

From Fragments to Form

Multidisciplinary Approaches
to the Reconstruction of
Past Works of Art

edited by
Caterina Piccione and
Marco Argentina



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

il respiro del movimento
DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

IL RESPIRO DEL MOVIMENTO

DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

I

Direzione scientifica della collana

Elena Cervellati, Elena Randi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Comitato Scientifico

Sonia Bellavia - La Sapienza Università di Roma

Matilda Butkas Ertz - University of Louisville, Louisville, KY

María del Valle de Moya Martinez - Universidad de Castilla-La Mancha

Doug Fullington - Pacific Northwest Ballet, Seattle, WA

Teresa Megale - Università di Firenze

Stefania Onesti - Università di Siena

Giulia Taddeo - Università di Genova

Lester Tomé - Smith College, Northampton, MA

Il respiro del movimento. Danza e prospettive teatrali

Collana di studi teatrologici

I volumi pubblicati sono stati sottoposti a un processo di *peer-review* non anonima sotto la responsabilità della Direzione scientifica della collana.

From Fragments to Form

Multidisciplinary Approaches to the
Reconstruction of Past Works of Art

edited by Caterina Piccione and Marco Argentina

Alma Diamond, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

2025

*From Fragments to Form : Multidisciplinary Approaches to the Reconstruction of Past Works of Art / edited by Caterina Piccione and Marco Argentina – Bologna: Alma Diamond, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2025.

ISBN 9788854972056 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/rdm-2025-1>

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Alma Diamond – Open Scholarly Communication

Via Zamboni, 33
40126 Bologna

Tutti i diritti d'autore e di pubblicazione dell'opera appartengono agli autori senza restrizioni. L'opera è pubblicata con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Questa licenza consente a chiunque di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare o modificare e trasformare il materiale, basandosi su di esso con qualsiasi mezzo e formato per qualsiasi fine, anche commerciale, a patto che venga adeguatamente attribuita agli autori, che ciascuna modifica all'opera sia indicata e che sia fornito un *link* alla licenza.

Impaginazione e grafica: Marco Argentina, Matteo Ferraresso

La traduzione inglese dei saggi *Edited by... Notes on the Usability of Critical Editions in Music e In Search of the Lost Ballet. Challenges and Resources in Creating a Critical Dance Edition* è a cura di Elisabetta Zoni.

Indice

Introduction

Caterina Piccione

p. 9

Edited by... Notes on the Usability of Critical Editions in Music

Michele Geremia

p. 13

In Search of the Lost Ballet. Challenges and Resources in Creating a Critical Dance Edition

Caterina Piccione

p. 31

«Come resta il teatro, quando resta?». Le fonti testuali

Marzia Pieri

p. 59

Il “caso Guarini”: il “Proteo poeta” fra il disarmo delle regole e i tormenti della tragicommedia

Elisabetta Selmi

p. 71

“Extended Matrix” and “Extended Matrix Framework”. A Living Lab Ecosystem for Mapping and Representing Data Provenance in Cultural Heritage

Simone Berto and Emanuel Demetrescu

p. 99

Quale restauro?

Donatella Biagi Maino

p. 123

Introduction

The reconstruction of works of art from the past transcends the boundaries of a purely technical or applicative exercise; indeed, it constitutes a tool within a broader cultural undertaking aimed at grasping the significance of the temporal distance between the past (borne by the consulted witnesses) and the present (borne by those who study), with the ultimate purpose of sustaining a meaningful dialogue with History. This volume offers an exploration of the theories and practices that, across different disciplines, engages with the complex process of recovering artistic legacies otherwise destined to vanish. Far from indulging in a nostalgic or abstract rediscovery of an original state, the contributions assembled here seek instead to present methodologies that situate each work within the cultural, historical, and conceptual framework in which it was produced. In other words, the goal is not merely to reconstruct the “original”, but to revive the dynamic interplay between work, context, and reception.

Every act of reconstruction proceeds from fragments, traces, and remnants, inasmuch as the constitutive partiality of the witnesses is, in most cases, taken for granted. From such fragments, the aim is not to recover the totality or unity of the work, but rather to elaborate a form – that is, a perspective that allows us to grasp the work, insofar as possible, as it once was, rather than as we might wish it to have been. Although this goal is almost always condemned to approximation, it nonetheless functions as a regulative ideal that we deliberately choose not to abandon; for without

it, the past risks collapsing into arbitrariness or obscurity. In this way, the artistic heritage is conceived not as a mere static archive, but as a living legacy, capable of nourishing and illuminating our present, grounded in the profound conviction that without a sound knowledge of the past, the present itself is emptied of substance.

The contributions gathered here range from digital archaeology to pictorial restoration, from the pioneering critical editions of dance to those developed in the literary, dramaturgical, and musicological fields. Voices from different disciplines converge toward a shared theoretical intent. The decision to juxtapose such heterogeneous domains of artistic knowledge arises from a striking realization: the challenges confronted by dance philology, with which the editors of this volume are directly engaged, display remarkable methodological and critical affinities with literary and musical philology – issues that cannot be adequately addressed if one remains within the framework of performance studies tout court. It is essentially the common philological purpose that brings these inquiries together, all directed toward studying the past in the most faithful and authentic form possible. Methods and practices deriving from different disciplines thus come to resemble one another, fostering a reciprocal exchange of knowledge and approaches. Conversely, increasingly across all fields of study, the absence of philological rigor and method leads to a flattening of the past onto the assumptions of the present, as opposed to a genuinely critical recovery; this tendency underscores the urgency of a historically grounded, philologically informed understanding of the past. In an era marked by rapid technological progress and shifting cultural paradigms, the responsibility of reconstruction becomes all the more imperative. It demands a capacity for critical reflection and a fundamental respect for the historical specificity of each work of art.

INTRODUCTION

The reconstruction of works of art from the past, in this sense, seeks to avoid any form of anachronism or reductionism, allowing the reconstructed form to emerge as the manifestation of a historically determined worldview, rather than as a mere projection of the contemporary. In the process of reconstruction, the works disclose the deeper fabric of the conceptual and value systems that shaped the epochs from which they originate. To restore them with historical rigor is to recover the complexity of their formal structures, the force of their expressive intentions, and the richness of their cultural significance. Only in this way can their voices resonate once more, proving capable of speaking well beyond our own time.

Caterina Piccione

*Michele Geremia**

Edited by... Notes on the Usability of Critical Editions in Music

«Maestro, how do you create a critical edition?». Asked like this, it sounds like a question taken from an apocryphal gospel parable or dialogue, with characteristics that are less “familiar” than those of Costanzo Antegnati’s *Arte organica*¹. In fact, it was a conservatoire student on the Renaissance and Baroque Singing course who asked me this question during a Literature and Texts for Music lesson. We were discussing 16th century madrigals, and the student, who had experience with this repertoire through academic study and performances, was perfectly justified in her curiosity. My immediate response was a smile, which could be interpreted in various ways: a bitter smile when considering the lack of awareness surrounding critical editions and their production; an amused, perhaps even mischievous, smile when considering oneself the repository of almost mythical knowledge; or a slightly troubled smile when reflecting on the time and effort invested in achieving the longed-for edition. Regardless of the interpretation, interest in the work phases leading up to the production of a critical edition must be appreciated, as these are objectively lengthy and

* Conservatorio “Antonio Vivaldi” di Alessandria.

¹ Costanzo Antegnati, *L'arte organica di Costanzo Antegnati organista del duomo di Brescia. Dialogo tra padre e figlio a cui per via d'avvertimento insegna il vero modo di sonar e registrar l'organo, con l'indice degli organi fabricati in casa loro, opera XVI. Utile e necessaria agli organisti*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608.

sometimes tedious. The question also reveals an underlying interest in the methodological procedure, which is one of the pivotal aspects of philological activity.

Inspired by this episode, a survey was carried out among students on the Poetry for Music and Musical Dramaturgy courses. The survey asked about their knowledge of critical editions, how they use them in their studies, and the issues that can be found in such artefacts².

In short, how do students perceive the critical edition? It should be noted that the number of students involved is not statistically significant, which is inevitable. Nevertheless, the results are representative overall and consistent with what might be expected. The resulting picture is a chiaroscuro portrait, with lights and shadows that draw attention to already known issues, particularly within the debate around the usability of critical editions. For those unfamiliar with the field of music, it may be helpful to briefly review the stages involved in producing a critical edition before considering the students' answers and observations, in order to highlight the peculiarities of the philological process in this context³.

Musical philology, defined as the autonomous discipline of restoring musical texts using rigorous methodology, emerged from classical German philology in the 19th century. Some of the early musicologists to address problems related to musical texts and give impetus to the new discipline

² The students involved are enrolled in courses in Opera Singing, Renaissance and Baroque Singing, Collaborative Pianist, Recorder, and Lute.

³ For a thorough exploration of issues related to musical philology, see Maria Caraci Vela's fundamental work, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 vols., LIM, Lucca 2005, 2009, 2013. Also recommended is the volume by Marina Toffetti, *Introduzione alla filologia musicale. Con un'antologia di letture*, LIM, Lucca 2022.

of musicology were Friedrich Chrysander⁴, Otto Jahn⁵, Guido Adler⁶ and Hugo Riemann⁷. In Italy, music philology emerged thanks to the work of scholars such as Oscar Chilesotti⁸, Luigi Torchi⁹ and Gaetano Cesari¹⁰. However, this occurred in an environment in which music studies did not, and would not for a long time, have academic status. The lack of university status for musicology was not unique to Italy: other European nations were in the same situation, although music subjects became more autonomous more quickly abroad than in Italy. In this context, musicology scholars needed to combine courses in musical, compositional and/or performing disciplines with university curricula that would provide them with a solid cultural, theoretical and methodological foundation. This is why many of the most brilliant musicologists of the 19th and 20th centuries had a background in fields such as law, literature, philology, philosophy and science, as well as music.

⁴ A German musicologist (1826-1901), Chrysander was a leading authority on Georg Friedrich Händel (1685-1759). He edited the composer's complete works and wrote a definitive biography.

⁵ An archaeologist, philologist, literary scholar, and musicologist (1813-1869), Jahn was a pupil of the renowned German classical philologist Karl Lachmann. As a musicologist, Jahn wrote a notable biography of Mozart (composed between 1856 and 1859, in four volumes) as well as a series of studies collected in *Gesammelte Aufsätze über Musik* (1866).

⁶ A musicologist (1855-1941), he developed a critical method that focuses on the history of musical style.

⁷ A musicologist (1849-1919), he was one of the foremost historians of his time and wrote extensively on harmony, among other topics. Notably, he authored the *Musik-Lexikon*, published in 1882.

⁸ A graduate in law (1848-1916), he primarily devoted his work to the study of ancient instruments, particularly plucked instruments, and the history of music.

⁹ A musicologist (1858-1920), he completed advanced studies in Germany, focusing on the history of music. He specialised in the theatre of Richard Wagner, writing the first Italian biography of the composer and translating several of Wagner's writings, including *Music of the Future* (1893), *Opera and Drama* (1894), and *Judaism in Music* (the latter published in «Rivista musicale italiana», n. 1, 1897, pp. 95-113).

¹⁰ A musicologist and music critic (1870-1934), he published works primarily focused on the history of 16th and 17th century music.

The primary objective of musical philology is undoubtedly the reconstruction of the original text¹¹ – that is to say, the version approved by the author – or, if this is not feasible, the text that most closely aligns with the author’s intentions¹². However, the scope of philological study extends beyond this to include examining variants and contextualising the text within its historical, cultural and social framework, as well as analysing its transmission. Therefore, musical philology is not merely a self-referential exercise tied to mechanical procedures and focused solely on the restitution of an uncertain or corrupt text. Rather, musical philology is a historical-critical discipline that uses the text as a starting point to offer various interpretations of the musical work under investigation.

The first step in reconstructing a musical text is to identify and retrieve all manuscripts and prints containing the text in question. This initial process is known as *recensio*. As all subsequent work will be based on this activity, it must be carried out with the utmost care. Although online library catalogues greatly facilitate the identification of witnesses, careful bibliographic research and related fieldwork remain essential. While digital reproductions undoubtedly facilitate the subsequent retrieval of materials, this process can still be exhausting, requiring considerable patience and diplomacy, particularly if the desired document is held in a private archive or library. Such situations may deter scholars, as may the high cost of reproduction or the difficulty of accessing the location where the document is held. However, abandoning the process would immediately undermine the accuracy and scientific validity of the edition.

Consider, for example, the critical edition of *Il mondo alla roversa o*

¹¹ On the concept of the “original”, see Marina Toffetti, *Introduzione alla filologia musicale*, cit., pp. 35–37. Generally, a distinction is made between the autograph original, prepared directly by the composer, and the printed original, which, although authorised and produced under the composer’s close supervision, is still a type of copy and is therefore subject to defects, errors and potential printer interventions.

¹² It should be emphasised that “original” and “autograph” are not synonymous: indeed, an original may have been penned by another hand under the composer’s close supervision.

*Le donne che comandano*¹³, an *opera bernesca*¹⁴ that was performed at the Teatro Tron di San Cassiano in Venice in November 1750 and received «universal applause», according to Antonio Groppo's *Catalogo purgatissimo*¹⁵. The libretto was written by the *pastor* Arcade Polisseno Fegejo (better known as Carlo Goldoni) and the music was composed by Baldassarre Galuppi, also known as Il Buranello. When dealing with opera, we have to consider a variety of witnesses, including libretti containing only the verbal text, manuscripts conveying both the musical and verbal texts (which are rarely autographs) and, later in history, scores – mostly reductions for voice and keyboard instruments (harpsichord if the score was printed before the 18th century, piano from the 19th century onwards) of entire operas, symphonies¹⁶ and other *pezzi chiusi*, omitting the recitatives¹⁷.

Il mondo alla roversa is a unique occurrence because all three types of witnesses mentioned above are present. Of the twenty-nine known performances of the opera, almost all took place between 1750 and 1759. Additionally, there is one performance in 1768, as well as a further staging which, given the current state of research, cannot yet be dated or located¹⁸. Twenty-three of the libretti have survived, and there are also prints pro-

¹³ See Carlo Goldoni – Baldassarre Galuppi, *Il mondo alla roversa*, edizione critica a cura di Michele Geremia, ETS, Pisa 2023.

¹⁴ The adjective “bernesco” is a *hapax legomenon* in Goldoni's libretto production.

¹⁵ Antonio Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi* [1767] *da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni, aggiunte a drammi e intermedii*, Venice 1741 [but 1767], ms., I-Vnm, cod. it., VII, 2326 (= 8263).

¹⁶ Various terms may be found to designate the instrumental piece that precedes the raising of the curtain, including *sinfonia*, *overture*, and *prelude*.

¹⁷ Within operatic terminology, a *pezzo chiuso* (closed number) refers to a clearly defined vocal piece for one or more voices that is separated from the surrounding context by specific metric and rhyme structures and is semantically complete. The *pezzo chiuso* contrasts with the recitative, which is a section of free verse that allows the dramatic action to unfold.

¹⁸ Those unfortunate enough to have come across the edition I produced will notice that the number of performances does not match. This is because the edition actually traces the research carried out during my doctoral studies (2012-2014). Ten years later, additional evidence and new information have come to light. This clearly demonstrates that a critical edition cannot be considered the final stage of philological work, but rather an intermediate stage in the historical-critical reconstruction of a text.

duced by Tevernin¹⁹, Olzati²⁰, Savioli²¹, Guibert and Orgeas²², and Zatta²³. Both the musical and verbal texts are transmitted through seven manuscripts, four of which contain the entire opera or almost the entire opera²⁴, while the remaining three contain the symphony and arias. Additionally, a significant number of manuscripts containing individual arias are preserved in various German libraries, with some also found in England, Denmark and Sweden. The popularity of *Il mondo alla roversa* is evident from the score published in 1758 by Breitkopf²⁵, which remained in the catalogue until 1903²⁶. Exceptional for Galuppi's work, the print is unique in its time and contains the symphony and all the closed numbers, except for the choruses.

Once all the witnesses have been obtained, they will be analysed and transcribed. To save time, transcription will begin as soon as the first witness is acquired. The manuscripts will also be studied from a codicological perspective to glean as much information as possible about their distinctive features. In summary, the manuscript description will firstly focus on fasciculation, providing a description of the various fascicles that make up

¹⁹ *Il mondo alla roversa o sia le donne che comandano*, in *Opere drammatiche giocose di Polisseno Fegejo Pastor Arcade*, Appresso Giovanni Tevernin, Venezia 1753, t. I, pp. 1-52.

