenziana – sapeva ammantarla. E, con questo cerchio di stupore, s'è persa la chiara comprensione del suo ruolo – non di protagonista assoluto, ma di co-protagonista – in un'originalissima espressione ritrattistica alla confluenza di arti diverse.

DALL'UOMO ALL'ICONA DEL MUSICO-MITICO:
STRATEGIE MITOPOIETICHE MEDICEE

In che rapporto si pone questa primizia ritrattistica, così lusinghiera nella sua conformazione primigenia, con la figura storica di Antonio Squarcialupi?

Non molto, in realtà, ci è noto di Antonio degli Organi, detto Squarcialupi solo nei suoi anni tardi e poi, sistematicamente, dopo la sua morte. Si sa, per certo, come egli nascesse a Firenze, nel popolo di San Lorenzo, e fosse figlio di un ricco macellaio. Proveniva, dunque, da una famiglia agiata, ma non nobile. Sicuramente fu musicista di talento, per sedere tanto presto (dai 16 anni) e tanto a lungo (poco meno di mezzo secolo) allo strumento prestigioso della maggior chiesa cittadina. Solo relativamente incuriosito, però, dal diretto esercizio dell'arte organaria e, sembra, non troppo versato nella composizione. In effetti, se pure Antonio Squarcialupi risulta dare consigli fondamentali inerenti alla riforma dello strumento della cattedrale fiorentina, come anche pronunciarsi sulla qualità di un portativo di provenienza napoletana¹⁹, egli non dovet-

¹⁹ Si veda la prima delle due lettere trascritte in *Appendice*. Per lo studioso interessato agli usi e ai costumi delle corti e dei gentiluomini italiani del Quattro e Cinquecento, la lettera costituisce, tra l'altro, una gustosa conferma della passione per il genere dell'organo portativo che, in anni successivi, è soprattutto attestata dalle incalzanti richieste di Isabella d'Este nei confronti di Lorenzo da Pavia per ottenere – senza successo – il portativo di Michele Vianello. Su questa vicenda si veda, da ultimo, E. BUGINI, *La musica di fra Giovanni da Verona*, Parigi, Garnier Classiques, 2014, pp. 146-147. Più in generale, per le caratteristiche degli organi in miniatura amati dai collezionisti, si vedano L. CHELES, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena, Panini, 1991, pp. 64-66; P.P. DONATI, 1470-1490: *organi di cartone negli studioli dei principi*, in *La musica a Firenze al*

te direttamente misurarsi con la costruzione degli organi. E, per quanto eccellente improvvisatore (come d'uopo agli organisti), non troppa dovette tuttavia essere la sua dimestichezza con la scrittura musicale²⁰. Tra le notizie – davvero minime – che ne riguardano biografia e professione, spicca la certezza di un lungo e saldo legame coi Medici. Come già accennato, il rapporto con Giovanni, figlio di Cosimo il Vecchio, si segnalò per il tratto particolarmente affettuoso. Ma lusinghiere attenzioni dovettero serbargli un po' tutti gli esponenti della famiglia, ammirati dall'elastico talento d'un organista capace – nei momenti di devoto raccoglimento in Santa Maria del Fiore – d'agevolare la concentrazione sui misteri del Divino, come anche d'allietare con canzoni profane i raduni festosi. Sembra anzi che i Medici si siano addirittura adoperati, mentre lo Squarcialupi era vivo, per affinarne i modi – già naturalmente improntati ad una certa eleganza –²¹, nonché per promuoverlo alla nobiltà per meriti artistici. E che, dopo la sua morte, mettendo in opera quanto soprattutto escogitato da Lorenzo, si siano prodigati per trasformarne la figura storica in un'icona mitica, entro cui convogliare ogni talento musicale.

Nell'ottica della promozione nobiliare attuata dai Medici si spiegano contenuti e forme delle uniche due lettere firmate da Antonio Squarcialupi sinora individuate: trascritte una prima volta da Johann W. Gaye (1804-1840)

tempo di Lorenzo il Magnifico, atti del convegno internazionale di studi (Firenze 15-17 giugno 1992), a cura di P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 1993, pp. 276-278. Sullo strumento del Gusnasco al Correr, si veda R. SILVA, *Strumenti musicali "alla greca e all'antica" nel Rinascimento, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, 3 voll., Torino: Einaudi, 1982-1986, I, 1982, pp. 367-369 e fig. 120. Sul costruttore, si rimanda a C.M. BROWN, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève, Droz, 1982; W.F. PRIZER, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia 'Master Instrument Maker'*, «Early Music History. Studies in Medieval and Early Music», 2, 1982, pp. 87-118, 120-127. Il portativo di provenienza napoletana menzionato nella corrispondenza di Squarcialupi era indirizzato ad Antonio di Migliorino, aristocratico fiorentino, poeta, organista e autore di un progetto dell'organo di Santa Maria del Fiore prima dell'approvazione di quello di Matteo da Prato; su di lui, *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 226.

