

ABSTRACTS

GIORGIO PELOSO ZANTAFORNI

*Veronica Gambara, Bartolomeo Tromboncino e Antonio Caprioli:
intrecci sul tema della Speranza*

Inside the fourth and fifth Frottole's books, both printed in 1505 in Venice by Ottaviano Petrucci, there are two pieces that seem to dialogue with each other: *Hor passata è la speranza*, with text by Veronica Gambara and music by Bartolomeo Tromboncino, and *Ritornata è la speranza*, textually anonymous and with music by Antonio Caprioli. They show a series of references and internal echoes both on a literary and musical level. In the literary aspect, the compositional dependence of one on the other seems to be clearly visible; from the point of view of the compositional structure, there are also points of contact, even if they are mediated by distinctive traits common to the frottolistic genre, which lead us to reflect on the role of textual and musical quotations and on the relationships of intertextuality that this poetic-musical repertoire increasingly shows to have.

All'interno dei libri Quarto e Quinto di Frottole, stampati entrambi nel 1505 a Venezia da Ottaviano Petrucci, trovano posto due brani che paiono dialogare fra loro: *Hor passata è la speranza*, con testo di Veronica Gambara e musica di Bartolomeo Tromboncino e *Ritornata è la speranza*, testualmente anonimo e con musica di Antonio Caprioli. Essi mostrano una serie di richiami ed echi interni sia a livello letterario che musicale. Nel primo aspetto la dipendenza compositiva di uno sull'altro testo pare distinguibile; dal punto di vista dell'assetto compositivo si notano altresì punti di contatto, seppur mediati da tratti distintivi comuni al genere frottolistico, che inducono a riflettere sul ruolo delle citazioni testuali e musicali e sui rapporti di intertestualità che sempre più spesso questo repertorio poetico-musicale mostra di avere.

MANUEL LAFARGA, JAVIER ALEJANO, PENELOPE SANZ

Diego Ortiz: un maestro de capilla español en Las Bodas de Caná del Veronés

The paper is updating Diego Ortiz's biography, taking account preview data and reviewing them in detail. Diego Ortiz was author of one of the two only treatises on the *viola da gamba* from the XVI century and Naples Viceregal Court chapel master from 1553 to 1570. Despite the scarce data concerning his life, some recent findings and two current studies provide new perspectives on the Spanish musician: one of them places him in the famous Paolo Caliari's canvas *The Wedding at Cana* (1563), which was commissioned by the Benedictine monastery of San Giorgio Maggiore (probably in accordance with the last and final announcement of the Council of Trent), and was completed in 1563. There, Ortiz appears portrayed in a very critical and relevant place, just behind the author, and presumably "instructing" Paolo on his own *glosa* and improvisation musical techniques for the *viola da gamba*. Another study, based on Archivio Segreto Vaticano, has shown that Ortiz did not die when Francisco Jiménez de Loscos succeeded him as chapel master in Naples, but he went to Rome under the protection of Colonna family, as *famigliare*.

Attraverso alcuni recenti e innovativi studi, l'articolo aggiorna la biografia di Diego Ortiz, autore di uno dei due soli trattati cinquecenteschi dedicati alla viola da gamba e maestro di cappella alla corte vicereale di Napoli tra il 1553 e il 1570. Nonostante la scarsità di dati prosopografici, due studi in corso – uno dei quali condotto dagli autori dell'articolo – hanno dato nuova luce al musicista spagnolo. Il primo di questi lo colloca sulla famosa tela di Paolo Caliari *Nozze di Cana*, commissionata nel 1562 dal monastero benedettino di San Giorgio Maggiore (probabilmente in coincidenza con la celebrazione dell'ultima convocazione del Concilio di Trento), e completato nel 1563. In esso, Ortiz appare ritratto in una posizione critica e molto rilevante, proprio dietro il pittore, e sembra volerlo "istruire" sulle tecniche di improvvisazione per la viola da gamba. Il secondo studio, basato su documenti dell'Archivio Vaticano, mostra che Ortiz non morì quando Francisco Jiménez de Loscos gli successe come maestro di cappella, come si credeva in precedenza, ma servì la famiglia Colonna a Roma, come *famigliare*.