²⁰ *Il mondo al rovescio*, in *Opere drammatiche giocose del signor dottore Carlo Goldoni fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*, Nella Stamperia Reale, A spese di Agostino Olzati, in Torino 1757, t. I, pp. 1-52.

²¹ *Il mondo alla roversa*, in *Opere drammatiche giocose del signor dottore Carlo Goldoni*, Presso Agostino Savioli, in Venezia 1770, t. I, pp. 3-46.

²² *Il Mondo alla Roversa*, in *Delle opere drammatiche giocose di Carlo Goldoni avvocato veneto*, Appresso Guibert e Orgeas, Torino 1778, t. V, pp. 1-45.

²³ *Il mondo alla roversa, o sia Le donne che comandano*, in *Drammi Giocosi Per Musica Del Signor Carlo Goldoni*, Dalle stampe di Antonio Zatta e figli, Venezia 1794, t. VII, pp. 61-114.

²⁴ The manuscript kept at the Biblioteca Nazionale e Universitaria Estense in Modena (Mus. F 1597 1-4) does not include the *sinfonia*. Moreover, the version handed down in this text contains several variants compared to the version performed at the premiere.

²⁵ *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano, dramma giocoso per musica dal signor Baldassero Galuppi detto il Buranello accomodato per il clavicembalo dal originale veneziano*, presso Giovanni Gottlob Imanuel Breitkopf, In Lipsia 1758.

²⁶ This information was provided by Dr. Andreas Sopart, head of the Breitkopf & Härtel archive; in 1903, the title was accompanied by the annotation *fehlt* (missing).

the volume, indicating the number of papers or pages, and describing the type of fascicle (folio, bifolio, quaternion, etc.). It will also include analyses of the staves (also known as rastrography, as the musical staff was traced with a raster, a five-pointed nib); the watermarks²⁷ and countermarks²⁸, which are key to understanding the paper's origin; and the writing hands, to determine whether the manuscript was composed by one or more copyists. The provenance of the fascicle can often be deduced by analysing the watermarks. The organisation of the musical text within the fascicles is also examined; for instance, the first fascicle might contain the symphony and the first scene of the first act. Finally, all peculiarities encountered on a page-by-page basis are recorded, such as ink stains, paper tears, corrections, changes to the text, and abrasions. However, even during the acquisition of witnesses, it will be the scholar's responsibility to obtain as much information as possible about each one, such as copyists, places of writing, owners, locations, and particular vicissitudes. This will enable the manuscript's history and possible connections with other witnesses to be traced more accurately at a later stage. The analysis of the manuscripts of *Il mondo alla roversa* reveals that most originate from Venice.

It is also useful to highlight a few aspects related to transcription. The actions involved in this stage of the process differ depending on whether instrumental or vocal music is to be transcribed. Vocal music may also contain instrumental sections. Transcribing instrumental music requires criteria specific to the music and the historical period in which it was composed. Transcribing vocal music involves transcribing the verbal text (whether liturgical or poetic) and editing it. This raises the question of who should be entrusted with editing the verbal text. A music editor may not necessarily possess the specific skills required for editing a text, particularly a poem, which requires a whole host of precautions.

²⁷ A mark, design, or inscription serving as the identifying sign of the producing paper mill.

²⁸ A small watermark located in one of the corners of the sheet, typically on the side opposite that containing the main watermark. This secondary watermark usually depicts initials and was likely used to distinguish between paper manufacturers who employed the same primary watermark.

Returning to Galuppi's example, the transcription of the musical text must address all issues relating to manuscript writing practices in the mid-18th century. This includes the fact that, for the sake of economy, not all instrumental lines are written out in full. Words such as "colla parte", "col violino I" and "col basso" are often used to indicate that one part is derived from another. The edition must always indicate when parts derived from other instruments or the vocal line have been written out in full; however, there is not always agreement on how this should be done. This issue, along with others (especially those involving the use of diacritical marks), is a sensitive point when choosing transcription criteria. It should be noted that these criteria do not always reflect the editor's intentions; often, they must adapt to the editorial guidelines of the reference series (usually established by a scientific committee) or the directives of the publishing house. It is interesting to consider what Lorenzo Mattei writes about the criteria adopted by the *Musica teatrale del Settecento italiano* series, of which *Il mondo alla roversa* is a part:

The prudent and conservative editorial approach adopted for the *opera omnia* of Pergolesi and Vivaldi has been continued in the important series *Musica Teatrale del Settecento Italiano*. This is evident in the use of half brackets to mark *in raddoppio* (doubling) passages and round brackets to highlight every staccato notated in the sources. However, the large number of diacritical marks in the score does not correspond to a more streamlined apparatus, which contains a significant amount of information and risks failing to emphasise what is most important for musicologists and musicians alike²⁹.

In addition:

It should be noted that the section devoted to specific editorial issues is much more extensive than in other similar series. This enables the

²⁹ Lorenzo Mattei, *L'edizione critica dei melodrammi settecenteschi: una ricognizione*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», numero monografico *Filologia e Opera*, a cura di Daniele Carnini, 2017, pp. 53-60: p. 57.

editor to address issues relating to articulation signs, ties, slurs, continuo notation and the instruments used in the ensemble in much greater detail³⁰.

Transcribing the verbal text is a different matter. This part must adhere to the procedures of textual philology. As mentioned earlier, if the editor lacks the necessary skills to work independently, collaborating with a specialist in this field would be wise. It is important to put aside any feelings of jealousy and recognise that collaboration and the exchange of ideas can produce more interesting and precise results. In the case of an opera, the verbal text is handed down through both the libretto and the musical manuscripts. The former are written under the poet's supervision, while the latter reflect the composer's intentions as copied from the text manuscript provided by the librettist. This process can introduce errors as well as intentional changes. The purpose of the publication is to provide an edition of the libretto text, typically that of the opera's first performance, unless the editorial work focuses on particular restaging. The *Mondo alla roversa* edition is based on the libretto for the opera's first Venetian performance, and the transcription criteria are those developed for the *Carlo Goldoni. Drammi per Musica*³¹ website, a project conceived and conducted by Anna Laura Bellina³², which aims to produce editions of all the libretti for music by the Venetian playwright. Finally, regarding the text to be included in the score, it should be noted that it reproduces the condition of the musical source without affecting the libretto, while preserving textual variants (e.g. "speme", "spene").

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Carlo Goldoni. Drammi per musica*, online: <https://www.carlogoldoni.it/public/> (accessed 6/18/2025).

³² I fondly and gratefully remember Anna Laura Bellina, who sadly passed away prematurely on March 18.

After the demanding process of the *recensio* and the numerous transcriptions that have most likely been carried out, the next stage is the *collatio*, which involves comparing all the witnesses. While the previous operations were repetitive, almost mechanical, the *collatio* marks the beginning of the critical part of the work. The *collatio* involves analysing each individual reading, checking for possible variants (sometimes introduced by the authors themselves), corruptions in the transmission of the text, and errors to be amended either by confirming them with other witnesses or by conjecture (*emendatio ope ingenii*). If there are multiple manuscripts, collation is essential for establishing the relationships between the witnesses and their possible derivation, in order to create a family tree (or *stemma*)³³. If a manuscript is found to be a copy of another that has been preserved and contains the same errors as well as a few peculiar to itself, the witness in question may be “eliminated” and discarded for the purposes of text reconstruction (*restitutio textus*). Eliminating redundant manuscripts (*eliminatio codicum descriptorum*) is a very delicate process that must be carried out with the utmost caution, as erroneous evaluations could result in the elimination of a useful manuscript.

As mentioned above, *Il mondo alla roversa* is preserved in seven manuscripts, three of which contain only the symphony and the closed numbers, excluding the choruses. The edition of the work was carried out on the basis of the manuscript held at the Casa Museo di Giacomo Puccini in Torre del Lago, following its acquisition by Giacomo’s father, Michele. This manuscript is undoubtedly a fair copy derived from a witness very close to, if not identical to, the original manuscript. It is written with great order and precision and shows no signs of intervention except for a couple of points where the literary text has been modified. The version of the opera preserved in this manuscript corresponds entirely to the libretto of the first performance, except for several significant variants in the verbal text

³³ For the stemmatic or Lachmannian method, see, for example, Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, cit., vol. I, pp. 40-74.

in approximately thirty *loci*³⁴. Although it was written in a Venetian environment at the copyist's shop of Iseppo Baldan, close to the time of the opera's first performance, the manuscript held in the Library of the Royal Conservatory of Music in Brussels shows clear signs of independence. This is evident right from the title page, where the opera is entitled *Il mondo alla roversia o sia Il regno delle donne*. Apart from the addition of an "i" to "roversa", this variant title is not found in any libretto³⁵, but coincides with the title page of the manuscript preserved in Dresden – the third witness to record the opera in full. Divided into three volumes, one for each act, the score was clearly used for the Dresden performance in 1768. The Brussels and Dresden manuscripts are linked by other peculiarities on the title page, such as the spelling of Galuppi's first name as "Baldissera", the year of performance³⁶ and the reading "roversia". It should be noted that the reading "roversia", with the addition of the "i", appears on the title pages of the second and third volumes in the Dresden manuscript, while the correct reading, "roversa", appears on the title page of the first. However, a comparison of the musical texts reveals that the Brussels manuscript contains more errors than the Dresden manuscript, which is almost entirely consistent with the Torre del Lago manuscript. This brief examination of the four main manuscripts concludes with a final note on the copy held at the Biblioteca Nazionale e Universitaria Estense in Modena. This source provides an opera version that shares characteristics with the two libretti used for performances in the Veneto area (excluding the two Venetian productions)³⁷: the one printed for Padua in 1755³⁸, and the one prin-

³⁴ For example, in I, 10: «Oh Diana mia gentile. | Vago Ateone!» becomes «Oh Venere gentile. | Oh vago Adone!»; shortly thereafter, «Io crudel non son qual fu la dea» is transformed into «Io crudel non son qual fu Ciprigna».

³⁵ The libretto for the 1757 Ljubljana performance bears the title *L'impero delle donne*.

³⁶ The theatre and year indicated in the two manuscripts («rappresentata in San Cassiano 1752», «performed in San Cassiano 1752») are questionable, as there is no record of any further performances at the same theatre as the premiere.

³⁷ The opera was revived in 1753 at the Teatro San Samuele.

³⁸ *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro Obizzi di Padova il carnovale dell'anno 1755, dedicato a sua eccellenza*

ted for Bassano del Grappa in 1757³⁹.

In a dynamic and flexible context such as melodrama, collating libretti is essential in order to identify the variants⁴⁰ that each opera revival inevitably brings, which can significantly alter the original dramaturgy. This can occur for various reasons, such as the specific requirements of the singers (e.g. the *arie di baule*)⁴¹, the theatre's and/or the audience's customs, or the scarcity of resources and/or inadequate stage equipment. The presence of the same variants in several libretti suggests that the same company of singers performed in productions associated with those libretti. This deduction can probably be confirmed by the list of characters, which often includes the performers' names⁴².

At this point, it is necessary to take a brief detour in order to discuss a digital tool that was specifically created to serve the scholarly aims of the project *Carlo Goldoni. Drammi per Musica* and its related websites⁴³. Developed by the highly skilled Luigi Tassarolo, this «technological contrap-

Francesco Molin podestà e vicecapitano, appresso Modesto Fenzo, con licenza de' superiori, In Venezia 1755.

³⁹ *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di Bassano il carnevale dell'anno 1757. Dedicato a sua eccellenza il signor Antonio Maria Corner*, appresso Modesto Fenzo, con licenza de' superiori, In Venezia 1757.

⁴⁰ These variants may involve minor adjustments to the verbal text, the cutting of entire sections of recitative or even entire scenes, the replacement of an aria with another, and further interventions that alter the original structure of the libretto.

⁴¹ An *aria di baule* is a singer's favourite aria, which they perform particularly well. To showcase their vocal abilities, singers would insert this aria in addition to, or instead of, others, even if its content was entirely unrelated to the subject of the libretto.

⁴² In the case of *Il Mondo alla roversa*, it is certain that Giovanni Battista Locatelli's company staged five performances, and three additional revivals can also be attributed to the Italian impresario.

⁴³ The websites belonging to the same "constellation", in addition to *Carlo Goldoni* (see note 31), are: *Varianti all'opera. Goldoni, Jommelli, Metastasio e Pergolesi sulla scena musicale europea*, online: <https://www.variantiallopera.it/public/index> (accessed 7/18/2025); *Apostolo Zeno. Drammi per musica*, online: <https://www.apostolozeno.it/public/> (accessed 7/18/2025); *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, online: <https://www.progettometastasio.it/public/> (accessed 7/18/2025).

tion»⁴⁴, known as *Synopsis*, is a system designed to automatically collate different versions of the same text and perform cross-textual comparisons. This is especially useful for identifying the recurrence of individual lemmas, for example. *Synopsis* offers the following functions: synoptic collation; analytical collation (displaying all variants for each line across all sources, whether preceding or following, starting from a selected base witness); a catalogue of closed numbers; a concordance of closed numbers; a diagram of variation patterns in closed numbers; a scene concordance; a scene synopsis⁴⁵.

To complete the edition, the editor must meticulously document each stage of the editorial process and provide a detailed explanation of the decisions made when establishing the text. This section will be structured according to specific needs and will offer a description of the textual tradition, the results of the comparison of the witnesses, a hypothesis regarding the text's history and reception, the transcription criteria and the editorial conventions adopted. Finally, the critical apparatus will indicate where the printed text diverges from the tradition and provide the necessary information to enable readers to evaluate the editor's decisions.

Students' familiarity with critical editions varies depending on the courses they have taken and the experiences they have gained, not only in academic and performance contexts, but also in broader university settings (not necessarily music-focused). It is worth noting that students enrolled in early music programmes tend to be more familiar with critical editions than those specialising in 19th and 20th century repertoire. This is hardly surprising, given that the early music⁴⁶ tradition has long paid close atten-

⁴⁴ This expression was frequently used by Anna Laura Bellina to refer to the software in question.

⁴⁵ See Anna Laura Bellina, "*Synopsis*": *un programma per la collazione automatica*, in Gianfelice Peron – Alvisio Andreose (a cura di), *Filologia e modernità. Metodi, problemi, interpreti. Atti del XXXVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen – Innsbruck, 15-18 luglio 2010)*, Esedra, Padova 2014, pp. 387-396.

⁴⁶ Originally used to refer to the Renaissance and Baroque repertoire, the term *early music* is now commonly employed to denote any musical genre for which it is necessary to reconstruct a historically informed performance style based on scores, treatises, instruments, and

tion to all aspects of performance practice, with the critical edition serving as an essential point of reference. Nonetheless, important nuances emerge. For example, it is interesting to consider the perspective of a female student who perceives the critical edition as a tool “for conductors” – a resource intended only for individuals with a significantly higher level of expertise and knowledge than student performers possess. When seen as lying far beyond one’s grasp, the edition seems to acquire an almost mythical or legendary aura, akin to the Holy Grail: containing absolute truth and therefore untouchable. These reflections highlight a key criticism that can be raised about critical editions: the risk of creating a divide between the musical text and the performer rather than facilitating its reading and interpretation. What factors might hinder the accessibility of a critical edition? First and foremost, the length and complexity of the introduction, editorial notes, and critical apparatus, and in general all sections that account for the editorial process. As previously noted, these elements are essential to the edition’s scholarly validity and practical usefulness. Nevertheless, it is precisely these components, crafted according to scientific criteria and aimed primarily at scholars, that can make the edition almost impenetrable. This may encourage many to turn to “practical” editions: simpler, more immediate publications that often feature an overabundance of performance indications justified only by the editor’s personal taste, and that take limited care taken in transmitting the musical text. Indeed, more than one student has candidly admitted that, ultimately, the most important thing is to make music, regardless of the edition used.

other contemporary sources.

In an academic context, at least, the perceived complexity of the critical edition or, more generally, the scepticism surrounding it, could easily be overcome through active involvement from instructors: «they should guide their students in selecting musical editions and help them make the most of them – fortunately, many of them already do this»⁴⁷. Assuming this initial obstacle can be removed, the path should then become significantly smoother in theory. Yet this is not the case. Further reflections highlight additional critical issues concerning the usability of critical editions. The physical impracticality of the format is chief among these issues: during individual study and, even more so, in performance settings, the size of these volumes often makes them difficult to use. This is not only a matter of size, but also of weight, since such editions frequently span hundreds of pages and are printed on heavy paper. These physical features make it difficult to place the volumes on a music stand, let alone keep them open at the desired page.