²⁰ Abbiamo notizia di una composizione polifonica che gli viene chiesta da Giovanni de' Medici per la cappella musicale del battistero (i "cantori di S. Giovanni"). Sembra che Squarcialupi non si sia dimostrato in grado di consegnare il lavoro. Si veda HAAR, NÁDAS, *Antonio Squarcialupi*, cit., p. 109.

²¹ Se così non fosse stato, difficilmente, nel 1450, i Medici avrebbero finanziato un suo soggiorno presso una corte né, nell'estate 1455, Giovanni de' Medici, avrebbe chiesto proprio a lui di accompagnarlo in una visita alla corte degli Sforza a Milano. Del pari, soltanto una persona di buon gusto e amante del bello poteva mostrare interesse per l'acquisto del *Codice Squarcialupi*, un repertorio miniato di composizioni dell'*Ars Nova* italiana tanto raffinato da confluire, in seguito, nelle collezioni sceltissime dei Medici.

verso il 1840²², le si ripropone nell'*Appendice* che conclude questo articolo secondo trascrizione emendata e completata nell'ambito del progetto *EpistolArt* dell'Università di Liegi (2013-2018). La prima, in volgare, risalente al 1450 e firmata ancora *Antonio degl'orghani*, rende conto a Giovanni de' Medici di un lungo viaggio presso la corte napoletana che, con tutta verosimiglianza finanziato dal destinatario della missiva, consentì all'organista di migliorare frequentazioni e costumi. Dichiarandosi latore di un organo portativo indirizzato al poeta Antonio di Migliore Guidotti, detto il Migliorino, Squarcialupi sembra anticipare l'azione di procacciatore di preziosità varie, strumenti musicali *in primis*, che Lorenzo Gusnasco da Pavia rivestirà in seguito per Isabella d'Este. La regolarità della scrittura tradisce il ricorso ad un copista di professione: dice quindi del riguardo dell'organista nei confronti della dignità del suo protettore. Molto più tarda la seconda lettera, in latino, datata 1467 e ormai firmata «Antonius de squarcialupis de florentia dictus magister Antonius de organis florentie». Il destinatario è nientemeno che Guillaume Dufay. A lui, professandosi ambasciatore dei pensieri di Piero de' Medici, lo Squarcialupi indirizza il ringraziamento per l'invio a Firenze di provetti cantori da Cambrai. E, soprattutto, richiede che una "canzona", scritta dal giovane Lorenzo, venga da lui musicata²³. La primissima formazione del "nobile" musico mediceo non dovette verosimilmente essere troppo accurata: difettava, perché fosse altrimenti, la nobiltà del sangue; e quanto mai ancorata alla praticità era la professione paterna. Pare pertanto difficile che il maturo Squarcialupi sapesse scrivere in latino con tanta proprietà. È invece più credibile che un segretario di Piero de' Medici – di fiducia e dal calamo particolarmente felice – facesse

²² J.W. GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, Molini, 1839-1840. Le due lettere di Squarcialupi si leggono nel vol. I: n. LIX, pp. 160-161; n. LXXXV, pp. 208-209. Nei progetti di Gaye, la straordinaria raccolta di documenti, compulsati presso gli archivi fiorentini e dell'Italia centro-settentrionale, doveva costituire la *condicio sine qua non* della stesura di una monumentale *Storia delle arti in Italia dalla caduta dell'Impero fino al XVI secolo* che la morte non gli lasciò il tempo di scrivere. Facendo rientrare le lettere di un musicista nella sua impresa di trascrizione della corrispondenza di "figurativi", Gaye dà peraltro sapida prova del sano interesse per tutto quello che è "arte" di un uomo colto (specie di area tedesca) nel XIX secolo e della felice permeabilità di confine tra arte del suono e arte del disegno che contraddistinse il Rinascimento italiano. Una prova che è, in vero, anche schietta misura di quelli che, viceversa, sono i troppi limiti mentali degli iper-specialismi contemporanei.

²³ Sul Dufay: N. BRIDGMAN, s.v. *Dufay, Guillaume*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie, II*, a cura di A. BASSO, Torino, Utet, 1984, pp. 565-571; M. MILA, *Guillaume Dufay*, Torino, Einaudi, 1997; F.R. ROSSI, *Guillaume Du Fay*, Palermo, L'Epos, 2008. Della "canzona" in volgare – *Amore ch'hai visto ciascuno mio pensiero* – la lettera riporta diffusamente il testo (pubblicato nell'opera omnia del Magnifico, si veda L. DE' MEDICI, *Tutte le opere. Scritti giocosi*, a cura di G. CAVALLI, Milano, Rizzoli, 1958, p. 91).

