

LIBRI IN LIBRERIA

crazia romana nella successione spesso ravvicinata e, quindi, nella contesa del soglio pontificio hanno spesso leso alla continuità del disegno complessivo dei giardini e hanno indotto a promuovere opere d'arte tanto pregevoli quanto non sempre in consonanza con l'assetto originario dei luoghi.

Sin dalle sue origini, il papa governava la chiesa dall'alto di un castello con forti mura e torri che proteggevano i giardini irrigati e ricchi di erbe e frutti; qui poteva esercitare degnamente il governo in un'armoniosa coesistenza di simbologia cristiana e di edonismo pagano, all'interno di un complesso cerimoniale che investiva tutta la vita pontificale, ma che con questa mutava nel modificarsi dell'etichetta, del gusto e della politica ecclesiastica, come, ad esempio, per le ben note vicende del Cortile delle Statue e per quello del Belvedere di Bramante o per l'elegante Casina di Pio IV di Pirro Ligorio.

Nel Novecento, dopo il lunghissimo pontificato del «papa giardiniere» Leone XIII, l'11 febbraio 1929 venivano firmati i Patti Lateranensi, con cui si riconosce la sovranità territoriale dello Stato del Vaticano e di Villa di Castel Gandolfo alla Santa Sede. A compensazione dei territori e dei beni requisiti con la forza nel 1870, è riconosciuto un cospicuo indennizzo al nuovo Stato, subito finalizzato alla costruzione di edifici destinati ad accogliere le funzioni amministrative e operative, dando avvio a una trasformazione radicale dei suoi spazi verdi, ricostruiti in molti casi *ex novo* ripristinando uno stile enfatico all'italiana. Oggi, i motivi di orgoglio dei Giardini vaticani sono costituiti dalle spettacolari e scenografiche sistemazioni successive

a quest'evento storico piuttosto che da quelle celebri della storia, delle quali in realtà si è perduta in gran parte l'immagine, ma che Alberta Campitelli ce ne restituisce piena memoria. (*Massimo Visone*)

Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 11, 2006), a cura di Anna Maria Busse Berger e Massimiliano Rossi, Firenze, Olschki, 2009.

A vent'anni esatti dalla fortunata mostra *La fabbrica del pensiero: dall'arte della memoria alle neuroscienze* (1989), la pubblicazione del volume *Memory and Invention*, curato da Anna Maria Busse Berger e da Massimiliano Rossi, giunge a sancire l'esito felice di una coraggiosa scommessa di metodo e dell'esplorazione, erudita e insieme audace, di un campo di ricerca che solo a metà del secolo scorso appariva polveroso e marginale. Il volume, che raccoglie gli atti di una giornata di studio svoltasi a Villa I Tatti nel maggio del 2006, riflette, quasi per *specimina*, i risultati di anni di confronto tra discipline che negli schemi conoscitivi dell'*ars memoriae* hanno trovato una lente d'indagine preziosa e condivisa: un sapere apparentemente obsoleto si è rivelato capace non solo di spiegare aspetti disparati di oggetti e fenomeni culturali complessi (dalla retorica alla trattatistica, dall'emblematica alla pittura), ma anche di offrire uno strumento di interpretazione della realtà e dei meccanismi del pensiero valido al di là dei confini nazionali e cronologici. Gli

libri in libreria

LIBRI IN LIBRERIA

otto contributi, preceduti da una prefazione di Joseph Connors e da una breve introduzione dei curatori, si presentano ordinati per angolature disciplinari, ma i temi individuati dal sottotitolo si intrecciano incessantemente sulla tela di fondo definita dal rapporto tra memoria e invenzione: il riconoscimento del ruolo creativo della memoria, essenziale non solo nella conservazione dei modelli ma anche nella costruzione di opere nuove, è la grande lezione che *Memory and Invention* eredita dai libri di Mary Carruthers e di Lina Bolzoni, alla quale il volume è significativamente dedicato.

Entrambi i saggi di argomento letterario, pur concentrandosi su due oggetti differenti come i volgarizzamenti dei classici tra XIV e XV secolo e le opere di Shakespeare, indicano come nel processo di composizione e trasmissione dei testi l'atto di dimenticare sia non meno rilevante di quello di ricordare. Alison Cornish confronta la distinzione tra traduzione letterale, parola per parola, e traduzione *ad sententiam*, cioè rispettosa del contenuto ma non necessariamente della forma, con la distinzione classica tra *memoria verborum* e *memoria rerum*: gli esempi, tratti dal *Fiore di rettorica* e dai *Fatti dei Romani*, suggeriscono che «volgarizzare» significa, in una certa misura, dimenticare per ricordare. Stephen Orgel segnala una serie di clamorose dimenticanze in alcune opere di Shakespeare, e le considera centrali nel processo creativo che ha prodotto i testi e decisive per la loro interpretazione: in particolare l'alterazione impressa agli avvenimenti storici reali e il forzato oblio di morti recenti (nel finale di *King Lear*, in *Hamlet* e in *The Winter's Tale*) sembrano riconducibili a una visione

«specifically Jacobean» (p. 22) della monarchia.