In such situations, students inevitably think of one word that publishers are not keen on: photocopying. However, even if they were to resort to the somewhat outdated practice of photocopying within the legal 15% limit, the attempt would likely yield poor results given the unwieldy format of certain editions, which are often excessively wide or tall. This makes copying challenging in itself.

It would be very helpful if publishing houses offered e-book versions of critical editions, just like they have been doing with school textbooks for over ten years. This would provide readers with three access options: printed, e-book (a PDF version of the printed edition)⁴⁸, and hybrid (a combination of print and PDF content). I am not referring to a fully digital edition here, as this would entail technical complexity⁴⁹ and issues

⁴⁷ See Marina Toffetti, *Introduzione alla filologia musicale*, cit., p. 61.

⁴⁸ In fact, interactive e-books are already available for school textbooks: the digital version of the music syllabus includes audio recordings, backing tracks, interactive exercises, and concept maps.

⁴⁹ For the digital edition, see Elena Pierazzo, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, in «Textual Cultures», vol. XII, n. 2, 2019, pp. 5-17; Francesca

with the long-term preservation of digital products. Moreover, a purely digital edition might be impractical for the devices increasingly used by musicians for reading music, such as tablets, which function as modern replacements for paper scores, allowing performers to annotate directly on the screen. The e-book format would also address another significant shortcoming of many editions, namely the lack of separate instrumental parts. For example, a musician approaching a work from the mid-18th century via a critical edition would have to make considerable efforts to prepare the necessary performance materials. Essentially, there are two options: contacting the editor in the hope that they would undertake this long and tedious task out of kindness, or patiently extracting each part from the full score – a process that would discourage even the most determined and well-intentioned performers. Either way, the entire musical text would need to be reproduced. A PDF version of the edition could include materials unavailable in print, thereby enhancing accessibility and usability, and promoting wider dissemination and practical value.

One rather prosaic consideration that is nonetheless often decisive in the choice of a critical edition is the retail price. As Lorenzo Mattei observes:

The retail prices of critical editions are generally excessive and drastically hinder their circulation. The lack of interest among many publishers in producing reductions for voice and piano or orchestral parts means that the critical edition remains an “academic” product, primarily destined to fill the shelves of scholars⁵⁰.

Editors are always eager to see their work printed and bound, often in lavish volumes with elegant covers and gilded lettering. As previously men-

Michelone, *L'edizione critica tra digitale e stampa: riflessioni metodologiche*, in «Umanistica Digitale», n. 10, 2021, pp. 25-48; Elisa Novara, *Codificare Beethoven: sull'utilizzo di MEI nelle edizioni genetiche “born digital”*, in «Il Saggiatore musicale», vol. XXVIII, n. 2, 2021, pp. 245-270.

⁵⁰ See Lorenzo Mattei, *L'edizione critica dei melodrammi settecenteschi: una ricognizione*, cit., p. 58, note 22.

tioned, these volumes are often oversized, heavy and unwieldy. Regardless of their quality, critical editions are expensive, which is a factor that should not be underestimated if good editorial practices are to be disseminated among younger generations. Once again, a hybrid publication format could address this concern.

While retaining the scholarly accuracy of a critical edition and documenting the various stages of the editorial process, new technologies can provide flexible solutions that satisfy the needs of publishers, editors, and users such as musicologists, performers, and students. Music is only fully realised in performance, so what would be the point of recovering the score of an opera, symphony or cantata, only for it to gather dust in libraries? This challenge affects everyone involved in producing a critical edition, ensuring that the phrase “edited by” is not just a magical formula.

*Caterina Piccione**

In Search of the Lost Ballet. Challenges and Resources in Creating a Critical Dance Edition

State of the Art and Methodological Issues

An Innovative Field of Research

The production of a critical dance edition seeks to address the current lack of resources in the international dance studies landscape. No critical editions of choreographic texts have ever been published, nor are there any philological handbooks for dance comparable to those developed for literature and music. Building on the long-standing practices of these disciplines, the critical dance edition is proposed as a tool for the scholarly, evidence-based reconstruction of past choreographic heritage through the supervised application of rigorous ecdotic criteria¹.

* Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

¹ Some very valuable studies address the purpose of dance notation and the reconstruction of historical choreography, i.e. issues closely related to the recovery and transmission of dance. Examples of these studies include Flavia Pappacena (a cura di), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico*, Conference proceedings, December 10, 1999, monographic issue of «Chorégraphie», 2000; Flavia Pappacena, *La notazione della*

A key premise is the definition of the choreographic works that will be brought to life by the critical editions. These are ballets for which there is no audiovisual documentation of the original staging because they predate the invention or systematic use of live filming and photography². Such ballets are also not included in the current theatre repertoire, or are included in an altered version of the original staging, which is the version to be reconstructed. Furthermore, almost all works in today's repertoire differ greatly from the original performances: versions of famous ballets such as *Sleeping Beauty*, *Swan Lake*, *Don Quixote*, or *La Sylphide* diverge from the original performances for several reasons. Firstly, dance is traditionally passed on orally, from teacher to student, and each transmission involves inevitable changes. Secondly, each choreographer introduces innovative elements dictated by their creativity and personal taste when bringing a work from the past to the stage. Changes are also made in response to the performers with whom the choreographer is working at any given time, in order to highlight their virtuosic or expressive characteristics. Nevertheless, some parts of ballets in today's repertoire could have remained unchanged with respect to the original version of the choreography.

Although, as mentioned above, there are currently no critical dance editions, numerous attempts have been made to reconstruct past ballets ac-

danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo, in «Acting Archives», n. 18, November 2019, pp. 1-15, online: <https://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/214-la-notazione-della-danza-nel-settecento-un-problema-di-conservazione-un-affermazione-di-statuto-culturale-o-un-atto-creativo.html> (accessed 8/23/2025); Marina Nordera, *Choré-graphies: pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse*, in Marian del Valle *et al.* (sous la direction de), *Pratiques de la pensée en danse: Les Ateliers de la danse*, L'Harmattan, Paris 2020, pp. 51-68.

² For events involving choreography after the introduction of photography, images of the staging can be found. However, such photographs are often problematic because they are usually taken in a studio rather than during a performance. Consequently, it is not always clear whether these images accurately represent the positions performed on stage. Nevertheless, they may be useful for analysing certain passages and, in exceptional cases, they may be included in a critical edition with an assessment of their reliability in the critical-philological apparatus.

cording to philological criteria, some more convincing than others. However, none of these attempts have been accompanied by texts explaining the choices made on the basis of scholarly evidence. Even when researchers or choreographers have described the solutions adopted and the sources used for their reconstruction, they have rarely specified the individual witnesses they used to define the various sections of the work, nor have they established the reliability of these sources³.

Consequently, whenever we attempt to reconstruct a dance performance, we must begin with the study of manuscripts, annotations, drawings and musical witnesses. In other words, the study of choreography and the theoretical and historical discussion of dance must start from scratch each time we set out to reconstruct a ballet, due to the lack of critical editions. This process would be much easier and more accurate with philologically documented research to build on.

The aim of a critical dance edition is to reconstruct a reading that coincides with the first performance of a work, or at least a revival that is as close as possible to the debut. However, it is important to recognise that productions often undergo changes immediately after their premiere, and that it is impossible to reconstruct a historical choreography with such precision that the premiere and repeat could be distinguished after a dozen performances, for example.

Another aim of the critical edition may be to highlight variations in a choreography introduced by different choreographers working within a given timeframe. This can be achieved if the critical edition is “multi-wit-

³ For example, in her monograph *Nijinsky's Crime Against Grace*, Millicent Hodson reconstructs Vaslav Nijinsky's *Sacre du Printemps* with an explicitly philological intention, listing all the bibliographical sources she consulted. However, she does not clarify which witnesses were used for each section of the reconstruction, nor does she provide evidence or reasoning behind her choices (see Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre Du Printemps"*, Pendragon Press, Stuyvesant [N.Y.] 1996). A more rigorous approach is taken in Ann Hutchinson Guest – Claudia Jeschke (Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by), *Nijinsky's "Faune" restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system*, Gordon and Breach, Amsterdam 1991.

ness” rather than “mono-witness”. The basic premise is that any critical dance edition is, to some degree, multi-witness in that it relies on a variety of witnesses, including at least one choreographic witness that records the performance under study, and at least one musical witness which records the music played during the same event. Apart from this, I use the term “multi-witness” strictly to refer to critical editions based on multiple dance scores which are then compared. A critical edition developed in this way aims to reconstruct a choreography that is as close as possible to the original version, while also following the history of the choreography as far as the available sources allow, and identifying the changes introduced by the various choreographers who have worked on it.

One of the main obstacles to a critical dance edition is the complexity and overlap of the various skills required. A solid historical and critical knowledge base is essential, as is the ability to conduct in-depth archival research and master the languages of dance and music. Above all, it is crucial to learn the various dance notations where a written record of the ballet to be reconstructed exists. Unlike in music, where writing is an established medium in the transmission process, it is by no means guaranteed that the choreographer of a ballet or one of their close collaborators will have transcribed the choreography on paper. Moreover, when a transcription exists, it can be composed in a variety of ways, none of which are immediately comprehensible⁴. There are different types of dance notation; depending on the author, choreographic notation may use drawings, formalised symbols or more or less extensive verbal descriptions. The purpose of transcription can differ greatly: some view it as a means of preserving dance heritage *ex post facto*, while others see it as a creative tool to be used *ex ante*. Even from this initial overview, it is clear that choreographic notations are elusive and difficult to understand, and that they can vary widely. This

⁴ On the difference between notations, see: Claudia Jeschke, *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Comes Verlag, Bad Reichenall 1983; Ann Hutchinson Guest, *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present*, Gordon and Breach, New York 1989.

complexity means that a critical edition must be based on a solid, universally valid methodology that can be applied to each case as required by the available witnesses.

Methodological guidelines

Dance philology is an experimental new discipline that builds on the methodologies of well-established fields of study such as literary and musical ecdothics. Although the production of a critical edition adopts the philological criteria and procedures of these disciplines, there are some fundamental differences with the other fields that must be acknowledged. Firstly, unlike dance notation, literature and music refer to widespread expressive codes that are almost universally understood in a shared, conventional form. Therefore, regardless of its form of notation, a critical dance edition must provide a translation of the analysed notation that makes the content accessible to the reader, unlike literary or musical editions. Furthermore, while a literary text is the finished product and the immediate object of study in literary philology, the notation of a choreography does not constitute the dance itself but rather its “blueprint” or transcription, as with a musical score. The choreographic object is ephemeral by nature, fading into the moment of the performance, and the written text is a record of this, either composed beforehand or recorded afterwards. The same is true of music, so it is appropriate to refer to music philology for methodological guidance.

Given these essential differences, the foundation of a rigorous method for producing a critical edition of dance works is essentially based on the methodology used in the literary and musical fields, according to the following steps:

- *Recensio*. In a critical edition based on multiple witnesses, research could in theory continue indefinitely, but it is reasonable to stop when it

becomes unlikely that further significant sources will be found⁵. The list of transcriptions of the choreography and the list of musical scores may include witnesses that have been found, as well as those that are known about indirectly but have not yet been consulted, in the hope that they will be retrieved by future studies. Due to the complexity of the witnesses and the variety of languages used – words, drawings, musical symbols and formalised signs – as well as the realisation that they often reflect different versions of the same choreography, it is best to opt for a multi-column, parallel publication – *complanare*, or coplanar, in Italian philology – that compares all the relevant witnesses. In the case of a multi-witness critical edition, consideration must be given to the plurality of available choreographic witnesses, as well as to an effective way of comparing them, given the differences between the various notational languages. The manner in which the comparison of documents is presented will be determined after the *recensio* phase.

– *Verification of the relationships between the witnesses*. Literary and musical philology provide useful criteria for identifying links between acquired documents. Examining the relationships between witnesses involves checking whether one is a copy of another, for example. If a witness is found to be a transcription of an earlier document, it is redundant as it merely repeats a version that is already known and may contain additional errors. In this case, it is better to exclude it from consideration. However, two witnesses may be identical or contain the same errors because they originate from a third source, which may now be lost and unrecoverable.

– *Development of the stemma codicum*. At this stage, the aim is not to provide a detailed account of how a choreography was transmitted in practice, but rather to build a schema illustrating the relationships between key witnesses. Such a schema reveals part of the choreography's

⁵ It should be noted that, in some cases, no more than one witness may be found for a historical choreography. Consider, for instance, the minor Petipa ballet *The Talisman*, for which the choreographic score preserved in the Sergeev Collection is likely the only surviving notation. See the Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, MS Thr 245 (63).

history within the chronological limits set by the available witnesses. Some of the lost witnesses will also be included in the development of the schema, clearly indicating their lost status, if they are absolutely necessary for reconstruction.

– *Interpretatio*. In this phase, we must try to understand the specific contribution of each source, and also assess its degree of reliability as far as possible. Assessing the accuracy and the validity of choreographic and musical witnesses requires in-depth, multidisciplinary research and archival work. In the case of choreographic scores in particular, obscure, uncertain or inaccurate passages must be identified.

– *Emendatio*. Correcting erroneous readings is a delicate and complex process that must be documented step by step. A credible conjecture must first be consistent with its context. Of course, it is not always possible to correct all problematic passages; in some cases, significant gaps remain: in such situations, it is crucial to clearly indicate the extent of these gaps and the difficulty of addressing them. Special conventional systems will be adopted in the critical edition to point out the gaps in the reconstruction of the choreography. These gaps must be clearly identified in the notation transcription, the verbal translation and the critical-philological apparatus, where each choice must be fully justified.

Key witnesses

To reconstruct a choreography, it is necessary to identify the dance score and the corresponding musical text. Beyond this, reconstructing the other elements of the performance, such as the scenery, costumes and lighting, is outside the scope of a critical edition of a choreography – just as these aspects are not included in critical editions of theatrical texts or opera music. For this reason, in the following analysis, I will categorise the key witnesses as either choreographic or musical.

Choreographic witnesses

A choreography can be passed down through various written sources, such as conventional notations, verbal descriptions or drawings. However, in almost all cases, alongside any transcriptions, there is also an oral tradition of passing choreography down from maestro to student. This is the main way in which ballet is transmitted, and numerous variations, additions, cuts and changes occur in this process. For this reason, it can be useful to consult dancers who learned a choreography from colleagues who worked in the original production, or from their students. Over time, these inevitable mediations make it difficult to arrive at a reliable reconstruction, although oral testimony is always valuable when considered alongside philological research.

As previously mentioned, the most important sources for a critical dance edition are the scores written by the choreographer, a close collaborator, or occasionally a spectator at the rehearsal or first performance of a ballet. Such scores can be written in various ways: some use conventional, abstract signs⁶; others use more or less stylised drawings of the body in motion⁷; some rely essentially on verbal text⁸; and some systematically combine codes, drawings and words⁹. The form and structure of dance

⁶ An example of this is the notation devised by Pierre Beauchamps in the second half of the 17th century and edited by Raoul-Auger Feuillet in 1700, known as Beauchamps-Feuillet's *Chorégraphie*. See Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Chez l'Auteur, À Paris 1700.

⁷ See some examples from Carlo Blasis's work. Cf. Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, Tipografia Guglielmini, Milano 1857.

⁸ See the notes by August Bournonville. Cf. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875*, Dance Books, London 1990.

⁹ This combination of languages is what characterises Stepanov notation. The following manuals are the reference texts for studying this notation: Wladimir Iwanowitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Paris, Imprimerie Zouckermann, 1892; Aleksandr

notation varies, as does the purpose for which a ballet is written down. Some transcriptions are made afterwards with the aim of preserving a ballet¹⁰, while other forms of notation are functional to the conception of the ballet, which is first designed as a “set-piece” and later passed on to the dancers¹¹. Some choreographers have published detailed manuals explaining their notation systems, while others have developed exclusive languages that they share only with a select few students. These notations are often not real codes, but individual conventions for transcribing movement into marks drawn with pencil or pen on paper, and can evolve and adapt over time. These notations are often difficult to decipher precisely because they serve as personal memory aids for the choreographer and, at most, his dancers; they are not intended to be read by others. Consequently, such notation systems, known only to a select few, remain incomprehensible to everyone else. But even when manuals have been written, none of these

Alekseevič Gorskiĭ, *Tablica znakov dlja zapisuvaniia dvizhenij čelovečeskago tela po sisteme Artista Imperatorskikh S. - Peterburgskikh Teatrov, V. I. Stepanova* [Notation for recording the movements of the human body according to the system of the artist of the St. Petersburg Imperial Theatres, V. I. Stepanov], Sankt-Peterburg, Imp. S.-Peterb. teatr. uč-šče, [1899]; Aleksandr Alekseevič Gorskiĭ, *Choreografija: primery dlja čtenija* [Choreography. Examples for reading], [Sankt-Peterburg], Imperatorskogo S.P.B. teatral'nogo učilišče, 1899.