da *ghostwriter* per lo Squarcialupi, musicista di professione e quindi ritenuto dai signori di Firenze corrispondente più adatto a comunicare con un musicista. All'adeguatezza del profilo, certo concorrevano l'ormai avvenuta assunzione del cognome gentilizio d'una famiglia della Val d'Elsa. Ci sono pochi dubbi sul fatto che questa adozione sia legata ad un'iniziativa medicea: i Medici avevano rapporti, anche di parentela, con i nobili Squarcialupi e, per fornire un po' di *lettres de noblesse* al loro musicista stimato, devono aver ottenuto, per lui e i suoi discendenti, l'uso del cognome e dello stemma²⁴. Per quanto possa essere per noi motivo di stupore – nel nostro disincanto di contemporanei sin troppo adusi a non veder riconosciuti i meriti dello spirito e del magistero che sa produrre bellezza –, non doveva essere in realtà infrequente che un nobile del Rinascimento, fermamente convinto dei poteri nobilitanti dell'esercizio artistico, dovesse adoperarsi perché un artista venisse riconosciuto e accettato come nobile di sangue. Qualcosa di analogo dovette per esempio accadere, verso il 1570, a Brescia, quando, dopo aver lavorato per i nobili Foresti, i Virchi, intarsiatori e costruttori di strumenti musicali – soprattutto cetere, ma anche organi – cominciarono a far uso dello stemma nobiliare della famiglia²⁵. E, anche prima, nel 1527, quando il principe Alberto III Pio da Carpi, in partenza per il suo esilio parigino, volle che, della sua dissolta corte padana, fossero soltanto due artisti a seguirlo: Girolamo Cibelli e suo cugino Francesco Scibec da Carpi; facendo di quest'ultimo, addirittura, il suo esecutore testamentario nel 1531²⁶. D'altronde, per quanto felice sia stato l'esito della intelligente e incessante opera di conversione principesca in cui si adoperarono, nei Medici dovette rimanere viva a lungo la memoria della propria origine mercantile.

Sin dalla morte dello Squarcialupi, nel 1480, Lorenzo si impegnò affinché la sua figura, ormai promossa dal punto di vista sociale, diventasse anche una figura mitica. Per rendere ancora più "magnifico" il mito di Firenze come "novella Atene", da lui elaborato e diffuso, gli sembrò senz'altro necessario creare il mito di un "novello Orfeo"²⁷. Di un musicista, cioè, di straordinario talento che la sua città era stata capace di accogliere, far sbocciare e consentire di fruttificare. Tra i talentuosi

²⁴ Lo si vede, ad esempio, sulla tomba in San Lorenzo, in cui Antonio ancora riposa accanto al figlio Francesco, anch'egli organista di Santa Maria del Fiore.

²⁵ E. BUGINI, *Musica, Scultura, Arti Applicate*, «I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como», V/9, 2003, pp. 17-59, pp. 29-46.

²⁶ *Alla corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, a cura di M. Rossi, Carpi, APM, 2017, pp. 64-68.

²⁷ Così GIACOMELLI, *Ut afflatu meo quotidie resonet*, cit., p. 173.

professionisti dell'esercizio musicale che pure dovevano popolare la sua quotidianità, la scelta del Magnifico dovette cadere proprio su Antonio Squarcialupi soprattutto per motivi di coerenza con la promozione già attuata dalla sua famiglia.

Del fatto che Lorenzo sentisse un contributo della musica fondamentale al compimento della sua costruzione mitica c'è singolare conferma nella circostanza della commessa a Benedetto da Maiano. Nel 1489, quando lo scultore venne contattato, l'intendimento primario era quello d'aggiungere, alla galleria dei magnanimi celebrati in cattedrale, oltre al monumento commemorativo di Giotto, la tomba di Filippo Lippi. Lorenzo, tuttavia, dovette essere sin dall'inizio poco convinto della bontà della scelta: esitando in un'altissima concentrazione d'omaggi a soli artisti del disegno, essa non poteva non trasmettere implicitamente il messaggio d'una sorta di mono-specializzazione cittadina e d'un mecenatismo riduttivamente univoco della sua classe dirigente. Cosicché, quando Filippino Lippi lo mise a parte che il monumento per il padre sarebbe stato eretto piuttosto nel duomo di Spoleto, egli di buon grado sostenne economicamente l'impresa *foris portas*, chiedendo ad un tempo al da Maiano di dirottare i suoi sforzi, non più su un altro artista del disegno, ma sul musico Squarcialupi.

Lo scultore era straordinario. Ma straordinaria era pure la difficoltà della commessa. La chiesa che Giotto e Brunelleschi avevano contribuito a edificare era un corpo concreto che rimaneva nei secoli ad attestare la grandezza della città che lo aveva prodotto. Della musica di Squarcialupi, improvvisatore brillante quanto incurante di lasciare traccia scritta del suo gusto e dei suoi modi, non rimaneva invece più nulla²⁸. Alle prese con la natura tanto singolare della musica – imprevedibile e fuggevole, sempre; ma particolarmente volatile quando risultato d'improvvisazione – da Maiano difettava d'un qualsiasi appiglio concreto a cui ancorare l'evocazione in immagine d'un talento. A levarlo d'"impiccio" – che,