MARJO SUOMINEN

Cleopatra's varying roles in the opera Giulio Cesare in Egitto by Handel

The focus of this article is the evolution and exposure of Cleopatra's character and myth in the opera *Giulio Cesare in Egitto* by George Friedrich Händel. This is studied via different positive and negative portrayals of her from historical and cinematic representations up to musical solutions and situations. These are created by *affects*, emotional states, which function as musical expressive tools. Unlike her co-protagonist Caesar, who stays loyal and favourable to his char-

acter type, the heroic warrior, Cleopatra has four varying roles, which are the carefree juvenile, seductress, victim, and hero-ruler. She is seen as the central figure, and her *Parnasso* scene containing the aria *V'adoro, pupille* is viewed as the turning point for the storyline. Her character relates also to that of the *femme fatale* type. The variability of her roles is seen mainly as an "Italianate" feature, which is opposed to the French Baroque opera's unilateral characters.

L'evoluzione e l'esposizione del personaggio e del mito di Cleopatra nell'opera *Giulio Cesare in Egitto* di George Friedrich Händel è il focus su cui verte il presente articolo. Il personaggio viene studiato attraverso differenti suoi profili, positivi e negativi, tratti da rappresentazioni storiche, cinematografiche nonché musicali. I diversi tratteggi che contraddistinguono il personaggio sono il risultato di molteplici affetti, stati emotivi, sentimenti che funzionano musicalmente come strumenti espressivi. A differenza del suo co-protagonista, Cesare, che rimane coerente con la parte che interpreta, quella dell'eroico guerriero, Cleopatra ha quattro ruoli diversi, che sono la giovanile spensierata, la seduttrice, la vittima e la regina eroica. Cleopatra è la figura centrale dell'intera opera e la sua scena del Parnaso contenente l'aria *V'adoro, pupille* costituisce il punto di svolta per la trama. Il suo personaggio rimanda anche al carattere tipo della *femme fatale*. La variabilità dei suoi ruoli è vista principalmente come un tratto tipicamente "italiano", che si contrappone ai caratteri fissi dei personaggi dell'opera barocca francese.

ENRICO LUCCHESI

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

A number of Venetian scenes painted by Pietro Longhi (1701-1785) are still without a clear-cut title because the identification of the portrayed protagonists has been lost. Thanks to the music sheet with operatic aria "'pupille amabili, se voi piangete'" depicted in the hitherto so-called *Music Party* or *Spinet Concert* formerly in the Perera collection, New York, the author claims that the puzzling subject shows the Castrato Gioacchino Conti called Gizziello (1714-1761) singing with the support of a harpsichord apparently between the première of the opera *Siroe* (26th December 1749) and the last performance of *Artaserse* (started on the 24th January 1750) in San Giovanni Grisostomo, theatre where this celebrity was caricatured by Anton Maria Zanetti the Elder. According to previous studies, the location of the *Cembalo Concert (The Singer Gioacchino Conti)* should be a room in the patricians Grimani ai Servi's Cannaregio mansion, Longhi's well-known patrons. The new chronology permits to connect this work to the *Rhinoceros* executed for Giovanni Grimani ai Servi in 1751. For the noble Venetian, the exotic animal and the Castrato voice and body were both intended as an intriguing marvel. The renowned rapport between Pietro Longhi and Carlo Goldoni, another Grimani ai Servi protégé, lead to peruse the influence of theatrical and meta-theatrical experiences on the original iconographies of

the painter. The essay highlights the great importance of puppet shows in 18th Century Venice, from the *Teatro dei Bambocci* in the miniaturized San Girolamo theatre to the marionettes performed by Giulio Goldoni, Zanetti the elder and other friends, perhaps among them the painter and caricaturist Marco Ricci. The mention of the caricature and puppet shows relates Longhi's dolls (Levey) to Tiepolo's Punchinellos.

Grazie all'*incipit* dell'aria "pupille amabili, se voi piangete" leggibile sul foglio di musica del clavicembalo dipinto nel *Concerto* di Pietro Longhi già nella collezione Perera di New York e presumibilmente proveniente dalla collezione Grimani ai Servi, è possibile riconoscere nel protagonista della raffigurazione il famoso cantante castrato Gioacchino Conti detto il Gizziello (1714-1761), verosimilmente durante la sua ultima *tournee* veneziana per il Carnevale del 1750. L'agnizione e la proposta cronologica permettono di connettere il dipinto al *Rinoceronte* di Longhi per Giovanni Grimani ai Servi (1751), approfondendo inoltre lo studio dei rapporti tra il pittore, Carlo Goldoni e il mondo teatrale, con particolare attenzione all'importanza, per il commediografo e per l'arte figurativa veneziana del Settecento, del *Teatro dei Bambocci*.