¹⁰ When André-Jean-Jacques Deshayes committed his choreographies to paper using a personal system that had never been made public, he considered the a posteriori transcription of a ballet to be a means of preservation (see André-Jean-Jacques Deshayes, *Idées générales sur l'Académie Royale de Musique et plus spécialement sur la Danse*, Chez Mongie, Paris 1822, pp. 21-24, note 1). Similarly, when Arthur Saint-Léon published his *Sténochorégraphie* in 1852, his primary aim was to prevent the disappearance of an otherwise ephemeral dance repertoire (cf. Arthur Saint-Léon, *Préface to La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*, Chez l'Auteur, Paris 1852, pp. 7-16. Original reprint edited by Flavia Pappacena, in «Chorégraphie», n.s., n. 2, 2004).

¹¹ Aleksandr Širjaev's testimony regarding Marius Petipa's creative process for choreography suggests that, for Petipa, the act of choreographic writing was central to the creative act. According to Širjaev, Petipa would conceive the ballet at home, “at his desk”, where he would rehearse with musicians and simulate the dancers' movements with small paper-mâché dolls. He would then come to the rehearsal room with notes and drawings, providing the performers with a pre-constructed choreography. See Alexander Siryaev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in Birgit Beumers – Victor Bocharov – David Robinson (editors), *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 2009, pp. 81-128; in particular, pp. 108-109.

systems has ever become widespread, remaining limited to a small number of experts.

Furthermore, all forms of notation have their limitations and shortcomings. For instance, some are unable to depict pantomime scenes, while others only represent the movements of certain parts of the body or do not adequately describe directions in space. Some forms of dance notation omit the connection to the music altogether, making it extremely difficult to reconstruct the choreography.

For example, consider the ballet scores preserved in the Nikolai Sergeev Collection at the Houghton Library, Harvard University¹². These handwritten scores use the ballet notation invented by Vladimir Stepanov and refer to choreographies created in the late 19th and early 20th centuries. The collection is the result of a project conceived by Aleksandr Gorskij, primarily supported by Nikolaj Sergeev. Gorskij used Stepanov's notation system (Stepanov died prematurely at the age of 30) to document the most important dance productions of his time. At the beginning of the Revolution, Sergeev emigrated to the West, taking with him the entire collection – or at least a substantial part of it, comprising 24 ballets and dance numbers from the Mariinskij repertoire. Many of these transcriptions date from only a few years after the first performance. Consequently, they provide a record of versions very close to the premieres of these works and largely reflect live recordings rather than later revisions (although sometimes scores of the same ballet are compiled by more than one hand). Many of the scores are not autograph; that is to say, they were not written by the author to determine the steps before rehearsing with the dancers, but instead transcribed by a notator during rehearsals in the ballet room or on stage, and not during the performance. With a graphic layout that is often

¹² The history of the Sergeev Collection at Harvard is mostly known through the studies of Roland John Wiley. See Roland John Wiley, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeiev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», n. 24, 1976, pp. 94-112. According to Wiley, the ballet scores in the collection date from around 1892 to 1913, although recent studies suggest this period may extend to 1914. Most of the transcriptions date from 1898 to 1905.

IN SEARCH OF THE LOST BALLET

difficult to understand at first, the scores mostly resemble rough copies that have never been refined, and the handwriting reveals the need to write quickly, with abbreviations, inaccuracies and discrepancies, probably in order to follow the continuity of danced and mimed sequences during rehearsals (fig. 1).



Figure 1. *Arlequinade*, complete choreographic score, manuscript in Stepanov notation [1904?], in the Sergeev Collection at the Houghton Library, Harvard University, MS Thr 245 (52), seq. 82.

In the case of this collection of scores, it should be pointed out that the notators should always be considered as mere transcribers: they do not contradict the choreographer's version and have no creative ambitions. They may make the odd mistake, but generally they simply write down steps and sequences as they are given. These documents must therefore be considered a record of the author's intentions regarding their choreography. This is similar to the use of prompter's scripts in reconstructing French theatrical productions from the first half of the 19th century. These were initially drafted by the prompter and then copied in detail by scribes. This was particularly common when the playwright and director were the same person.

The ballet scores in the Sergeev Collection consist of sheets of paper divided into boxes and *ennagrams* (nine-line staves). The boxes contain drawings and captions in verbal language, indicating movements in space. The ennagrams, meanwhile, record the movements of the dancers' bodies through a complex system of graphic signs – the Stepanov notation. The upper part of the ennagram indicates the movements of the head and torso; the middle part, the movements of the arms; and the lower part, the movements of the legs. This notation uses a code of signs similar to musical notes, consisting of a head and a stem, complemented by accessory symbols. This formalised language is designed to record all the movements and positions that the human body can perform – Stepanov's ambition was to create an *Alphabet des mouvements du corps humain*¹³, as he titled the manual in which he explained this system. Depending on the shape and position of the note's head (which can be round or square, on a staff or in the space between two staves of the ennagram), the position of the stem (to the right or left of the note head) and the presence or absence of additional symbols, we can understand the position and movement of the performer's legs, arms and torso in detail. In this way, we can reconstruct the danced poses and movements. Once the translator has mastered this

¹³ Cf. Wladimir Jvanovitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, cit.

complicated language, therefore, the Stepanov notation will inform them of the dance steps in detail.

One of the main shortcomings is the pantomime sections, which are often numerous and described in vague terms. While the descriptions clearly indicate what the action is, they do not explain how it was performed. Nevertheless, these passages are precious because they enable us to reconstruct the stage action much more accurately than dance libretti, which were often written before the performance. These should then be compared with the pantomime actions sometimes noted in the *répétiteur* and piano reductions to establish a correspondence between dance and music. Let us now consider the nature of these musical sources, which are fundamental to choreographic reconstruction.

Musical witnesses

When producing a critical edition, the relationship between dance and music is a crucial methodological issue that should not be taken for granted, as it requires expertise in both fields. The reconstruction of a choreography involves several steps: finding the music that corresponds to the ballet scores under study; reconstructing the musical text according to philological criteria, by comparing different witnesses; finding a precise correspondence between the dance steps and the musical notes of the selected scores; checking that this correspondence works with the counts and timing of the respective languages. Finally, an embodied transposition of the philologically reconstructed dance steps can be attempted, accompanied by the selected and reconstructed music. Let us now follow these steps one by one.

– *Finding the music.* The first step is to identify the music that corresponds to the dance scores that we want to reconstruct. This is by no means easy: the notator often assumes that he knows which music corresponds to his score, so he does not specify it. However, music changes over time and, just as in choreography, pieces are often added to or dropped from the original score. Therefore, to give our analysis scientific credibility, it is essential to first find the musical text to which our choreographic transcription belongs, or at least get as close as possible to this goal through conjectures based on precise historical research.

During the *recensio* phase, the main sources to be found are the *répétiteur*, piano reductions and orchestral scores. These witnesses should be sought in their printed versions, but above all in manuscript form.

The *répétiteur*, the musical text normally used during ballet rehearsals, has proven to be a particularly valuable musical witness for critical dance editions¹⁴. The *répétiteur* is a reduction of the orchestral score for one or two violins, created by the composer specifically for rehearsals after completing the entire composition. Rehearsals do not involve the entire orchestra, but rather just the violin (a role typically assigned to the piano nowadays). There may be two violins in the *répétiteur*, with the first violin covering the main motive and the second keeping the rhythm and anchoring the movements when not playing in parallel. This manuscript is extremely important because it provides precise information about the music actually used in a given performance¹⁵. This is because the printed version of musical texts is rarely identical to the version used on stage. Therefore, to identify the music of a ballet, the critical edition essentially relies on the reading in the *répétiteur* considered closest to the choreographic score under study. This reading must then be closely compared with the piano reduction. If the two sources date from the same period

¹⁴ Cf. David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2008.

¹⁵ It should be noted that, in the 19th century, *répétiteurs* were distributed to provincial theatres or abroad when a revival of a successful ballet that had premiered in a major capital (usually Paris) was to be staged.

and refer to the same performances, the melodic-thematic line may be equivalent, except for a few insignificant variants. Consequently, an editor may opt to include the piano reduction in the critical edition, as it provides a more exhaustive musical information than the *répétiteur*, which is highly simplified. However, if the two readings differ, this will be noted in the critical-philological apparatus and the *répétiteur*'s reading will be favoured. The orchestral score is even more complete than the piano score, but its size means that it cannot be included in critical dance editions. Nevertheless, analysing this type of source is crucial, especially in manuscript form, as it contains layered annotations, cuts and cross-references, often in different inks and in different hands, which point to changes made during rehearsals and performances. A detailed comparison of orchestral scores, piano reductions and *répétiteurs* must be carried out, since, due to their melodic completeness and graphic compactness, piano reductions are the ideal source to pair with dance scores in a critical dance edition.

Therefore, a philological reconstruction, and if possible an actual critical edition, of the musical texts under study should be carried out before any musical readings are included in the critical dance edition.

– *Finding a correspondence between dance and music.* Once the musical witnesses have been identified and compared, a correspondence must be established between the dance score and the selected musical text. The two texts should then be arranged in columns in the critical edition, showing a precise parallel between the dance steps and the musical notes. While such a parallel is not guaranteed, it can be inferred through conjectures based on several clues. The following examples illustrate how this is done.

Similar captions in both the dance score and the musical text can be assumed to indicate the same section of the ballet. These may be pantomime actions, small gestures made by the dancers or verbal references to the entrances and exits of certain characters. These written cues enable us to establish a parallel between musical beats and choreographic sections.

In other cases, we find references that are more strictly musical, such as numbers that refer to a specific piece of music (e.g. in the form “N° x”). Of

course, these numbers rarely match up across different witnesses, but they at least indicate the beginning of a particular musical sequence (e.g. “N° 1” in a dance score may correspond to “N° 2” in a musical score, and so on). To identify the correct reading, it is necessary to compare the *répétiteur*, piano reductions, and orchestral scores systematically. Fortunately, in some cases, instead of a number, we can find more precise musical indications, such as metre (“4/4”) or tempo (“Adagio”). This type of notation helps us to identify the precise correspondence with the music. However, it should be noted that such indications are almost never systematic, thus forcing us to proceed through partial correspondences and conjectures. An example of this can be seen in the score of *Giselle* in the Sergeev Collection (fig. 2):

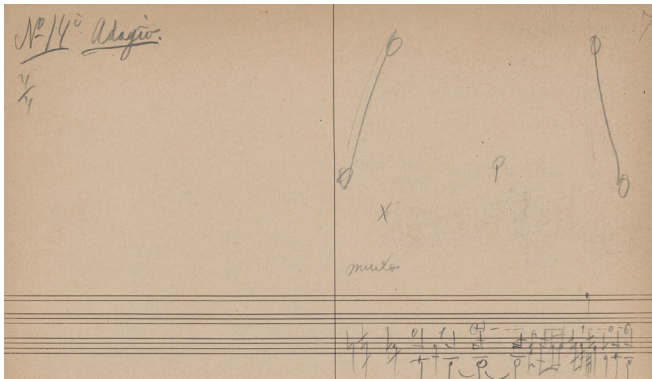


Figure 2. *Giselle*, complete choreographic score, manuscript in Stepanov notation [1903?] Sergeev Collection of the Houghton Library at Harvard University, MS Thr 245 (2), seq. 101, riq. 1-2.

In even rarer and more fortunate cases, the ballet score contains precise, conventional indications corresponding to the music. For instance, the choreographic score of the ballet *Arlequinade* in the Sergeev Collection contains several Arabic numerals. Following careful research, it was discovered that these numerals indicate the number of musical bars within which the motor sequence notated in the given box occurs. It is thus possible, albeit not obvious, to determine at what point in the mu-

IN SEARCH OF THE LOST BALLET

sical score a given fragment of the choreography begins and, consequently, which musical note (or group of notes) corresponds to which note of the dance score (fig. 3).

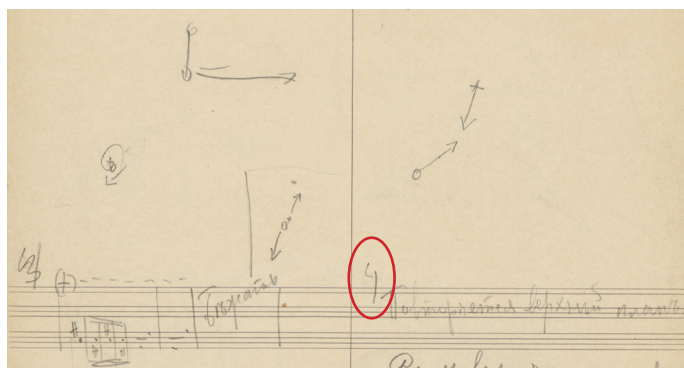


Figure 3. *Arlequinade*: complete choreographic score in Stepanov notation [c. 1904], in the Sergeev Collection at the Houghton Library, Harvard University, MS Thr 245 (52), seq. 14, riq. 3-4. [The handwritten Arabic numeral “4” in the fourth box is highlighted to indicate that the choreographic sequence in this box should be performed over four musical bars].

An exceptional case is constituted by the score of the ballet *Le Réveil de Flore*, in which the dance transcription is already arranged to correspond with a simplified musical text based on the ballet’s *répétiteur*. In this case, the correspondence is defined by the score itself. However, the reconstruction is not without its problems, as it is necessary to prove its feasibility by testing whether certain dance steps can be performed over a given musical sequence, and determining the speed, which is rarely indicated by metronome markings (fig. 4).

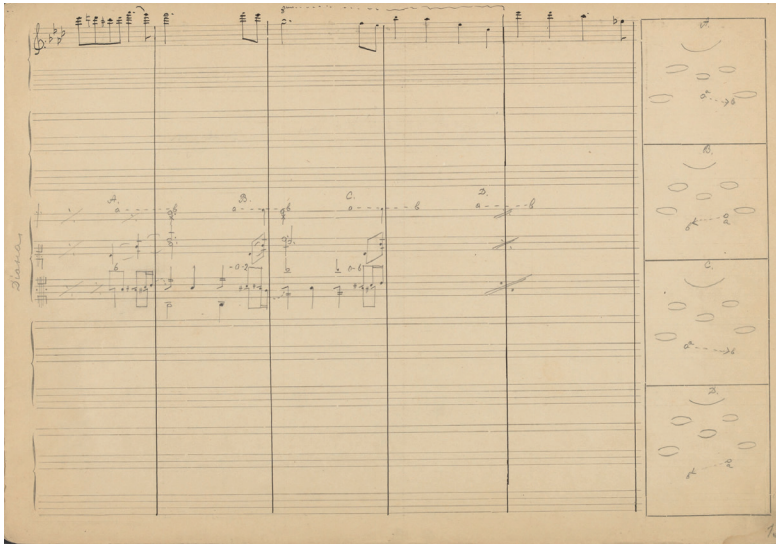


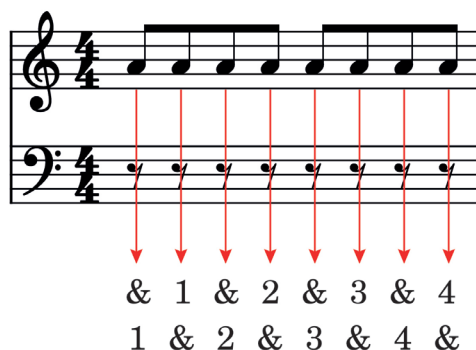
Figure 4. *Réveil de Flore*, complete choreographic score, manuscript in Stepanov notation [1897?], in the Sergeev Collection at the Houghton Library, Harvard University, MS Thr 245 (45), seq. 13.

Once the music and dance have been arranged in columns, albeit through conjecture, it is necessary to prove that the correspondence works. This involves not only physically embodying the reconstructed score (i.e. performing the dance steps with musical accompaniment), but also addressing the issue of counts and duration beforehand.