²⁸ Secondo Gibbons, i ritratti che animano il *Codice Squarcialupi* costituiscono la risposta concreta dei fiorentini ad un problema di cui si dimostrano pienamente consapevoli: lo splendore delle opere architettoniche, scultoree e pittoriche prodotte a Firenze è tanto grande da offuscare ampiamente il pregevolissimo operato dei suoi musicisti, le cui imprese non hanno l'imperatività dell'oggetto concreto che s'impone con immediatezza allo sguardo. Di qui la necessità di creare una preziosa galleria di immagini che, dando fisicità di corpo reale – anche se non necessariamente connotato con attributi musicali, di norma invece solennizzato dal riferimento alle immagini in maestà dell'arte sacra – a chi aveva creato un repertorio pregevole quanto non visualizzabile né palpabile, contribuisse – in modo molto reale – ad accrescere lo splendore di Firenze, traducendo in duraturo splendore di miniatura e foglia d'oro, lo splendore fugace dei suoni. Si veda GIBBONS, *Illuminating Florence*, cit.

pure, in una certa misura d’“impaccio”, segna il busto, per lui così atipico, infine licenziato – fu senz’altro Lorenzo stesso, proponendosi come regista d’un complesso dialogo tra scultura, poesia, arte organaria e architettura, in cui gli elementi di nuova creazione venivano posti in sagace e gustoso rapporto con preesistenze altamente connotanti l’eccellenza cittadina. L’intelligente trovata era tanto felice ed innovativa da esitare in celebrazione, oltre che del musico e della sua arte, dell’acume e del gusto della città che lo celebrava e della famiglia che ne reggeva le sorti.

La mitopoiesi operata da Lorenzo a favore del suo “novello Orfeo”, e della sua stessa stirpe, seguì anche altre strategie. Già prima che si avviasse l’opera in Santa Maria del Fiore, ci fu, ovviamente, la commessa dell’antologia encomiastica del *Codice Squarcialupi*. E, subito dopo, nel 1481, fu probabilmente su richiesta del Magnifico che, nel proemio del *Comento sopra la Comedia* dantesca, Cristoforo Landino lumeggiò il suo ricordo di Squarcialupi. Qui, è accanto al celebre avo dell’autore – Francesco Landini, detto “il Cieco degli Organi” – che Antonio degli Organi compare tra le glorie musicali fiorentine. A questa memoria spetta la creazione d’un *topos* che, in riferimento allo Squarcialupi, dal Cinquecento in avanti, puntualmente ritorna nella letteratura, musicale e non, relativa a Firenze: quello dell’organista tanto bravo che, per ascoltarlo, persino gli stranieri non temevano di affrontare i pellegrinaggi più lunghi e disagiati.

Se anche il personaggio storico di Antonio Squarcialupi non fu dunque d’invenzione – e certo fu musico, e di talento –²⁹, la seduttività orfica del nobile di sangue, dalla bravura musicale a tutto tondo e senza eguali fu, per ampia parte, abile invenzione di Lorenzo e della sua famiglia. Intessuta nella forma “polifonica” di svariati componimenti letterari e d’un monumento, unico quanto complesso e straordinariamente innovativo (in cui musica e scultura coinvolgevano, nel loro dialogo, anche la letteratura), tale invenzione era certo nutrita d’affetto per l’uomo e di stima per il musicista. Quanto soprattutto l’animava, però, era l’ambizione di famiglia: celebrando il “loro musicista”, il Magnifico e i Medici celebravano la “loro Firenze”, culla di *tutte* le arti³⁰.

²⁹ Riduttivo ed eccessivamente *tranchant* il giudizio finale di HAAR, NÁDAS, *Antonio Squarcialupi*, cit., p. 157, secondo cui Squarcialupi non fu che un “workaday musician”.

³⁰ Il che non significa che la musica non fosse davvero amata e coltivata con la debita attenzione. Se ne ha più tarda riprova anche nella cura estrema dell’aspetto musicale che Giovanni, figlio di Lorenzo, una volta divenuto papa Leone X, dimostrerà nella liturgia come nella quotidianità della

Le vicissitudini del monumento commemorativo in Santa Maria del Fiore – fatte d’eclissi e rinnovate epifanie, in cui approdo finale fu l’opera, naufraga e mistificata, oggi incuneata sulla parete settentrionale dell’aula longitudinale – sono, d’altronde, così aderenti alle fortune/sfortune politiche dei signori di Firenze da fornire una singolare conferma di quanto il nome Squarcialupi abbia significato, nei secoli, il bozzolo mitico intessuto dai Medici assai più che la nuda crisalide d’un ben preciso personaggio storico la cui vita fu consacrata alla musica³¹.

sua corte. Si veda J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London, Phaidon, 1972, p. 15.

³¹ Del mito è stato vittima anche Gaye, che, nel suo *Carteggio inedito* (vol. 1, pp. 127-128, lettera n. XLII), identifica in un ricchissimo possidente della Val d’Elsa, di nome Antonio Squarcialupi, il nostro organista, in realtà non nobile né particolarmente ricco. Del depistante ottimismo di Gaye, già si rendeva conto in B. BECHERINI, *Antonio Squarcialupi e il Codice Mediceo Palatino 87*, in *L’Ars Nova italiana del Trecento*, atti del primo convegno internazionale (Certaldo, 23-26 luglio 1959), a cura di B. BECHERINI, Certaldo, Centro Studi sull’Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 141-196: 148-151.