MARTA NEZZO

Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita

II. *Perfezionamento metodologico e discussioni sul sistema delle arti postbellico*

The essay aims to introduce the studies of Roberto Longhi between 1919 and 1927. During these years he gives some articles to the newspaper "Il Tempo". Though he continues his militant commitment in contemporary art criticism, he also re-examines his former critical method and lexicon. Between 1920 and 1921 he goes on a European tour with Contini-Bonacossi, to see several museums and masterpieces all across Europe. It is a long period of studies during which Longhi is inspired by the work of the Illuminist art historian Luigi Lanzi and consolidates his personal training in art's expertise and connoisseurship practice, without forgetting the example of the German art theory of the XIXth Century, neither the lesson of Benedetto Croce.

Il saggio mira a introdurre gli studi di Roberto Longhi tra il 1919 e il 1927. In quegli anni lo studioso scrive alcuni articoli per il quotidiano «Il Tempo». Nonostante continui l'impegno militante come critico d'arte contemporanea, Longhi riesamina il suo metodo critico e il lessico usato fino a quel momento. Tra il 1920 e il 1921 gira l'Europa con Contini-Bonacossi, per visitare diversi musei e vedere i principali capolavori. È un lungo periodo di studi, durante il quale medita sul lavoro di Luigi Lanzi, storico dell'arte della stagione illuminista, e consolida la sua abilità come *expertiser* e *connoisseur*; senza per questo dimenticare la teoria critica tedesca a cavallo tra XIX e XX secolo, né la lezione di Benedetto Croce.

ELISA BASSETTO

*Breve nota intorno al «Maestro del Caravaggio».
Giovanni Antonio da Pordenone tra Fiocco e Longhi*

An unpublished letter by Roberto Longhi to Carlo Ludovico Ragghianti, containing a reference to a «Maestro di Caravaggio» exhibition that took place in the summer of 1939 in Udine, at the same time Fiocco published his important monograph dedicated to Giovanni Antonio da Pordenone, is the start of a debate about Michelangelo Merisi's artistic training, showing two different perspectives. While Longhi tended to lead it back to the Lombardian scenario, Fiocco implicitly tried to demonstrate that Caravaggio got inspiration from venetian masters.

Sul finire degli anni Trenta, nell'ambito dei suoi pionieristici studi dedicati a Giovanni Antonio da Pordenone, Giuseppe Fiocco istituì un parallelo tra l'arte del pittore friulano, considerato il precursore della pittura di Tintoretto e di Veronese, e quella di Caravaggio. L'ardito accostamento, col quale lo studioso finiva implicitamente per ricondurre la pittura del Merisi all'ambito veneziano, non mancò di suscitare la pronta reazione di Roberto Longhi, sostenitore della filiazione lombarda del Merisi. La questione non mancò di coinvolgere anche la più giovane generazione di storici dell'arte, tra cui Sergio Bettini, Rodolfo Pallucchini e Carlo Ludovico Ragghianti.

PRISCILLA MANFREN

La "fantasia": un'iconografia coreutica nell'immaginario coloniale italiano

Through reports and historical sources both written and iconic, the essay intends to dwell on the particular attention paid to the topics of African dance and music in the colonial imagination, with specific interest in the Italian context in the period between the two world wars. After an introduction to the theme, which has a certain diffusion starting from the Nineteenth century thanks to the travel literature and the pictorial trend of the Orientalism, the paper proposes a whole of textual excerpts taken from reports and articles, useful for understanding the feature of some performances and the European attitude towards them. A special interest is dedicated to the so-called *fantasia*, a term variously used to indicate different types of indigenous shows. Following is the presentation of some visual sources, placed in relation to specific descriptions of various kinds of *fantasia* drawn from the texts of that time. These works of art are created by authors such as Lidio Ajmone, Giuseppe Rondini and Arnaldo Pajella who, for various reasons, between the Twenties and the Thirties of the Twentieth century approach the current of the so-called Colonial Art, that is a direct filiation of the Nineteenth-century Orientalism. Xylographs, drawings, paintings and illustrations for magazines are thus proposed and read not only in their iconographic peculiarities, but also bearing in mind the eurocentric vision related with the subjects they represent.