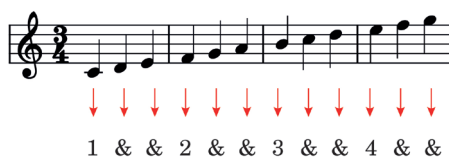
This is a complex issue because music and dance are counted very differently. While music has strictly codified metres that are conventionally counted, ballet traditionally counts in eight beats at all times, regardless of the accompanying music. To indicate the duration of each physical movement, dancers associate a specific amount of dance time with each musical value. In duple meter, for example, the minim corresponds to two counts and two beats (“1 &, 2 &” or “& 1, & 2”, depending on how the ballet master or choreographer articulates the downbeat and upbeat); the semi-quaver corresponds to one count and one beat (“1 &” or “& 1”); and the

IN SEARCH OF THE LOST BALLET

quaver corresponds to half a count and half a beat (“1” or “&”). As long as we are dealing with duple metres, this correspondence is quite reliable, although it undergoes slight modifications depending on the tempo.



Things get more complicated with triple metres. Consider the 3/4 time signature, for example. It comprises three quarter notes, but these do not correspond to three counts in dance (i.e. we do not count “1 &, 2 &, 3 &” or “& 1, & 2, & 3”), so the musical division into three quarter notes is not considered equivalent to three dance counts. Here, the dancer counts only accents, so each bar corresponds to a single count, pronounced with an internal triple division (“1 & &”) and continued with subsequent bars, each of which is divided in the same way (“2 & &”, “3 & &”, “4 & &”, and so on).



The difference in how dance and music count and manage time involves theoretical complications that ballet masters and choreographers deal with pragmatically on a daily basis. Nevertheless, a systematic, theoretical and critical study of the relationship between dance and music would highlight issues related to ballet music that have not yet been examined in a scholarly manner.

The Core Structure of a Critical Dance Edition

At this stage, we can outline the core structure required for a critical dance edition. The final product must contain at least three sections: an introduction; a critical retranscription of the work; and a critical-philological apparatus. The second section is the most important and focuses on a choreography for which at least one choreographic score has survived and, as mentioned above, for which no audiovisual recording exists. For each part of the choreographic transcription, the critical-philological apparatus explains the reasoning behind each solution, based on the analysis and comparison of the reviewed sources.

It must be acknowledged that it is not possible to produce a critical edition of a modern dance choreography in the same way as a work from the *Ancien Régime*. While many of the ecdotic principles remain unchanged, the practical approaches, philological-critical choices and methods of representation will necessarily differ, at least according to the historical period and type of stage work under study. Therefore, let us try to describe the essential structure of a critical dance edition of a Stepanov-notated score, using the Sergeev Collection as a source of manuscripts to be brought to light. A critical edition of one of these ballets would necessarily consist of the following parts:

- Reproductions of the boxes that indicate the positions and movements of performers in space. In the manuscript, these boxes are designed

in a conventional and intuitive way: the bottom line indicates the proscenium, with the stage viewed from above. Therefore, in the critical edition, it will be sufficient to create equivalent boxes into which formalised signs can be inserted to indicate the sex of the performers (male or female), as well as lines or arrows to indicate the dancers' movement direction on stage. Any verbal instructions contained in the original boxes, such as brief descriptions of pantomime actions, the number of musical bars in which these actions are performed, and musical metres and tempo indications, should also be included.

– The ennagram on which the Stepanov notation is transcribed must be placed directly beneath the section of the selected musical text. There must be an exact correspondence between the two languages, either between every note or at least between every measure. Direct visual correspondence between the dance and the music is of paramount importance. Any gaps, omissions, changes or uncertain passages in the transcription should be clearly marked (e.g. in red ink) and explained in the apparatus.

– The next step is to translate the dance steps transcribed in Stepanov's notation¹⁶ into a verbal, descriptive form. Otherwise, as mentioned above, it would be impossible for choreographers, dancers and dance scholars to interpret them. A simple transcription of the witness without decoding would be almost completely worthless in this case as it would be incomprehensible.

– The critical-philological apparatus will explain and justify every decision made during the reconstruction process. It will illustrate, step by step, the evidence and clues that guided each translation. These decisions

¹⁶ With regard to dance steps and positions, critical dance editions will refer to some of the terminology that is most widely used in Italian schools today. This is the terminology that was systematised and disseminated by Marcella Otinelli, who was a student of Teresa Battaggi. Battaggi, in turn, studied with Raffaele Grassi, who was a student of Giovanni Lepri. Lepri was the teacher of Enrico Cecchetti. At the time that the ballets were transcribed in the Sergeev Collection, Cecchetti was one of the main teachers at the Mariinsky Ballet School. See Marcella Otinelli, *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*, [s.n.], Roma 1970.

will be supported by clear explanations of the reasoning behind each interpretation.

– The final text to be written is the introduction, which will provide a historical and theoretical-critical framework for the studied choreography, as well as a comprehensive overview of the employed methodology, adopted philological criteria, critical issues and main findings of the research.

One final point to clarify: if our goal is to produce a multi-witness critical edition, it will be necessary to compare two or more dance scores and establish a visually meaningful and effective “architecture”. For example, this would involve juxtaposing a Stepanov notation score from the Sergeev Collection with at least one other score written in a different notation system and found elsewhere. Clearly, from a multi-witness perspective, the critical edition’s structure must be complemented by a comparison of several notational forms and languages. These codes must be consistently integrated and translated to make them comprehensible at first glance.

Conclusion

A critical dance edition is not an unchangeable crystallisation of a work from the past, but should be understood as a starting point for further improvement and expansion. Far from being a closed and finished product, a critical edition of a dance performance opens up an unexplored field of study and offers a unique approach to reconstructing the dance heritage.

Furthermore, after creating a critical dance edition, some choreographers may wish to translate the reconstructed choreography into a live performance with the selected music. While this would undoubtedly be evocative and fascinating if performed by professional dancers in an opera house setting, it could also reveal new meanings and perspectives on the research if embodied by avatars in a digital environment. In both cases, there are a number of methodological issues associated with the reconstruction

of choreographic material that are difficult to resolve. Some examples may be instructive.

Suppose a dancer performs a sequence on the proscenium, then moves to the wings to begin another sequence. If the score does not specify how the dancer should move from the proscenium to the wings, the critical edition can openly acknowledge the absence of instructions for this passage. But how is this gap filled on stage? How can we communicate to the audience that the transition is the result of an arbitrary choice, albeit guided by logic and historical knowledge of dance, and not the result of a philological reconstruction?

Another example: imagine there are several dancers, but only one of them starts to move while the others remain still. In the score, the soloist's movement is often noted, but not the position in which the other dancers are to remain still. How can we make it clear on stage that these postures are hypothetical and not documented by witnesses?

Another example is analogous recurring gaps. Many choreographic scores only contain indications of leg movements, not arm or torso movements. In the critical edition, it is sufficient to explain that such indications have been lost. However, when it comes to stage transposition, merely observing the absence of information is not enough, but decisions must be made: how should the dancers move their arms, orient their heads or bend their spines? At the same time, how can the audience be made aware that these elements do not come from a philologically restored witness, but are the result of a hypothetical reconstruction?

The current state of research does not allow us to answer all of these questions, but acknowledging them as aporias raises critical methodological challenges for future studies. In this sense, it may be useful to draw inspiration from related disciplines, such as the restoration of paintings, a field in which art historians have been grappling with similar questions of integration and methodological transparency for centuries. In the case

of critical editions, dance historians also need to engage in unprecedented collective reflection on the limits and potential of reconstructing the dance heritage.

Appendix: Choreographic Notation as Reflection of a *Weltanschauung*

A rigorous, analytical study of historical ballet scores, informed by sound methodology, as we propose through critical editions, enables well-founded reflection on dance notation. Critical philological research provides an introduction to the meaning and implications of choreographic notations that would otherwise be inaccessible.

Situated in the liminal space between word and body, dance notation always refers, even unconsciously, to a key theoretical question: choosing a language to write movement reflects a particular conception of the body, which is clearly influenced by the *zeitgeist* and cultural environment in which a given notation is created. The way movement is written reflects the way the body is conceived, in terms of its structure and form.

Until the 18th century, for instance, notation systems such as those developed by Pierre Beauchamps and later published by Raoul Auger Feuillet reflected a view of the body from above¹⁷. Movement was recorded by a drawing in space, tracing movements on a horizontal plane. This approach emphasises the spatial dimension of dance but does not consider the reader's perspective. In the 19th century, however, this changed. Notation techniques shifted towards a *vis-à-vis* representation, as if the notator – and thus the reader – were standing and looking directly at the dancers. The focus shifted from representing movement in space to precisely analyzing gestures and actions.

¹⁷ See Raoul-Augé Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, cit.

Moreover, the body is no longer considered a unified whole, but rather as a series of distinct segments that require accurate description. This is partly because anatomy became a source of knowledge for dancers in the 19th century, who explored and conceived of the body as being divided into different sections. Saint-Léon's *Sténochorégraphie*¹⁸, for example, divides the movements of the arms and legs into separate lines, while Despréaux's *Terpsi-choro-graphie*¹⁹ focuses exclusively on the legs, excluding the torso, arms, and head. Here, the notation not only transcribes the movements, but also considers their relationship to the music and the dancers' arrangement in space.

This tendency to divide the body is exemplified to the nth degree in the Stepanov notation found in the Sergeev Collection, which is analysed in the preceding pages of this essay. In this notation, the human body is represented as a mechanism composed of distinct and well-defined parts, presented in a scientific manner. The body is conceived as a machine that can be broken down and divided into its smallest segments. Even the simplest movements are represented with the utmost precision. The terminology used in Gorskij's Stepanov notation manual emphasises "clarity" and "distinction"²⁰ in the analysis of movements, deliberately introducing concepts that reflect a Cartesian worldview. Similarly, the distinction between "principal" and "secondary" movements²¹, reflected in the terminology, testifies to the influence of scientific, analytical and mechan-

¹⁸ See Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*, cit.

¹⁹ See Jean-Étienne Despréaux, *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie*, 1813, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, Fonds Deshayes, Piece-4.

²⁰ The literal wording used to indicate how to read the annotated choreography is as follows: «When reading, it is necessary to reproduce the movements exactly and distinctly». Aleksandr Alekseevič Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, cit., in the English translation consulted: Alexander Gorsky, *Choreography; Examples for Study*, in Id., *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, translated from the Russian by Roland John Wiley, Noverre Press, Hampshire 2019, p. 26.

²¹ This distinction is made systematically in Stepanov's Alphabet for the movements of both legs, arms and torso. Cf. Wladimir Jvanovitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, cit., pp. 17-26, 27-37, 38-44.

istic thinking that dominated the era in which this notation system was developed. The philosophy of the Scientific Revolution, with its focus on detail and separation, is evident in Stepanov's alphabet, where the body is reduced to a sum of separate parts and actions that must be described with extreme precision. This notation system emphasises a fundamental aspect of academic dance – the type of dance most often performed in theatres throughout the 19th century – whereby the performer must separate each part of their body from its neighbours. For instance, a leg should be able to move independently of the hip and torso, and an arm should move independently of the shoulder. Thus, the more a dancer masters and controls technique, the more their body becomes fragmented into individual elements.

In the manuals describing Stepanov's notation, a unified, qualitatively informed body only seems to emerge in a few moments. These rare moments essentially occur when metaphorical language prevails; for instance, when the notion of "legato" is addressed, with its defining attribute of «smoothness»²². In his manual, Gorskij speaks of a movement «without breaks and accents»²³, while Stepanov describes a «mouvement coulant ou léger»²⁴. In both cases, a fluid transition between poses is suggested – a connection that transcends the simple analytical division of movement. In these descriptions, the body appears as a fluid, continuous entity, with each gesture connected to the next in a harmonious flow that defies anatomical separation into segments.

This raises a key aesthetic issue: the tension between fragmented and unified bodies is a dialectical process that characterises Romantic dance in

²² Aleksandr Alekseevič Gorskij, *Tablica znakov dlija zapisuvaniia dviženij čelovečeskago tela po sisteme Artista Imperatorskich S. - Peterburgskich Teatrov, V. I. Stepanova*, cit., in the English translation consulted: Alexander Gorsky, *Table of Signs for the Notation of the Movement of the Human Body According to the System of the Artist of the Imperial St. Petersburg Theaters V. I. Stepanov*, in *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., p. 18, 40.

²³ Alexander Gorsky, *Choreography; Examples for Study*, cit., p. 31.

²⁴ Wladimir Jvanovitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, cit., p. 48.

a unique way. Although academic technique programmatically divides the body into distinct segments, the Romantic dancer transcends this division, achieving a fluid, harmonious synthesis. 19th-century classical dance is the product of a sophisticated technique that relies on anatomical separation, but attempts to hide this from the spectator. The dancer uses a code that fragments the body's various parts, but through training achieves movement that appears fluid and unified. This process is similar to that found in other artistic forms of the Romantic era, such as theatre. Romantic actors do not rely on instinct, but study body movements and their nuances in detail to achieve profound expressiveness. Similarly, in dance, mastery of technique provides a foundation for artistic expression.

Paradoxically, therefore, the academic technique that fragments the body is not an obstacle to organic unity; rather, it is the necessary condition for achieving it. When subjected to rigorous analytical control, the dancer's body becomes an instrument through which they can express a grace that exceeds its mechanical form. Absolute mastery of technique enables the dancer to transcend the body itself and reach a level of perfection where gestures appear harmonious and effortless despite the extreme discipline required to achieve them. The performer must transcend the technique and dominate it to the point where it disappears. This normative ideal is not a recreation of an original Arcadian way of moving or a fantasy of returning to a primordial state of the body²⁵: it is a conscious process of research that is rigorously applied in a constant and disciplined manner. Only by getting to the bottom of the technique can it become in-

²⁵ This suggestion is supported by the parable described in Heinrich von Kleist's *On the Theater of Marionettes*, which establishes the impossibility of returning to the Garden of Eden: since man has eaten from the Tree of Knowledge, he has fallen from Adam's state of grace, which he enjoyed because he lacked reflection and an individual will. After the Fall, man is condemned to a world of reflection, and cannot aspire to immediacy in his relationship with the Absolute. Nevertheless, as Kleist suggests in the last section of his work, it is not impossible for man, through a process of hyper-reflection, to perceive the possibility of acquiring another state of grace, which can be achieved by eating again at the Tree of Knowledge. Cf. Heinrich von Kleist, *On the Marionette Theatre*, in «The Drama Review», *The "Puppet" Issue*, vol. XVI, n. 3, September 1972, pp. 22-26.

visible and automatic, leaving room for a state of surrender and grace that seems to echo Nijinsky's words in his diaries, in which he describes what happens to his dancing body: «I am the Divine feeling that moves. I am not a fakir. I am not a magician. I am God in a body»²⁶.

²⁶ Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, Adelphi, Milano 2000, p. 76 [original translation].

Marzia Pieri*

«Come resta il teatro, quando resta?»**. Le fonti testuali

Una premessa *ab ovo*: la storia dello spettacolo riguarda la mimesi in azione, è storia di spazi, di attori, di spettatori, di parole dette e cantate, di danze e di musiche sottoposta a contingenze materiali di ogni tipo e irriducibile alle normative delle poetiche e ai riordini a posteriori della storiografia; e dunque la cosiddetta “letteratura teatrale”, che la connota con forza e in modo quasi esclusivo all’interno dei libri e delle aule scolastiche, vi ha poco a che fare. Per queste ragioni Benedetto Croce considerava il teatro impoetico, e Aristotele, prima di lui, ha contribuito all’equivoco, difendendo l’eccellenza della tragedia in quanto azione rappresentata, salvo poi dichiarare, in un altro passo della *Poetica* (almeno nel testo mutilo e controverso che ci è pervenuto), che una favola ben costruita può bastare a se stessa anche alla sola lettura. Sulla contraddizione originaria circa i rapporti fra il testo letterario-drammatico, costruito su precisi requisiti formali con ambizioni poetiche, e l’anarchico esistere del testo spettacolare, si sono consumate nel tempo molte e un po’ oziose polemiche fra *uomini di libro* e *uomini di scena*¹: oggetto del contendere la natura, la forma e l’autorialità del testo

* Università di Siena.

** Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina, Roma 2010, p. 213.

¹ Il riferimento è a Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla*

recitato. La scuola italiana di discipline teatrali che, a partire dagli anni Settanta, si è affermata incrociando fecondamente ricerca scientifica con suggestioni derivate da pratiche di palcoscenico (il Medioevo giullaresco di Dario Fo, la tradizione attoriale di Eduardo, le ricerche etno-musicologiche di Luciano Berio o del Nuovo Canzoniere Italiano, gli *exploits* della regia, per non parlare di Barba e Grotowski) si è molto interrogata a proposito di documenti, fonti e metodi per accedere alla storia dello spettacolo, una storia profondamente legata all'esistenza collettiva e che è sempre somma ed espressione del sapere socializzato di una certa epoca². La conquista del territorio, in senso accademico, non fu indolore per questi studi, ultimi arrivati in un *pantheon* molto autoritario e tradizionale; e nondimeno si sono ormai formate, da allora, almeno tre generazioni di studiosi dal profilo anomalo di cultori di un sapere specialistico e apparentemente di nicchia, che si colloca, *in limine*, al crocevia di discipline disparate: la letteratura, la storia dell'arte, l'antropologia, l'antichistica, ecc. Gli studi di spettacolo sono diventati appannaggio di intellettuali plurali, costruttori di ponti culturali, che hanno rinnovato in profondità i canoni formali e metodologici della storiografia critica e si sono confrontati autorevolmente *anche* con la filologia testuale di ambito letterario³.

La necessità di ridimensionare il primato testimoniale della drammaturgia ha prodotto inizialmente, come avviene in questi casi, una reattiva preminenza di interesse per gli spazi, gli apparati, gli elementi tecnici della rappresentazione, o le modalità produttive degli allestimenti a scapito dei

letteratura teatrale italiana del Novecento, il Mulino, Bologna 1995, ampliato e re-intitolato *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, cit., su cui cfr. le osservazioni di Raimondo Guarino, *I libri e il teatro di Nando Tavianì*, in «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 128-141.

² Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.

³ Un bilancio di questa vicenda è offerto dalla raccolta di saggi a cura di Francisco Rico, *Gli orizzonti dell'ecdotta. Autori, testi, lettori*, Carocci, Roma 2022 e in particolare dal contributo di Anna Scannapieco, *Sulla filologia dei testi teatrali* (*ivi*, pp. 297-332); da integrare con i saggi di Gonzalo Pontòn, Piermario Vescovo e Marzia Pieri che compongono la sezione *Editare i testi teatrali*, in «Ecdotta», n. 19, 2022, pp. 119-178.

testi drammatici, sottovalutati e rimossi come testimoni secondari. Pesava lo stigma della letterarietà, che nel passato aveva egemonizzato il campo degli studi teatrali, e pesavano accademicamente anche le biografie di molti protagonisti (spesso letterati di partenza come me), che finivano per restare intrappolati in una specie di terra di nessuno rispetto all'uno e all'altro fronte: ripudiati dagli italianisti puri e guardati con sospetto dai nuovi compagni di strada, impegnati a mettere a punto una storia "materiale" dello spettacolo di cui c'era effettivamente un gran bisogno. Così la ricerca ha proceduto a lungo su binari paralleli in dipartimenti universitari, riviste e convegni piuttosto separati: i filologi e i linguisti facevano il loro lavoro su manoscritti e stampe, fissando stemmi e identificando varianti; gli studiosi di spettacolo si occupavano di feste, iconografie, apparati, indotti economici, attori e committenti, lasciando in secondo piano la cosiddetta letteratura teatrale che tenderebbe a spiegare i testi solo con i testi. Oggi il quadro è per fortuna mutato, le reciproche diffidenze disciplinari sono in dissolvenza: all'idea della solitaria e autosufficiente creazione autoriale del drammaturgo, eventuale produttore di "capolavori", si è lentamente sostituita la consapevolezza della peculiare natura delle scritture per lo spettacolo, documenti «effimeri e transeunti»⁴ che sopravvivono casualmente in determinate versioni, di cui la filologia è chiamata a ricostruire la genesi e il divenire, evitando tuttavia la «vertigine variantistica» con la consapevolezza che «nessuna filologia potrà mai essere filologia dell'attimo fuggente»⁵. Per capire come interrogarli dobbiamo ricordare che la drammaturgia – quale arte di scrivere drammi ma anche concreta e attiva esperienza della scena condivisa da autori, attori e spettatori – è intrinsecamente spuria e

⁴ «Magari largamente incisivi nell'immaginario di un'epoca, ma sempre destinati a sopravvivere solo nelle schegge di echi vicini e lontani, e per loro natura refrattari a ogni fissazione imperitura. Può esistere una filologia dello spettacolo? Può accontentarsi dei canoni di una tradizione operativa, o richiede una profonda revisione degli statuti disciplinari?». In questi termini si interrogavano Francesco Cotticelli e Roberto Puggioni, curatori del volume *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 9.

⁵ Cfr. Anna Scannapieco, *Sulla filologia dei testi teatrali*, cit., pp. 318 e 301.

polifonica; è fatta di documenti eterodossi, sfuggenti, laterali alla storia letteraria, con cui pure intrattiene rapporti controversi: se talvolta se ne ammantava strumentalmente come di un blasone nobilitante, altrettanto spesso ne è inseguita come un'aspirazione carica di fascino. Ci sono guitti che si travestono da poeti e poeti che si sognano guitti. Il suo obiettivo è quello di rappresentare il mondo in modo mimetico o simbolico attraverso diversi linguaggi (parole, immagini, movimenti, azioni performati, danze, musiche) fra cui è compresa *anche* la parola, tradotta parzialmente in scrittura in forme di solito consuntive, pescando da bacini testuali, che, in epoche diverse, si "evolvono" in generi letterari più o meno formalizzati (molto connotata la tragedia, sempre indefinibile e poliforme la commedia), procedendo di solito dall'epico al drammatico e sempre con forti margini di intertestualità; si è molto discusso sui percorsi e i modi del trasferimento a stampa dei cosiddetti "copioni", sul problema degli apocrifi (testimoni casuali di redazioni intermedie di un certo componimento), sull'importanza dei paratesti. Il canone classicistico della triade aristotelico-vitruviana di commedia, tragedia e pastorale non esaurisce affatto questo *mainstream* costituito da storie e da personaggi che una certa cultura considera di volta in volta "teatrabili" (Omero nel V secolo; Boccaccio nel Cinquecento; Ariosto e Tasso nel Seicento; Fielding o Richardson nel Settecento; Scott o Shakespeare nell'Ottocento, ecc.). La cosiddetta nascita del teatro moderno, che si produce nel XVI secolo a partire dall'Italia, coincide con un massiccio processo di testualizzazione di pratiche narrative, performative e persino coreiche, fino a quel momento legate ad un orizzonte di oralità, che diventano rappresentazione e poi, per impulso del nascente mercato della stampa, teatro scritto; lo spettacolo drammatico e musicale entra con crescente fortuna anche nei libri, offrendo agli spettatori l'esperienza possibile della lettura come consuntivo o anticipazione della visione. Una delle più feconde acquisizioni metodologiche dovute a quest'area di studi riguarda, nello specifico, la messa a punto di un'ecdotica consapevole della

natura aperta, dinamica, poli-autoriale e contaminata dei testi destinati o derivati dal palcoscenico, che solitamente vivono di vita propria, sfuggendo di mano agli autori e circolando nelle cosiddette edizioni pirata rubate durante le rappresentazioni. L'autorialità in teatro è sempre plurima e nei libri sempre consuntiva⁶; soltanto il moderno riconoscimento giuridico del *copyright* ha determinato una (breve) stagione di rivincita economica e artistica dell'autore, ai tempi di Victor Hugo, Giacosa, Ibsen o Pirandello. Prima e dopo (perché oggi il problema è più che mai attuale) il testo drammatico è destinato a fluttuare nel limbo incerto di copione prestato a infiniti riusi (tagli, aggiunte, traduzioni, montaggi diversi, cambi di titolo e di genere...), e solo i "capolavori" si sono fissati in forme chiuse, selezionate dalla tradizione. La storia della drammaturgia scritta è storia di testi perduti, rubati, piratati in tipografia⁷, su cui gli autori hanno avuto in genere scarso controllo e dunque scarso interesse. Più che alle poetiche, allo stile ed ai canoni letterari, per comprenderla bisogna riferirsi ai flussi di repertorio e alla galassia dei macro-generi, che sta sempre alle sue spalle come un serbatoio di riferimento (i canovacci dell'Arte, l'egloghistica pastorale, la librettistica musicale, il dramma, il teatro *boulevardier*, la sceneggiata napoletana, e via dicendo) a cui attingono e vanno ricondotti anche i giganti. Le moderne edizioni critiche che ce li consegnano sono infatti edizioni-archivio, concepite in prospettive "aperte" e problematiche e corredate di imponenti apparati variantistici, rispetto ai quali i curatori (spesso *équipes* di curatori) si limitano a rendere conto delle scelte compiute con la consapevolezza di aver proceduto per vie comunque indiziarie e selettive, che hanno profondamente aggiornato le prospettive lachmaniane tradizionali e san-

⁶ Cfr. Siro Ferrone, *Scrivere per lo spettacolo*, in «Drammaturgia», n. 1, 1994, pp. 7-22 e Marzia Pieri, *Teatro e letteratura*, in Luigi Allegri (a cura di), *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Carocci, Roma 2017, pp. 15-42.

⁷ Ricordiamo Roger Chartier, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Sylvester Bonnard, Milano 2001, da integrare, per la parte italiana, con Laura Riccò, «Su le carte e fra le scene». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008.

cito il carattere peculiarmente “aperto” e dinamico del testo drammatico⁸.

Nell'Europa di *ancien régime* la messa in pagina dello spettacolo destinata a lettori solitari di un teatro di carta è un fenomeno di straordinario interesse ancora in parte da esplorare: il «teatro in forma di libro», come lo chiamava Ferdinando Taviani, nasce per diverse ragioni: di archiviazione memoriale (*Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala), di consacrazione monumentale (il *Pastor fido* illustrato e con imponente paratesto critico nell'edizione Ciotti 1602), di investimento commerciale, nella maggior parte dei casi. Il libro “pietrifica” il teatro e tradisce lo spettacolo? Può contenerne la storia? Può essere espressione e garanzia di una volontà autoriale? La filologia teatrale è chiamata a fornire delle risposte a queste domande, allestendo, caso per caso, i testi a disposizione in una veste più conforme possibile, e senza ricorrere alla soluzione tranquillizzante dell'*editio ne varietur* dell'ultima volontà d'autore, perché l'autore o non c'è proprio (pensiamo a sacre rappresentazioni, canovacci o libretti d'opera), oppure non è interessato ad essere tale (Shakespeare, Della Porta, Gigli), o magari si riscrive, in fasi diverse del suo percorso e sempre per buone ragioni, in molteplici redazioni fra cui è davvero arduo stabilire delle gerarchie, cioè decidere cosa mettere a testo e cosa in apparato: pensiamo ai casi di Ariosto, Goldoni, Pirandello, Eduardo o Fo. *Rebus sic stantibus* non esistono dunque ricette sicure per editare testi drammatici, ma problemi da affrontare caso per caso, comunque remunerativi sul piano critico. Pensiamo alla Commedia dell'Arte ripensata criticamente da Zorzi, Molinari, Taviani, Tessari, Ferrone, Guardanti e, a partire dal Flaminio Scala di Marrotti del 1976, restaurata anche in una serie di edizioni critiche di canovac-

⁸ Ricordiamo due “classici” del genere: William Shakespeare, *The Complete Works*, edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford University Press, New York 1986 e Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, 2 vols., Gallimard, Paris 2010; ma ci sono anche importanti casi filologici italiani come i quattro volumi di Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, premessa di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1986-2007; i tre volumi di Eduardo De Filippo, *Teatro*, a cura di Nicola di Blasi e Paola Quarenghi, Mondadori, Milano 2007 o l'edizione nazionale di Carlo Goldoni edita da Marsilio su cui cfr. *infra*.

ci⁹ realizzate all'insegna dell'incompiutezza e della precarietà. Fino al caso limite di questa filologia "archeologica", che lavora su assenze e discontinuità, costituito dal Goldoni degli anni francesi, ora disponibile nella raccolta di *Scenari per la Comédie-Italienne*, che riordina filologicamente un *corpus* allografo di «testi senza testo» abbandonati a se stessi dall'autore (canovacci, copioni manoscritti, programmi di sala, ecc.), restituendo i suoi ultimi venticinque anni di lavoro¹⁰.

Il volume fa parte dell'edizione nazionale di Goldoni inaugurata nel 1993 per i tipi di Marsilio, che è stata un cantiere di sperimentazioni innovative scaturite da una riflessione collettiva a tratti molto vivace e polemica; sono usciti a tutt'oggi 64 volumi, che raccolgono circa 150 fra commedie, libretti, canovacci, lettere e paratesti critici¹¹. Per affrontare un oggetto così sfuggente e poliforme l'impresa Marsilio ha adottato un criterio di flessibilità alquanto inusuale: di ciascun testo si è scelto, cioè, di fornire una determinata redazione, per motivate e specifiche ragioni critiche illustrate dai curatori in articolate *note ai testi* con gli apparati delle varianti, salvo

⁹ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, 2 voll., Il Polifilo, Milano 1976; Carmelo Alberti (a cura di), *Gli scenari Correr*, Bulzoni, Roma 1996; Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1997; Francesco Cotticelli – Anne Goodrich Heck – Thomas F. Heck (translated and edited by), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios*, Scarecrow press, Lanham-London 2001; Anna Maria Testaverde (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi 2007; Maria Del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2007; Ciro Monarca, *Dell'opere regie*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Bulzoni, Roma 2023.

¹⁰ Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, a cura di Andrea Fabiano, Marsilio, Venezia 2017.

¹¹ Ci riferiamo ad un *corpus* imponente, ancora in parte da mappare, che comprende sul versante commediografico (fatto di commedie, tragedie, tragicommedie e canovacci, introduzioni e congedi agli anni comici) 200 unità testuali, di cui ben 50 non conobbero stampa, un naufragio storico che non è dipeso soltanto dalla caducità tradizionalmente propria dei materiali scenici, ma da una deliberata selezione autoriale dalle molteplici implicazioni. A questo vanno aggiunti almeno altri 62 titoli per musica (15 intermezzi, 55 drammi giocosi, 6 drammi seri, 11 fra cantate, oratori e rappresentazioni allegoriche), poi ci sono le molte poesie d'occasione (contigue al palcoscenico e alla socialità) e naturalmente i *Mémoires*, tendenzioso bilancio della sua avventura umana e intellettuale.

fornire, quando è il caso, più versioni di uno stesso titolo.

Goldoni è uno degli autori italiani più tradotti, letti e recitati fuori d'Italia, che tuttavia ha dovuto fare una lunga anticamera prima di vedersi riconosciuto come un classico. Una contraddizione che viene da lontano: la sua trionfale irradiazione settecentesca è stata da subito internazionale: sulle scene – grazie all'immediata diffusione europea dei suoi canovacci ad opera dei comici dell'Arte e alla fortuna musicale dei suoi libretti –, e in pagina, giacché le numerose edizioni del suo teatro hanno raggiunto precocemente i lettori d'oltralpe, attirati dalla *koinè* media e colloquiale dell'autore (preziosa da utilizzare come modello nelle grammatiche di lingua italiana) e hanno offerto lezioni drammaturgiche attrattive ad autori di prima grandezza, come Lessing, Voltaire o Diderot. In Italia, invece, ha pesato da subito e a lungo su di lui l'equivoca etichetta di poeta drammatico non toscano e non cruscante affibbiatagli da Carlo Gozzi e mai interamente cancellata dai critici ottocenteschi. La cultura romantica non si è riconosciuta nel suo realismo, scevro di aperture fantastiche e sentimentali, e gli ha rimproverato una carenza di idealità patriottica e nazionalistica; una diffidenza tenace, che comincia dalle pagine del «Conciliatore»¹² e culmina nella sprezzante stroncatura carducciana¹³.

Misconosciuto come intellettuale, egli ha continuato tuttavia a riscuotere un ininterrotto successo in palcoscenico e ad essere letto nei volumetti delle molte edizioni ottocentesche, spesso illustrate, esemplate sulla veneziana Zatta (44 volumi con rami, usciti fra il 1788 e il 1795) e onnipresenti nelle biblioteche di famiglia, con il rango dimidiato di autore popolare e persino per l'infanzia, di cui però si sono certamente ricordati, da adulti,

¹² Cfr. Piero Camporesi, *Goldoni, Venezia e i romantici*, in «Convivium», 1958, pp. 170-173, ora anche in Gerardo Guccini (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 149-153.