APPENDICE
LE LETTERE DI ANTONIO SQUARCIALUPI
PUBBLICATE DAL GAYE

1) Antonio Squarcialupi a Giovanni di Cosimo de' Medici, Siena, 26 novembre 1450

Firenze, Archivio di Stato, Mediceo Avanti il Principato, 8 (Lettere a Giovanni di Cosimo de' Medici), ins. 131 (pubbl. in GAYE, *Carteggio inedito*, I, n. LIX, pp. 160-161)³².

La lettera, che reca una traccia di sigillo ormai caduto, si compone di una carta di mm 220 × 180, con specchio di scrittura di mm 200, con 16 righe, esclusa la firma. La filigrana, simile a Briquet 8342, è una lettera M³³.

[131r] Amantissimo compar mio,

Dopo le debite salute infinite volte ad voi mi raccomando etc.

Egli è horamai circa d'uno mese ch'io tornai da Napoli: com'io ero,³⁴ dobbiate sapere. Et dipoi non è ristato di piovere, che in tucto ero disposto venirvi a vedere; et non solamente m'è storpiato la venuta, ma lo scrivere, perché del continuo sono stato con isperanza che 'l tempo abbi dovuto fare un poco de vachatione a tanto piovere, di tutto lodato Idio.

Volendovi rachontare di Napoli et della maiestà del Re et della sua corte, che veramente gran cose et magne sono a rachontare, mi bisognerebbe almanco per xv³⁵ giorni soldare quanti scriptori sono in corte di Roma. La qual cosa al presente tacerò, et su brevità v'aviso come 'l cardinale di Sancta Maria Nova³⁶ assai tiene charo il suo horghano di canna; et à grandissima ragione, perché senza fallo è cosa che merita il pregio. Hora io vi conforto che alla tornata vostra ve ne farò udire uno che credo senza fallo non vi dispiacerà, il quale è stato mandato a donare ad Antonio di Migliorino, il quale per sua humanità mi rendo certissimo sarà contento che io

³² Una riproduzione digitale delle due lettere qui edite è disponibile sul sito del progetto *EpistolART*. I criteri di trascrizione prevedono una massima fedeltà al testo, limitando l'intervento dell'editore alla scissione delle parole, all'introduzione dei segni diacritici e della punteggiatura nonché alla risoluzione delle abbreviazioni. Si veda: http://web.philo.ulg.ac.be/epistolart_bd/

³³ C.-M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1907. La descrizione codicologica di ogni documento è stata curata da Lucia Aquino.

³⁴ Lettura poco sicura. Gaye: *come*

³⁵ Lettura incerta; Gaye trascrive *v*.

³⁶ Pietro Barbo, all'epoca cardinale diacono di Santa Maria Nova a Roma.

ve lo facci vedere et udire. Per hora farò senza più tediarvi. Soprattutto a madonna Contessina³⁷ et a pPiero³⁸ mi rachomandate, et così a ttutti altri.

In Siena³⁹, a' dì xxvi di novembre MCCCCL.

Per lo vostro compare,

Antonio degli⁴⁰ orghani

// [13Iv] Spectabili⁴¹ viro Giovanni di⁴² Cosimo⁴³ de' medici in Volt[err]a⁴⁴ <...>⁴⁵ suo tamq[uam] p[at]ri [etc].

2) Antonio Squarcialupi a Guillaume Dufay, Firenze, 1 maggio 1467

Firenze, Archivio di Stato, Mediceo Avanti il Principato, 22 (Lettere a Lorenzo il Magnifico, 486; ad altri membri della famiglia e a dirigenti di filiali del banco, 36. 1463 gen. 23 - 1515 apr. 18.), ins. 118 (pubbl. in Gaye, *Carteggio inedito*, I, n. LXXXV, pp. 208-209).

Lettera senza filigrana né sigillo di mm 220 × 240, con specchio di scrittura di mm 180, con 19 righe, esclusa firma; nella parte bassa del foglio una canzone di 12 righe.

[118r] Venerabilis mi pater et super omnes merito colendissime. Summa cum animi mei letitia vidi et sepius legi vestras humanissimas litteras, et amplexus sum toto corde socios quos misistis cantores meliores de vestra ecclesia⁴⁶, quemadmodum vos scribitis, et ego qui eos audiverim, facile adducor ut credam. Sunt enim et suavitate vorum et doctrina artificioque canendi profecto excellentes, et vobis digni preceptore. Dici non potest quam gratam feceritis rem magnifico⁴⁷ Petro de Medicis nostro⁴⁸, qui profecto vestram paternitatem multum diligit, et de vobis semper honorificentissime loquitur asseritque quod et ego libenter assentior, maximo esse vos ornamento nostre etati. Laurentius quoque Medices Petri filius⁴⁹, vos mirifice observat; qui ut ceteris quoque bonis artibus propter eius divini ingenii prestantiam, ita etiam ista vestra politiore musica vehementer delectatur. Et propterea admiratur artem et virtutem⁵⁰

³⁷ Bardi, Lotta, detta "Contessina".