Sul fronte storico-artistico, il bel saggio di Mario Carpo individua nell'invenzione e nella diffusione del libro stampato il fattore cruciale nel determinare il passaggio, nella teoria architettonica rinascimentale, da un *corpus* di regole verbali a un *corpus* di modelli visivi, dalla memorizzazione all'indicizzazione dei contenuti: la stampa permette di comunicare il disegno in modo preciso, innescando lo scarto da un metodo compositivo verbale, basato su un «process», a un metodo compositivo visuale, basato su un «product» (p. 35). La scelta di osservare questo processo dalla prospettiva delle partizioni proporzionali degli «ordini» architettonici permette a Carpo di ripercorrere con lucidità l'evoluzione, nella trattatistica, dall'assenza di modelli visivi (Alberti) alla loro coesistenza con le regole verbali (Serlio) alla presenza delle sole illustrazioni (Vignola). Le nuove possibilità offerte dal mezzo tipografico sono in primo piano anche nel saggio di Massimiliano Rossi, che riflette sul ruolo mnemonico dell'illustrazione nella multiforme produzione editoriale di Giovan Paolo Gallucci: nel *Libro Quinto* (1591 *more veneto*), aggiunto alla sua traduzione dal latino dei quattro libri della *Simmetria* di Dürer, si tratta dei modi in cui scultori e pittori possono mostrare la natura e le passioni degli uomini, secondo una codificazione esemplata sulla retorica di matrice aristotelica, sulla fisiognomica e su una «topica» di affetti dalla quale trarre «figurazioni persuasive» (p. 48). Come ha mostrato Lina Bolzoni, proprio la centralità dell'*imaginatio* e la fiducia in un rapporto decifrabile tra *intus* ed

LIBRI IN LIBRERIA

extra, attivi a livello sia di creazione che di ricezione, rappresentano il contributo più significativo della mnemotecnica alla cultura del pieno Cinquecento.

Nei tre saggi dedicati alla musica, una grande competenza specialistica si combina con la capacità di guardare a oggetti e documenti estranei al campo della musicologia per spiegare in modo convincente fatti propriamente musicali. Anna Maria Busse Berger propone un confronto tra i procedimenti impiegati nella composizione musicale tra XIV e XV secolo e quelli propri della pittura coeva, in particolare tra le tavole di consonanza degli intervalli e i repertori di disegni e figure ai quali gli artisti attingevano per riempire gli schemi vuoti delle composizioni: dopo aver memorizzato le progressioni degli intervalli e le loro regole combinatorie, gli studenti erano in grado di costruire nella mente composizioni musicali e armonie consonanti. Uno degli strumenti mnemonici più usati per insegnare le basi della teoria musicale era la mano (detta «guidoniana» dal suo presunto inventore, Guido d'Arezzo), che attraverso l'associazione delle prime sette lettere dell'alfabeto e di una serie di «luoghi» individuati sulle dita permetteva di tenere a mente il nucleo essenziale del solfeggio medievale. Riflettendo sui gesti di alcuni angeli cantori nella *Cappella dei Magi* affrescata da Benozzo Gozzoli, Philippe Canguilhem suggerisce che la mano musicale non avesse una funzione unicamente pedagogica e memoriale, ma anche creativa, nel guidare l'improvvisazione estemporanea (secondo le regole del «*contrapunctus memoriter*» o «contrappunto alla mente») in un contesto pratico e polifonico.

Molte altre figure di memoria (*in primis* l'albero) erano applicate nella teoria e nella pratica musicale, come mostra, su due fronti incrociati, il ponderoso contributo di Stefano Lorenzetti: in un contesto in cui il codice iconico sembra rispondere a un'esigenza di «sinopsi» enciclopedica, la trattatistica musicale cinque-secentesca fa uso di diagrammi mnemonici per visualizzare e chiarire i propri contenuti, mentre non di rado macchine musicali compaiono nei trattati di *ars memorativa*. Le pagine dedicate alle modalità di costruzione di «fantasie a mente senza soggetto» (p. 159) a partire da un repertorio memorizzato di *loci communes musicales* ribadiscono come tanto la composizione quanto l'esecuzione muovano dall'esterno all'interiorità (attraverso l'introiezione di immagini musicali) e quindi nuovamente all'esterno (nella musica composta o suonata).