¹³ «Se ad alcuno occorresse pur disilludersi del mondo eroico metastasiano, questi ricorra al teatro del Goldoni; il quale, con piena indifferenza per tutto ciò che non fosse la commedia ritrasse la vita italiana come erasi ristretta nel cuor di Venezia. Che fecondità, e quanta ricchezza e fluidità di colori! Ma che tristi disegni!» (Giosuè Carducci, *Opere*, Zingarelli, Bologna 1938, vol. VII, p. 395).

molti scrittori di prima grandezza quali Manzoni o Nievo. Come tutti i classici, è stato fatto oggetto di una ricezione aperta e sempre in divenire, che ne ha fatto, di volta in volta, il buon papà ottocentesco e venezianissimo di Ferrari, Zago o Baseggio, il teatrante che ha intrigato i maestri della regia come Stanislavskij o Max Reinhardt, il gaio e “leggero” illusionista della critica idealistica, lo scrittore del popolo di Manlio Dazzi, l'intellettuale organico alla borghesia italiana di Strehler, Visconti o Baratto, fino a Ronconi, Squarzina, Castri, Zorzi, o Lassalle, lungo una storia sempre intrecciata di letture sceniche e critiche che si rincorrono e si stimolano a vicenda.

Nel frattempo i suoi testi, abbandonati nelle mani delle compagnie, sono stati strapazzati e manomessi in tutti i modi, finché la grande *omnia* patrocinata dal Municipio di Venezia in età positivistica ne ha intrapreso un recupero innamorato e arduo: si è trattato di un'impresa monumentale ed erudita, che ha disseppeilito e riordinato per la prima volta la sua complessa storia biografica, scenica e testuale in 40 volumi, usciti fra il 1907 (nel primo centenario della nascita) e il 1960 a cura di Edgardo Maddalena, Cesare Musatti e Giuseppe Ortolani; quest'ultimo l'ha più tardi riciclata e diffusa nella più agile collana, in pelle blu, dei Meridiani Mondadori in 14 volumi (1935-1956) più volte ristampati, a cui hanno continuato a rifarsi le numerose antologie novecentesche, che lo hanno riletto in varie prospettive, ma senza mai intervenire sulla forma dei testi. E si trattava di testi poco attendibili, assemblati secondo una datata “filologia del cuore”, incline a selezionare arbitrariamente, fra le varie lezioni disponibili, quella ritenuta più leggibile e accattivante.

Ortolani ha fatto un lavoro comunque prezioso con gli strumenti che aveva a disposizione, lavorando su un *corpus* di cui non sopravvivono gli autografi, inviati dall'anziano commediografo da Parigi a Venezia e andati

perduti in tipografia (tranne una giovanile tragedia intitolata *Giustino*); ma di cui in compenso esistono ben cinque edizioni d'autore curate con diversa assiduità e continue revisioni; ad esse si affiancano la galassia inestricabile dei libretti per musica e una folta serie di edizioni apocriefe, che in genere "copiano" quelle ufficiali, ma talvolta intercettano fortunosamente versioni spurie dei componimenti più vicine, diciamo così, al palcoscenico, e che meritano di essere interrogate. Molti materiali testuali – come accade sempre nelle cose di teatro – non sono sopravvissuti alle occasioni recitative per cui erano nati, o lo hanno fatto in fonti secondarie, come nel caso, già ricordato, dei componimenti degli anni francesi.

Soltanto gli strumenti della *textual bibliography* possono soccorrere per tentare di ricostruire la fisionomia di una produzione stratificata in modo così complesso, e la cui restituzione filologica è tutt'altro che ovvia; e ad essa infatti si è in gran parte ispirato il cantiere critico attivo negli ultimi trent'anni, da cui Goldoni è emerso quale "caso" filologico metodologicamente esemplare, accolto come tale nel X volume della *Storia della letteratura italiana* diretta per la Salerno da Enrico Malato, volume dedicato alla *Tradizione dei testi*¹⁴. Come identificare e scegliere, dunque, un'ipotetica originaria o consuntiva volontà d'autore rispetto a dei componimenti dinamici e inafferrabili, su cui si sono accumulati tanti interventi? Come riconoscere e accreditare *un* testo d'autore nella congerie delle riscritture sceniche sue e altrui? Egli ha cercato, molto precocemente, di governare questa storia a modo suo: ha individuato nella scrittura e nella stampa un importante supporto della riforma, e ha affiancato il lavoro in palcoscenico insieme agli attori e agli spettatori al dialogo a distanza con il pubblico qualificato dei lettori, in un'epoca in cui il teatro aveva ancora poco a che fare con i libri. Per molti anni ha fatto a mezzo tempo il librettista e il poeta di compagnia estensore di scenari, traduttore, arrangiatore di testi altrui; poi ha scelto di

¹⁴ Il capitolo XXIII del volume, intitolato *Parini, Goldoni, Alfieri* e firmato da Roberto Leporatti, Anna Scannapieco e Clemente Mazzotta, contiene al suo interno tre paragrafi (nn. 6-8) scritti da Anna Scannapieco e dedicati a Goldoni. Cfr. Enrico Malato (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, Salerno, Roma 2001, vol. X, *La tradizione dei testi*, pp. 1057-1073.

abbandonare l'avvocatura per farsi scrittore di commedie emancipato e colto: a partire dall'edizione Bettinelli del 1750 ha stretto un'alleanza vincente con il pubblico in crescita dei lettori e con l'intelligenza più illuminata, prima veneziana, poi italiana, quindi europea; ognuna delle sue quattro edizioni ha costituito una tappa precisa di avvicinamento a questo obiettivo¹⁵.

Una tale volontà di farsi riconoscere autore (a cui spetta una legittima remunerazione economica del proprio lavoro) implica una rivendicazione di responsabilità e di controllo sulla forma dei testi (almeno quelli drammatici, perché i libretti fanno storia a sé) niente affatto pacifica; nelle sue molte prefazioni, dedicatorie, componimenti poetici d'occasione e scritti memoriali, in cui si costruisce con tenacia un'immagine ufficiale cordiale e autorevole, egli ribadisce sempre che il testo da leggere, garantito e firmato, è cosa diversa dallo spettacolo, è a tutti gli effetti un *altro* testo¹⁶, riallestito con il supporto di prefazioni, dedicatorie e note a pie' di pagina, normalizzato e regolamentato sul piano linguistico (magari rifatto in

¹⁵ Cfr. Anna Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», n. 7, 2000, pp. 25-242.

¹⁶ Questa ovvia distinzione emerge con molta chiarezza, per esempio, da una lettera privata in cui Goldoni, inviando ad un non meglio identificato protettore aristocratico il manoscritto della *Sposa persiana*, che per la fretta non aveva potuto far copiare in bella, lo avvisa di non far caso a certi dettagli scabrosi, segnalati ed eventualmente emendabili: «la parte di Curcuma vecchia viene rappresentata da un uomo, che fingesi donna, onde gli è lecita qualche barzelletta piccante. Alcuni sentimenti però sono interlineati per la delicatezza de' scrupolosi, e V.E., che è cavaliere savio, ed erudito, vedrà bene che qualche cosa si dee donare al Teatro» (Carlo Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*, a cura di Marzia Pieri, Marsilio, Venezia 1996, p. 20). Il libro, invece, è davvero un'altra cosa, come egli dichiara più e più volte in varie sedi, per esempio nel manifesto dell'edizione Paperini del 1753: «sarà una mostruosità inaudita, che di un Autore vivente, qualunque siasi, stampate vengano le Opere sue a suo dispetto, in quello stato, che furono nel Teatro, e Compagnia suddetta rappresentate, che vale a dire come cadute quasi dalla penna mi sono, senza che sieno da me rivedute, da me corrette. [...] Cerco quanto posso correggerle e migliorarle; le ripulisco col tempo; vedo l'effetto che sulla scena mi fanno, odo le critiche e le censure, e quando trattasi di stamparle, alcune di esse le riformo, le rifaccio e quasi in tutto le cambio» (*Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia. La quale servì all'Autore di Manifesto per la presente sua Edizione, ed ora nella medesima tiene luogo d'Avviso, o di Prefazione*, in Carlo Goldoni, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia 2009, vol. I, pp. 187-194: pp. 188 e 189).

lingua o in prosa rispetto ad eventuali versioni in dialetto o in versi più adatte alle recite) e, soprattutto, riaggiustato drammaturgicamente, facendo sparire gli elementi a soggetto, le componenti nere e scabrose, e buona parte degli ammiccamenti metateatrali indirizzati dagli attori al pubblico durante le recite. Egli lavora sempre su due fronti, misurandosi con i ricatti e le durezza del mercato, e con il dibattito dei circoli riformatori in villa, in accademia e in collegio; si mescola alla *bohème* teatrale ma frequenta anche l'alta società accademica e intellettuale, del cui appoggio e consenso si serve con disinvoltura, ma senza mai farsene catturare completamente.

Stretto fra il botteghino e i suggerimenti di Arcadi ed enciclopedisti, fra le pressioni degli impresari, le richieste degli attori e i capricci del pubblico, egli ambisce ad un atipico *status* di autore «né cavaliere, né letterato»¹⁷, che pesca ugualmente dal baule comico e dalla tradizione poetica; i suoi componimenti nascono sempre a partire da un originario e riconoscibile nucleo genetico teatrale¹⁸ fatto di trame, personaggi, tradizioni recitative, eredità della letteratura drammatica; mescola abilmente nei cartelloni *evergreen* di repertorio e novità dirompenti, e inventa un teatro nuovo e realistico sul traliccio della Commedia dell'Arte. L'analisi filologica dei testi scritti che ci restano, e che in genere dissimulano a posteriori questi percorsi e questi intrecci, serve appunto a ricostruire, almeno in parte, il senso di un tale processo in quest'epoca cruciale di passaggio da «arte di mestiere» a «arte d'artista»¹⁹.

¹⁷ Così si definisce orgogliosamente in una lettera del 10 dicembre 1763 inviata da Parigi al Marchese Francesco Albergati (in Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Mondadori, Milano 1956, vol. XIV, p. 303).

¹⁸ Cfr. le osservazioni di Andrea Fabiano in Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, cit., p. 12.

¹⁹ Un concetto per cui si rimanda al saggio di Norbert Elias, *Mozart. Sociologia di un genio*, il Mulino, Bologna 1991.

Elisabetta Selmi*

Il “caso Guarini”: il “Proteo poeta” fra il disarmo delle regole e i tormenti della tragicommedia

Le nuove frontiere della filologia e della critica del “Pastor fido”

Composti, fra il 1587 e il 1593, nel clima di rovente attesa e di accese polemiche che accompagnarono l'uscita dell'*editio princeps* del *Pastor fido*, in un quinquennio di frenetica e versatile operosità dell'autore, divisa fra gli impegni trattatistici e la stampa delle proprie opere¹, i due *Verati* costituiscono, pur nei limiti di un'urgenza apologetica indotta dalla *querelle* con il De Nores, il logico coronamento di un'accorta regia predisposta dal Guarini per promuovere la sua immagine di intellettuale, retore e filosofo, chiamato alle Muse per obbligo di “servitù” e necessità di «diporto»².

* Università di Padova.

¹ Per le opere di Battista Guarini, come i *Verati*, che non hanno ristampe recenti, si cita dall'edizione settecentesca curata da Giovanni Alberto Tumermani, *Delle opere del cav. Battista Guarini*, in Verona 1737-1738: *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto Messer Giason De Nores contra le pastorali, in un suo discorso di poesia* (vol. II) e *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato accademico ferrarese in difesa del “Pastor Fido”, contra la scrittura di Messer Giason De Nores intitolata “Apologia”* (vol. III).

² È un motivo ricorrente nell'epistolario guariniano (cfr. Lettera a Lionardo Salviati [*di Ferrara il 1 Aprile 1586*], in *Lettere del Signor Cavaliere Battista Guarini nobile ferrarese*.

Immagine ambiziosa e di riscatto, presso un pubblico accademico veneto e nazionale, nel susseguirsi degli eventi che fra il 1587 e il 1588, segnarono per l'inquieto Guarini, la rottura definitiva con Alfonso d'Este e con l'ambiente cortigiano ferrarese, ma anche il fortunato rilancio di un prestigio letterario in un circuito di orizzonti non municipali con la partecipazione ai dibattiti sulla "musica scenica" del sodalizio fiorentino degli Alterati e l'iscrizione nei ranghi dell'Accademia della Crusca³, tramite la tempestiva intercessione di Lionardo Salviati, eletto censore del *Pastor fido* insieme a Scipione Gonzaga, e degli amici fiorentini. Scritti di critica militante, di replica alle censure denigratorie rivolte al temperamento tragicomico della pastorale dal cipriota Giason De Nores, lettore di morale nello Studio patavino, i due *Verati* mostrano di trascendere, per gli orizzonti teorici del discorso, le angustie dialettiche di altre coeve polemiche letterarie. La loro riflessione si avvale degli strumenti più aggiornati dell'aristotelismo critico e lambisce i nodi nevralgici del dibattito tardocinquecentesco sui principi e fondamenti del fare poetico, coinvolgendo l'intero sistema tradizionale dei generi, scosso nel suo assetto normativo dai rivolgimenti in corso nella sperimentazione di stili e forme del nuovo classicismo volgare. Non ancora sopito, alla fine degli anni Ottanta, il lungo capitolo delle controversie sui "romanzi" e sul "poema eroico", riacceso in margine alle discussioni del

Di nuovo in questa terza impressione aggiuntavi la seconda parte [...] da Agostino Michele raccolte, appresso Giovan Battista Ciotti, in Vinegia 1596, p. 32; e quella famosa, e molto probabilmente *ficta* a Cornelio Bentivoglio [*di Vinegia, li 25 Gennaio, 1582*], p. 95. Così come ritorna nel *Verrato primo*, a p. 215, con cui intendeva sottolineare il suo desiderio di costruirsi un'immagine di letterato filosofo (cfr. Luisa Avellini, *L'eredità di Castelvetro: Guarini [Rinascimento padano]*, in Alberto Asor Rosa (direzione di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Einaudi, Torino 1988, vol. II/1, *L'età moderna*, pp. 578-582).

³ L'iscrizione avvenne nel 1587, come documenta la lettera al *Signor Consolo dell'Accademia Fiorentina* [*di Ferrara il 13 Novembre 1587*] (*Lettere del Signor Cavaliere Battista Guarini nobile ferrarese*, cit., pp. 149-150). «Mallevadore» ne era stato sicuramente il Salviati, ma il Guarini poteva contare anche sulla leale amicizia di Bastiano de' Rossi, a cui nei primi anni del Seicento, dopo il ritrovamento del manoscritto perduto e in vista di un'edizione, ipotizzerà di inviare l'*Idropica* per la revisione linguistica, non sappiamo poi in che termini ciò avesse effettivamente corso (cfr. Franco Vazzoler, *La crisi del meccanismo comico dell'Idropica del Guarini*, in Walter Binni et al. (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1977, p. 253 ss.).

Tasso con la Crusca e con i Castelvetrici, la diatriba sul *Pastor fido* prese a dispiegarsi quale naturale conclusione di un trentennio di dibattiti volti a razionalizzare i precetti della *Poetica* aristotelica sui due fronti nobili dell'eredità classicistica moderna: l'epica e il teatro.

All'interno di questo processo, i trattati guariniani si distinguono per una spregiudicata linea "manieristica" che manifesta la lucida coscienza del relativismo storico dei canoni e dei modelli⁴, ma con un pensiero critico che non intende prescindere da un dialogo vitale con l'*auctoritas* aristotelica, nella convinzione che il codice della *Poetica* costituisse ancora uno strumento euristico al massimo grado duttile e inclusivo, in grado di contemplare al suo interno l'universo delle varietà empiriche introdotte dai progressi letterari del tempo. È un bilancio, il suo, che se forse non possiede la complessità speculativa con cui i coevi *Discorsi* tassiani dell'*arte poetica* intervengono sul terreno incandescente del genere eroico ne sono, perlomeno, il suo più organico corrispettivo nell'ambito del riassetto dei problemi e dei caratteri della poesia drammatica. Nelle *Annotazioni* poi che fungono da commento ingegnoso dell'intreccio della pastorale, di corredo esegetico all'edizione *ne varietur* del *Pastor fido* (1602), il rilancio della tragicommedia come esemplarità sperimentale di un *magnum opus scaenicum* partecipe anche di categorie epico-narrative di attualità, si prospetta come il testamento finale di una poetica e di una concezione teatrale al massimo grado inclusiva e di sconfinamento fra i generi: concorrenziale con l'idea tassiana del poema eroico «picciolo mondo»⁵. Tale travaso e riu-

⁴ Per la valutazione del modernismo critico del Guarini, si rinvia al capitolo intitolato *Poetica e retorica in Battista Guarini* di Claudio Scarpati, *Studi sul Cinquecento italiano*, Vita e Pensiero, Milano 1985, pp. 201-238; a Franco Bulega, *La "fabula" tragicomica attraverso le polemiche sul "Pastor Fido"*, in «Comunicazioni sociali», n. 2, aprile-giugno 1984, pp. 47-68; e a Elisabetta Selmi, «Classici e moderni» nell'officina del «Pastor fido», Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, in particolare alle pp. 1-73.