³⁸ Gaye: *a M. Piero*. Si tratta di Piero di Cosimo de' Medici, detto "Piero il Gottoso".

³⁹ Lettura poco sicura.

⁴⁰ La *i* finale ricopre una precedente lettera, forse la *o* iniziale di *orghani*.

⁴¹ Trascrizione congetturale delle prime lettere, scomparse per la caduta della linguetta che chiudeva il plico: *specta*.

⁴² Gaye: *de*.

⁴³ Trascrizione congetturale delle prime lettere.

⁴⁴ Qui prende fine la trascrizione di Gaye.

⁴⁵ Lacuna materiale.

⁴⁶ Il coro della cattedrale di Cambrai, di cui fece parte Dufay.

⁴⁷ La parola reca una minuscola iniziale.

⁴⁸ Medici Piero de', detto "Piero il Gottoso".

⁴⁹ Medici, Lorenzo de', detto "Lorenzo il Magnifico".

⁵⁰ *artem et virtutem vestram; et virtutem* omesso da Gaye.

vestram, et pro patre vos colit atque observat. Cupit quoque aliquid habere de vestra excellentissima virtute proprium. Itaque erit cum his litteris cantilena, quam cupit a vobis intonari et ornari cantu. Ego vero ut id faciatis vehementer rogo, et ad eum mitatis. Dignus est propter eius virtutem et liberalitatem vestro beneficio. Mihi quoque rem gratissimam feceritis, et habebo⁵¹ vobis ingentes gratias. Utinam ego vos viderem atque audirem, quod et vos vestris litteris desiderare videmini. Ego certe huic voluptati nihil anteponebam. Sum totus vester. Commendo me vobis.

Ex Florentia die primo mensis maii MCCCCLXVII.

Antonius de squarcialupis de florentia
dictus magister Antonius de organis florentie

*Cançona*⁵²

Amore, ch' ai⁵³ visto ciascun mio pensiero
e chonosciuto el mio fedel servire,
fammi chontento, o tu mi fa' morire!
Stare in vita sì aspra, et in tal dolore
chonfortar l' alma di sospiri et pianti,
certo, signor, sare' morir men rio.

Se tu ai l' archo et la pharetre, Amore,
perché⁵⁴ il ghiacciato cor non rompi et schianti?
Non de' donna mortale obstare a ddio⁵⁵.
Riguarda all' onor tuo, al mio disio⁵⁶,
pon fine, omai, al mio lungho martire,
perch' è vicino già l' ultimo sospire.

// [118v] Venerabili⁵⁷ patri meo Guglielmo⁵⁸ <...>⁵⁹ magistro musice artis excellentissimo⁶⁰ canonico cameratensi <...> mo⁶¹ patri meo colendissimo.

⁵¹ Gaye: *habeo*.

⁵² Gaye: *canzona*.

⁵³ Sebbene altri editori abbiano preferito la forma *c'hai*, essa ci sembra meno pertinente dal punto di vista semantico. Ci conforta in tale direzione anche la presenza della grafia *ai*, per la seconda persona dell'indicativo di *avere*, presente nel primo verso della terza strofa.

⁵⁴ *amore perché; amore barrato*.

⁵⁵ La scelta di non usare la maiuscola è dettata dal riferimento al dio Amore.

⁵⁶ Gaye: *desio*.

⁵⁷ Trascrizione congetturale delle prime lettere: *ve*.

⁵⁸ Gaye: *guglielmo*.

⁵⁹ Lacuna materiale dovuta alla caduta del pezzo di carta che chiudeva la lettera.

⁶⁰ Trascrizione congetturale di *cellenti*.

⁶¹ Lacuna materiale.



1. Benedetto da Maiano, *Monumento celebrativo di Antonio Squarcialupi*, 1489-1490, marmo, Firenze, Santa Maria del Fiore, aula plebana, lato settentrionale (foto: Opera del Duomo di Firenze, Archivio Fotografico)



2. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Monumento celebrativo di Filippo Brunelleschi*, 1447, marmo, Firenze, Santa Maria del Fiore, aula plebana, lato meridionale (foto: Opera del Duomo di Firenze, Archivio Fotografico)



3. Benedetto da Maiano, *Monumento celebrativo di Giotto*, 1489-1490, marmo, Firenze, Santa Maria del Fiore, aula plebana, lato meridionale (foto: Opera del Duomo di Firenze, Archivio Fotografico)



4. Andrea Ferrucci, *Monumento celebrativo di Marsilio Ficino*, post 1520, marmo, Firenze, Santa Maria del Fiore, aula plebana, lato meridionale, (foto: Opera del Duomo di Firenze, Archivio Fotografico)



5. Aristodemo Costoli, *Monumento celebrativo di Arnolfo di Cambio*, 1843, marmo, Firenze, Santa Maria del Fiore, aula plebana, lato settentrionale (foto: Opera del Duomo di Firenze, Archivio Fotografico)

6. Vincenzo Consani, *Monumento celebrativo di Emilio de' Fabris*, 1887, marmo, Firenze, Santa Maria del Fiore, aula plebana, lato settentrionale (foto Elena Bugini)