Il saggio, attraverso testimonianze e fonti d'epoca sia scritte che iconiche, intende soffermarsi sulla particolare attenzione concessa ai temi della danza e della musica africane nell'immaginario coloniale, con specifico riferimento all'ambito italiano nel periodo compreso fra le due guerre mondiali. Dopo un'introduzione al tema, che vede una certa diffusione a partire dall'Ottocento grazie alla letteratura di viaggio e alla corrente pittorica dell'Orientalismo, lo scritto propone un insieme di stralci testuali ripresi da resoconti e articoli, utili per comprendere la particolarità di talune *performances* e l'atteggiamento europeo nei loro riguardi. Speciale interesse è riservato alla cosiddetta *fantasia*, termine variamente utilizzato per indicare diverse tipologie di esibizioni indigene. Segue la presentazione di alcune testimonianze visive, poste in relazione a specifiche descrizioni tratte dai testi d'epoca, dedicate proprio a quest'ultimo genere di *performance*; vengono così proposti e letti nella loro peculiarità iconografica xilografiche, disegni, dipinti e illustrazioni per riviste, realizzati da autori come Lidio Ajmone, Giuseppe Rondini ed Arnaldo Pajella, che tra anni Venti e anni Trenta del Novecento, per svariate motivazioni, si avvicinano allo specifico filone della cosiddetta arte coloniale, diretta filiazione dell'Orientalismo ottocentesco.

ROBERTO CALABRETTO

Igor Stravinskij, il cinema e la musica per film

This paper discusses the relationships – complex and at times contradictory – between Stravinskij and cinema. Stravinskij took part in the debate about film music with an article which stirred an extensive debate among music and film critics alike. Some of his music scores, originally intended as part of soundtracks, were actually never completed; they bear witness to their undeniable distance from the musical stereotypes existing in respect of cinema at the time. Nevertheless, compositions by Stravinskij have been used by many directors, for example Ermanno Olmi, as soundtrack for some of their films. This is certainly the most interesting element in the relationship between the great composer and the seventh art.

Questo articolo discute le relazioni – complesse e talvolta contraddittorie – tra Stravinskij e il cinema. Stravinskij ha preso parte al dibattito sulla musica per film con un articolo che ha suscitato un ampio confronto tra la critica musicale e cinematografica. Alcune delle sue partiture musicali, originariamente intese come parte di colonne sonore, in realtà non furono mai completate; esse testimoniano la loro innegabile distanza dagli stereotipi musicali esistenti rispetto al cinema dell'epoca. Le composizioni di Stravinskij, tuttavia, sono state utilizzate da molti registi, ad esempio Ermanno Olmi, come colonna sonora per alcuni dei loro film. Questo è sicuramente l'elemento più interessante nel rapporto tra il grande compositore e la settima arte.

DANIEL ZILIO, NICOLA ORIO

Strumenti tecnologici innovativi per la fruizione museale. Verso l'Informatica Museale

Museums are among the most distinctive places of our society. They have three main functions: preservation, research, and dissemination of cultural heritage. For a long period information technologies, which in this domain are usually defined as Digital Humanities, have been applied mainly to the first two functions. Yet recently, dissemination is increasingly taking advantage of information technologies. In particular, the goal is to enrich the visiting experience by allowing the user to play an active and more involving role. Information technologies can be a valuable tool to bridge the gap between the visitors and the items exposed in a museum, facilitating the transmission of the cultural content. This short essay introduces a number of methods, researches and tools aimed at improving the visitor experience: from visitors monitoring to personalization, from using game-inspired approaches to designing interactive interfaces, which can be used to improve accessibility and inclusion. The essays concludes by proposing the definition of a novel professional figure, the digital museum expert, and its research field.

I musei sono tra i luoghi più caratterizzanti della nostra società. Le tre funzioni principali di cui sono portatori sono la conservazione, la ricerca e la valorizzazione dei beni culturali in essi contenuti. Per molti anni le tecnologie informatiche, che nella loro accezione verso il mondo dei beni culturali sono note come Digital Humanities, sono state utilizzate principalmente per le prime due funzioni, ma di recente vi è stata una progressione nell'utilizzo di tali tecniche anche per scopi di valorizzazione. In particolare, l'obiettivo è quello di arricchire l'esperienza di visita museale dando all'utente un ruolo più attivo e coinvolgente. Le tecnologie informatiche rappresentano un potenziale strumento per creare un ponte virtuale tra l'opera esposta e l'osservatore, facilitando così la trasmissione del messaggio culturale in essa contenuta. In questo breve saggio si presentano diverse modalità di applicazione e di ricerca in questo ambito, al fine di analizzare come queste tecniche possano risultare utili per lo scopo descritto: dal monitoraggio dei visitatori alla personalizzazione della visite, dalla progettazione di interfacce di interazione, con riferimento anche alle possibilità di aumentare l'accessibilità e l'inclusione, fino all'utilizzo del gioco attraverso il mezzo informatico. Si concluderà con una disamina relativa alla definizione di una nuova figura professionale di informatico museale e del relativo campo di ricerca.