Lorenzetti riconduce il fenomeno per cui nel corso del XVI secolo, con l'aiuto della stampa, la trattatistica musicale si affolla di immagini e di diagrammi, a quella «ossessione iconica» (p. 102) che anche in molti altri saperi dell'epoca si lega alla necessità di rendere i contenuti più facilmente conoscibili e memorizzabili. Dichiarato è il debito di queste considerazioni con gli studi di Lina Bolzoni, alla quale è affidato il saggio che chiude il volume: un'appassionata ricostruzione, dall'interno e, per così dire, in presa diretta, dello sviluppo degli studi sull'arte della memoria, dalla riscoperta, negli anni Sessanta del Novecento, alla contrastata affermazione, fino alla grande fortuna attuale. Da un lato, l'interesse degli studiosi si è evidentemente spostato dai trattati

Libri in libreria

LIBRI IN LIBRERIA

di mnemotecnica alla memoria come pratica culturale, in tutte le sue forme, dalla storia all'antropologia; dall'altro, nonostante il legame elettivo tra retorica e arte della memoria, la scarsa dimestichezza con le immagini da parte di chi per mestiere analizza le parole sembra aver determinato una diffusa refrattarietà degli studiosi di letteratura a incamminarsi su una delle piste più promettenti aperte da Frances Yates. Appunto la pista delle immagini. (Federica Pich)

The Operas of Antonio Vivaldi, di Reinhard Strohm, 2 voll., Firenze, Olschki, 2008, pp. XX-346 e 347-790.

Tren'anni fa un titolo del genere non avrebbe lasciato dubbi: le opere di Vivaldi sono *Le quattro stagioni*, i tanti concerti per uno o più violini, i molti concerti di gruppo, le sonate per flauto, oboe o violoncello e basso continuo. Oggi, anche se qualche dubbio può sorgere ancora vista la genericità o se si vuole la pregnanza del termine «opera», pare non esserci più dubbio: queste opere di Vivaldi sono le opere liriche, i melodrammi, i numerosi drammi per musica prodotti in gran quantità per un periodo di 27 anni. La bibliografia italiana dispone ancora delle buone monografie di Michael Talbot (EDT, 1978) e di Walter Kolneder (Rusconi, 1978) che s'intitolano generosamente *Vivaldi* anche se alla produzione teatrale danno nessuno o poco spazio; mentre poi con *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* di Cesare Fertonani (Olschki, 1998) la stessa bibliografia si dichiara e quindi non mente, il *Vivaldi* di Egidio Pozzi (L'Epos, 2007), alla buon'ora, sa benis-

simo che un «medaglione» sull'autore non può più nascondersi dietro *La primavera, La notte o Il cardellino*, e quindi provvede a disciplinare il suo ampio spazio di 776 pagine interrompendo il percorso biografico per trattare dell'opera sia strumentale che vocale, fra l'altro finendo con tre densi capitoli su tutta la produzione d'ordine sistematico.

Trattazione, descrizione, illustrazione, specchio fedele dell'intera opera teatrale di Vivaldi è il lavoro di Reinhard Strohm (nato a Monaco nel 1942 e lettore di musica al King's College dell'Università di Londra dal 1975), che dedica un centinaio di pagine al sistema, per così dire, del teatro vivaldiano e tutto l'abbondante resto lo consegna ai particolari delle singole opere. A chi aveva già scritto tanto sull'autore in questione, e componendo *L'opera italiana nel Settecento* (Marsilio, 1991) era partito da Pollarolo per giungere a Mozart incontrando anche *La Griselda* di Vivaldi, il citato sistema non doveva costare molta fatica: ma quel centinaio di pagine che si occupa di storia, pratica e addirittura estetica è un abilissimo riassunto, quasi un ricco indice della materia imminente; e svolge un'essenziale funzione propedeutica, orientativa, appunto sistematica del suo oggetto (quello che manca, purtroppo, alle *Opere di Verdi* di Julian Budden e in tanto impegno analitico inibisce la doverosa visione sintetica). Basti l'esempio della parte di «storia» che, specificandosi come «Vivaldi's operatic legacy» (legato, lascito, eredità), tesse anche un'opportuna bibliografia ragionata dove elenca e segnala i numerosi contributi, spesso recenti, dati dalla musicologia italiana e dai suoi migliori rappresentanti alla causa del teatro vivaldiano.