7. Veduta generale dell'area presbiteriale di Santa Maria del Fiore sotto la cupola del Brunelleschi, angolo nord-est (foto Elena Bugini)





8. Luca della Robbia, *Resurrezione*, 1440 ca, ceramica invetriata, Firenze, Santa Maria del Fiore, coronamento della porta della sacrestia vecchia (foto Opera del Duomo di Firenze, Archivio Fotografico)



9. Luca della Robbia, *Cantoria*, 1431-1438 ca, marmo,
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
(da Santa Maria del Fiore, presbiterio sotto la cupola, angolo nord-est)
(foto Opera del Duomo di Firenze, Archivio Fotografico)

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 15th century to the end of the 19th 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 *telari* 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 teleri 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 canvas.

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, 18th Century

GIRĖNAS POVLIONS

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 18th and 19th centuries. In the middle of the 18th 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 18th 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, lasciato in eredità dal conte Revedin alla moglie Teresa Comello.

Keywords: Villa Bolasco, Giambattista Meduna, 19th century architectural ornamentation, 19th-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 19th 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

NOTE SUGLI AUTORI

MARCO BELLANO (marco.bellano@unipd.it) è assegnista di ricerca, docente di History of Animation e di Digital and Interactive Multimedia all'Università degli Studi di Padova, dal 2018 abilitato in seconda fascia, nel settore concorsuale Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi. Ha insegnato anche alla Boston University Study Abroad Padua, all'Università di Salamanca e al Conservatorio di Ferrara. È autore di saggi, capitoli e monografie sull'animazione e la musica per film (*Václav Trojan. Music Composition in Czech Animated Films*, Routledge, 2019; *Allegro non troppo. Bruno Bozzetto's Animated Music*, Bloomsbury, 2021; *24 fotogrammi per una storia dell'animazione*, Dino Audino, 2021). Nel 2020 ha contribuito al *Wiley Companion to Federico Fellini*, con un capitolo sui disegni del regista. Nel 2014 ha ricevuto dalla SAS-Society for Animation Studies il Premio Norman McLaren-Evelyn Lambart per il miglior articolo accademico. Ha presieduto il 29° convegno annuale della SAS (2017). È nel comitato scientifico delle riviste «Mutual Images Journal» e «Cabiria - Studi di cinema». Pianista e direttore d'orchestra, collabora ai progetti didattici del Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française (Venezia). Partecipa al progetto di ricerca Erasmus+ Co-POEM.

FRANCO BERNABEI (franco.bernabei@unipd.it), già professore ordinario di Storia della critica d'arte presso l'Università di Padova, si è occupato dei problemi relativi all'intreccio fra arti figurative, testimonianze letterarie e dibattiti estetici soprattutto dal Cinquecento al Novecento. Da queste connessioni, ha cercato di enucleare le diverse funzioni giocate dall'arte nella coscienza culturale delle varie epoche, anche in lavori di sintesi della disciplina storico-artistica, quali manuali di storia della critica d'arte e capitoli ad essa relativi in pubblicazioni collettive. In particolare, ha studiato alcuni aspetti della critica novecentesca, a partire dai maestri viennesi come A. Riegl e proseguendo con le derivazioni in Italia del formalismo e i loro rapporti con l'idealismo, fino a campioni della scuola veneta di Storia dell'arte come Fiocco, Bettini, Coletti. Ha dedicato inoltre la sua attenzione alla critica d'arte su riviste, specialistiche o no, di area soprattutto

lombardo-veneta, dell'Ottocento e del Novecento, impostando un programma di ricognizione di numerosi periodici, in vista di una serie di pubblicazioni, antologiche e critiche, in collaborazione con altri docenti ed allievi.

BERNADETTE BIEDERMANN (bernadette.biedermann@uni-graz.at) ha studiato museologia e storia dell'arte all'Università di Graz. Attualmente lavora come museologa, curatrice e ricercatrice presso i Musei universitari dell'Università di Graz. È vice-direttore dei Musei universitari dell'Università di Graz. I suoi ambiti di ricerca sono: museologia teorica, object based research, documentazione museale, comunicazione museale e forme di presentazione museale. È co-editore della rivista «Curiositas».

ELENA BUGINI (e.bugini@gmail.com) è due volte dottore di ricerca (in storia dell'arte presso le università di Tours e Ginevra, e in musicologia all'università di Torino). È stata borsista della Statale di Milano presso l'università 'François Rabelais' di Tours, borsista 'Vinci' dell'università franco-italiana, borsista dell'Istituto Italiano di Studi Storici 'Benedetto Croce' di Napoli, post-dottoranda dell'università di Pavia, post-dottoranda 'Marie Curie' della Comunità Europea presso l'università di Liegi, post-dottoranda all'Academia Belgica di Roma e post-dottoranda presso il Warburg Institute di Londra. Premio 'Ugo da Como' a Lonato e 'André Chastel' presso Villa Medici a Roma, per la storia dell'arte. Premio 'Ossi di Seppia' e medaglia di Giorgio Napolitano, per la produzione poetica. S'è molto occupata dei rapporti tra arte e musica nel Rinascimento italiano e francese, e nel Novecento europeo. È stata titolare per due anni dell'insegnamento di iconografia musicale presso l'università di Padova. È ora dedita a tempo pieno all'insegnamento di storia dell'arte presso il Liceo Artistico 'Bruno Munari' di Crema.

LUCA FABBRI (luca.fabbri@hotmail.com) si è formato presso l'Università degli Studi di Padova, dove ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2007, discutendo una tesi in storia dell'arte medievale. Dal 2010 è funzionario storico dell'arte della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza. Ha al suo attivo una monografia (*Cripte. Diffusione e tipologia nell'Italia nordorientale tra IX e XII secolo*, Caselle di Sommacampagna 2009) e diverse pubblicazioni in riviste specializzate, che riguardano principalmente temi di storia dell'arte e dell'architettura veronesi e vicentine.

EMANUELE GALVAN (emanuele.galvan95@gmail.com) si è formato all'università di Trento e di Bolzano, dove ha conseguito la laurea magistrale in musicologia nel 2019, discutendo una tesi sulle cantate di Johann Sebastian Bach. Dal 2019 lavora nell'area artistica, casting e programmazione del Festival d'opera lirica di Bregenz (Austria). È studioso indipendente che si occupa, in modo particolare, di analisi ed esecuzione di musica vocale sacra barocca.

CHIARA MARIN (chiara.marin@unipd.it) è conservatrice del Patrimonio Storico Artistico di Ateneo, impegnata nella conservazione, nello studio e nella valorizzazione del ricco e variegato patrimonio dell'Università degli Studi di Padova. Dottore di ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici Musicali e dello Spettacolo, ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento dei Beni Culturali e il Centro di Ateneo per i Musei dell'Università patavina. Ha insegnato a Padova, a Ca' Foscari, in IUSVE e alla LIMEC. I suoi interessi sono principalmente rivolti alla funzionale sociale dell'arte e alla valorizzazione del patrimonio culturale in chiave sostenibile.

HÉLÈNE MIESSE (helenemiesse@hotmail.com) si è formata in filologia presso l'università di Liegi, dove ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2013 discutendo una tesi dedicata al lessico politico nel carteggio di Francesco Guicciardini. Tale tesi è stata pubblicata nel 2017 (Strasburgo, ELiPhip). Dal 2013 al 2018 ha seguito il progetto *EpistolART. Corrispondenze artistiche del Rinascimento*, volto a repertoriare, editare e analizzare lettere riguardanti le arti e gli artisti dal XIV al XVI secolo, con particolare attenzione per il *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* (ed. Johannes W. Gaye, 3 voll., 1839-1840). Attualmente insegna lingua francese presso la Haute École Libre Mosane.

THOMAS R. MOORE (thomas@thomasrmoore.co.uk) ha studiato interpretazione musicale alla Indiana University (1998-2002) e al Conservatorio Reale di Anversa (2004-2007); è attualmente membro della Nadar Ensemble e lavora come ricercatore e capo-dipartimento degli ottoni sia al Conservatorio Reale sia all'Università di Anversa.

ANDREA PIAI (andreapiai@hotmail.it), studioso indipendente, i suoi vasti interessi scientifici convergono su pittura e grafica veneti dal XVI al XVIII secolo, con particolare attenzione al disegno di epoca barocca.

GIRĖNAS POVILIONIS (rima.povilioniene@gmail.com) è dottore di ricerca in discipline umanistiche (2006). Professore associato alla Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT), si occupa in particolare di storia degli organi ed è restauratore. Tra il 2009 e il 2011 è stato ricercatore post-doc al Lithuanian Culture Research Institute grazie a un finanziamento dei Fondi strutturali europei. È diplomato in organo (LAMT). Si è specializzato nell'arte organaria in Francia e Svezia. Nel 2007 ha fondato il Centre for Organ Heritage in Lithuania ed è responsabile di un ricco database online relativo agli organi lituani (www.vargonai.com). Ha presentato le sue ricerche in conferenze e congressi in Lituania, Lettonia, Estonia, Francia, Svezia, Regno Unito, Stati Uniti, Danimarca, Polonia e Portogallo. Ha pubblicato oltre 40 articoli scientifici e due monografie.



stampato nel 2021
per conto della casa editrice Il Poligrafo srl
presso la tipografia Digital Team di Fano (PU)

«Musica & Figura», pubblicata con il contributo del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova e della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, propone studi di storia dell'arte e di storia della musica. La rivista, pur accogliendo contributi specifici dell'uno e dell'altro campo, intende, ove possibile, valorizzare le relazioni e i nessi che intercorrono tra le due discipline, che emergono dallo studio dei comuni modelli storiografici, dalla ricognizione di ambiti di committenza e condizioni sociali favorevoli, dall'analisi dei rispettivi linguaggi, il cui confronto ha prodotto nel tempo importanti modelli di riflessione metodologica. Tale vocazione multi- e interdisciplinare si riflette anche nella direzione scientifica a quattro mani.