⁵ L'espressione, di tradizione neoplatonica, viene usata da Tasso, nei *Discorsi dell'arte poetica*, in rapporto alle questioni attinenti all'«unità» e «varietà» del poema epico, da cui verrà a dipendere per Guarini la legittimazione retorica dell'«unità mista» del *Pastor fido*, da intendersi per l'appunto, come *opus magnum*. Cfr. Guido Baldassarri (a cura di), *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Unicopli, Milano 1982.

so di categorie critiche fra testi cronologicamente distanti e che implicano sfere diverse di azione, nel dominio, l'una, del genere epico, l'altra, del tragico, si evince da una pagina altamente programmatica delle *Annotazioni*⁶ dove Guarini commenta l'illustre congegno edipico – nodo-agnizione e scioglimento – che avvia il V atto della tragicommedia alla sua risoluzione⁷, avvalendosi di categorie della teoresi tassiana relative al “mirabile verosimile”, nel perpetuo gioco di sfide e competizioni con il Tasso e con le sue opere, che impegna, sin dalla prima fase genetica del *Pastor Fido*, la

⁶ Le *Annotazioni* corredano l'esemplare di stampa: Ciotti, Venezia 1602; l'ultima stampa vivente l'autore. Tale stampa viene presentata nel Frontespizio come ventesima edizione, ma già Vittorio Rossi (*Battista Guarini e il “Pastor fido”*. *Studio bibliografico-critico con documenti inediti*, Loescher, Torino 1886, p. 81 ss.) informava di averne potute vedere solo 18; la più recente ed esaustiva puntualizzazione del problema è oggi quella di Carla Molinari, *Per il “Pastor fido” di Battista Guarini*, in «Studi di filologia italiana», n. 43, 1985, pp. 161-236. Nella premessa e nelle note dello stampatore ai lettori, dell'edizione Ciotti del 1602, non si fa cenno esplicito al Guarini come autore delle *Annotazioni*, mentre nella ristampa settecentesca del Tumermani, che riproduce la *ne varietur*, il frontespizio assegna al Guarini il commento. È possibile presupporre che gli editori settecenteschi avessero consultato dei testimoni di stampa per noi perduti, oppure credere che essi avessero integrato il frontespizio per deduzione. Fatto sta che riguardo all'attribuzione del *corpus* delle *Annotazioni* per intero all'autore, qualche dubbio insorge per la presenza di incongruenze concettuali, non spiegabili come un processo di copertura apologetica. Carla Molinari che è intervenuta sulla questione propone la presenza di due mani che redigono il commento (*La parte del Guarini nel commento al “Pastor Fido”*, in «Schifanoia», n. 15-16, 1998, pp. 141-150). Di recente, Laura Riccò, *L'arcadia «in mano»*. *Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678). Volume I. Itinerari*, Bulzoni, Roma, 2012, dove disamina con una puntigliosa analitica il costruito complesso dell'edizione Ciotti del 1602 (in buona parte operazione editoriale del geniale, ma anche irregolare tipografo guariniano), interpretato come una sorta di Libro-Monumento e di Libro-Teatro, mirante a comunicare con un duplice pubblico, di lettori e spettatori, sottolinea come le *Annotazioni* siano graficamente inscritte nella compagine della Tragicommedia atto per atto e scena per scena a costituire un tutt'uno con il testo che, in tal senso, viene a configurarsi sia come una sorta di *prosimetrum*, sia come un complesso di amplificate didascalie che compongono una sorta di copione di scena per un'ideale rappresentazione.

⁷ Per tale riscrittura guariniana dell'*Edipo*, si rinvia al capitolo *La tradizione dei classici*, nel mio “*Classici e moderni*” nell'*officina del “Pastor fido”*, cit., p. 90 ss. Per l'interpretazione guariniana della categoria del “meraviglioso” e del suo dialogo con la teoresi tassiana, il discorso si legge nell'*Annotazione* alla scena IX del V atto del *Pastor fido* (cfr. *ivi*, p. 22 ss., e il capitolo intitolato *Icastico e fantastico. Jacopo Mazzoni fra Tasso e Marino* di Claudio Scarpati, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Vita e Pensiero, Milano 1987, pp. 247-256).

volontà dell'autore in un mai dimesso gareggiamento creativo e riflessivo con l'antico emulo. Una parabola che si dispiega per gradi: prima, nel solco dell'*Aminta* e del cantiere della pastorale estense e padana; poi, nel biennio '85-'86, di nobilitazione drammatica del “misto tragicomico”, nel confronto, mai apertamente dichiarato, ma, sottotraccia, sempre vigile con il cantiere in movimento del *Torrismondo* nel quadro dei reciproci e improvvidi tentativi di innesto del tanto celebrato dispositivo agnitivo sofocleo nella tela respingente delle *fabulae* moderne, l'una «perplessa» e a “lieto fine”, l'altra rigorosamente luttuosa e dissolvente nel sipario che cala sulla desolata landa di distrutti idoli e svianti passioni; e, per ultimo, fianco con le narrativizzate teatralizzazioni della *Liberata*.

Fra manoscritti, edizioni e scena: la poligenesi del “Pastor fido”

L'*editio princeps* del *Pastor fido* fu stampata nel dicembre del 1589, a Venezia, con i tipi del Bonfadini, ma reca sul frontespizio la data del 1590.

Dalla storia redazionale che è possibile ricostruire attraverso i manoscritti conservati, un folto *corpus* di carte distinte in due codici superstiti, si ricava l'idea di un progetto cresciuto per gradi, in un laboratorio creativo assai complesso per la combinazione multipla di fonti, modelli, stili, dove si sperimentarono via via e vennero stratificandosi ipotesi e soluzioni retorico-drammatiche, in un fitto intreccio fra ragioni critiche e scrittura che offre preziosi lumi. Ai due testimoni che, a tutt'oggi, documentano l'*iter* redazionale del testo, il ferrarese⁸ e il veneziano codice Zanetti⁹, si aggiungeva un terzo testimone noto, l'esemplare di dedica del *Pastor fido* a Carlo Emanuele di Savoia, conservato fino agli inizi del Novecento nella Biblioteca Nazionale di Torino, purtroppo bruciato nel rogo del 1904, la

⁸ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Codice Classe I H, di cc. 117.

⁹ Venezia, Biblioteca Marciana, Codice Zanetti Ital. LXV (=4782), un *in-folio* di cc. 284.

cui memoria rimane affidata solo alla *descriptio* e ai campioni di verseggiatura trascritti da Vittorio Rossi nella sua imprescindibile monografia ottocentesca del Guarini (1886).

Il codice Marciano, discusso diffusamente da Carla Molinari¹⁰ in tempi recenti, è il testimone più rilevante per tracciare le coordinate della progettualità guariniana e illustrare le ipotetiche tappe della «storia genetica» e ideativa del testo. Si compone di tre sezioni: la prima una stesura mutila della pastorale in buona parte autografa (M_1); la seconda, un gruppo di abbozzi e redazioni del I e del V atto e dei cori; la terza un'ulteriore stesura del *Pastor fido*, integrale, anepigrafa, esemplata con scrittura calligrafica, autografa (M_2). M_1 è un esemplare a «doppia valenza»¹¹, dove concorrono due differenti redazioni: una anteriore, autografa, ma non la prima in ordine di tempo, perché lascia intravedere la presenza di un'altra verseggiatura a noi ignota; una successiva, che risulta interamente vergata sull'interlinea del testo. M_2 rappresenterebbe, invece, una stesura tarda, appartenente all'ultimo anello della catena redazionale, in prossimità dell'edizione. Il codice ferrarese conserva un'altra redazione integrale del *Pastor fido*, apografa, insieme a una sezione comprensiva delle *Censure e correzioni del Sig. Leonardo Salviati* che costituiscono il *corpus* delle note attinenti la revisione condotta dal letterato fiorentino sul *Pastor fido* (F). La seriazione dei manoscritti sulla base della tradizione critica e della ricostruzione condotta da Molinari sembrerebbe accertare come la più verosimile quella che assegna una posizione intermedia, di spartiacque, al testimone torinese perduto, la cui redazione fu completata entro il settembre del 1585, quando l'esemplare venne presentato al duca di Savoia. Antecedenti a quella stagione si collocherebbero in successione M_1 ed F e i loro antigrifi, mentre posteriore al 1585 verrebbe a trovarsi M_2 e il manoscritto Salviati, per i quali i termini *ante* e *post quem* coinciderebbero con le date del 14 luglio e dell'8 ottobre 1586 (di restituzione al poeta dell'esemplare visionato dal censore): una cronologia, per quest'ultimo, di assoluta preminenza in quanto testimo-

¹⁰ Carla Molinari, *Per il "Pastor fido" di Battista Guarini*, cit.

¹¹ *Ibidem*.

ne unico che coinvolge la presenza dei cori e il capitolo tormentato delle indecisioni dell'autore riguardo alla loro fisionomia lirico-drammatica (e aggiungerei melica) in *fabula* tragicomica, su cui Guarini pone il suggello definitorio soltanto alla fine del suo iter revisionale nelle *Annotazioni* al *Pastor fido* del 1602.

Da una lettera indirizzata, il 7 aprile del 1584, a Vincenzo Gonzaga, in cui l'autore si vede costretto a negare il manoscritto del *Pastor fido*, perché incompleto, al duca che lo richiedeva per la messinscena delle feste per le sue nozze (avviando con questo primo rifiuto quella lunga sequela di infauste promesse disattese, non sempre per responsabilità del Guarini, che fino alla fine del secolo ostacolò il decollo e la consacrazione rappresentativi della pastorale nel circuito sontuoso delle celebrazioni e della scena cortigiana). Alla data del 1584 all'opera mancavano ancora, oltre ai cori, tutto il V canto la cui stesura veniva portata a compimento soltanto l'anno successivo, quel fatidico 1585 che mette in opera il celeberrimo allestimento spettacolare del volgarizzamento poetico dell'*Edipo re* vergato da Orsatto Giustiniani per la riapertura del teatro Olimpico di Vicenza¹², con un concorso di spese e di uomini di teatro, nonché di attori e musicisti d'indiscussa notorietà nel campo del nascente professionismo scenico, come l'amico e futuro prestanome del Guarini, il Verato. Fu un evento di grandiosa risonanza che influenzò profondamente la memoria teatrale dell'epoca, ma che soprattutto, per quanto ci riguarda, incise non marginalmente sulle scelte e i modi con cui il Guarini, e in seguito il Tasso, diedero voce e corpo ai fantasmi dell'*Edipo* nella programmatica riscrittura senecano-sofoclea del gran finale del *Pastor fido*¹³ o nella ricercata e tormentata risoluzione delle aporie dell'«immane groviglio» tragico in cui sprofonda la catastrofe del *Torrismondo*¹⁴.

¹² Cfr. Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998.

¹³ Riguardo alle modalità con cui Guarini attiva in "forma tragicomica" il modello dell'*Edipo* nel V atto del *Pastor fido* rinvio al mio "Classici e moderni" nell'officina del "*Pastor fido*", cit., p. 91 ss.

¹⁴ Rispetto alla resa, più o meno riuscita, dell'ingranaggio agnitivo edipico, nel funzio-

Negli ultimi mesi del 1586 e nei primi del 1587, l'autore dovette intervenire sugli aspetti stilistici che erano stati oggetto della revisione del Salviati: censure di lingua, relative alla normalizzazione ortografica, all'uso dei dialettismi e alle locuzioni basso-comiche del testo¹⁵. Il Salviati mostra, infatti, d'interpretare lo stile guariniano come perfetto esempio di quell'ideale di «grazia» e «armonia» che egli coltivava per la lingua poetica, in rapporto alla sua definizione del *Pastor fido* quale *fabula* scenica «patetica» e «morata»¹⁶. L'elegante medietà espressiva che il Fiorentino lodava nelle soluzioni guariniane lo indusse a visibili interventi sulle scelte linguistiche dell'autore, là dove riscontrava timbri dissonanti con quei valori di “leggiadria” e di “grazia” che egli riteneva una formula riuscita dell'opera, distillata in un processo di “unitonalità” stilistica selettiva su base bembesco-petrarchistica amplificata nell'esito di un petrarchismo «fiorito» e musicale, declinato in una moderna misura scenica e melodrammatica, inclusiva ed omologante pur nella commistione dei due registri tragico e comico del testo.

Sempre nel 1587, il 30 settembre, il Guarini riceveva anche da Scipione Gonzaga, l'altro revisore illustre del *Pastor fido*, una lettera con «una nota di alcune poche cosette» che egli aveva rilevato nel testo; un'opera tale comunque, a suo dire, dove non si trovava «altro vizio che soverchia virtù»¹⁷. Lode cerimoniosa per un antico sodale di esperienze e discussioni accademiche, negli anni padovani degli Eterei, o effettivo riconoscimento di valore? Difficile rispondere per la perdita complessiva dei documenti

namento del nodo tragico del *Torrismondo*, persiste una disparità di pareri nel dibattito dell'ultima critica: cfr. Claudio Scarpati, *Tasso, i classici e i moderni*, Antenore, Padova 1995, p. 168 ss., e Stefano Verdino, *Il Re Torrismondo e altro*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 54-61.

¹⁵ Cfr. Deanna Battaglin, *Leonardo Salviati e le “Osservazioni al Pastor fido” del Guarini*, in «Atti e memorie Accademia patavina di scienze lettere ed arti. Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti», vol. LXXVIII, 1964-1965, pp. 249-284; Deanna Battaglin, *Il linguaggio tragicomico del Guarini e l'elaborazione del “Pastor fido”*, in *Lingua e Strutture del Teatro italiano del Rinascimento*, Liviana, Padova 1970, pp. 293-353.

¹⁶ Si vedano le *Censure e correzioni del Sig. Lionardo Salviati* contenute in F.

¹⁷ *Lettere del Signor Cavalier Battista Guarini nobile ferrarese sotto capi divise da Agostino Michele [...]*, presso Gio. Battista Ciotti, in Venetia 1615, pp. 52-53.

relativi alla revisione Gonzaga e attestanti la persistenza di un possibile dialogo fra i due letterati. Un dialogo che, tuttavia, si presume andasse ben oltre quelle «poche cosette» osservate dall'amico e protettore di sempre che da teologo, intendente di questioni poetiche, quale si era mostrato nella vicenda del Tasso, rispetto al lungo capitolo della «revisione romana» della *Liberata*, avrebbe potuto influire sulle audaci scelte allegoriche della tragicommedia guariniana. Queste si configurano allusive di un registro cristiano e di suggestioni bibliche che nobilitano il tradizionale mito erotico e il registro dell'«affettuosità» lirica del carosello degli «amorosi» guariniani (di amore-fuga, vocazioni funebri di finte morti e vita), in una chiave di significati secondi e di riecheggiamenti pertinenti una sorta di «favola di salvezza» interpretata da un protagonista, Mirtillo, «eroe sacrificale» e catartico nella sua elevazione emblematica a «buon pastore» cristologico.

Solo per esemplificare, con un assaggio della stratificata costellazione allusiva del testo, la virtuosistica padronanza con cui l'autore alterna e contamina una varietà di registri simbolici e culturali sacri e profani, in una adibizioni di memorie e figurazioni culte del mito che spaziano dall'autoreferenziale ed orfico diletto della poesia all'esercizio allegorico di una didassi edificante, si riporta a specchio le due diverse *plaquettes* che celebrano, in una sorta di coreutico *ensemble* di cacciatori e pastori o di sacerdoti la differente qualità eroica e valoriale di Silvio e di Mirtillo¹⁸: l'uno, il personaggio della «boschereccia comica» e venatoria nello stile ditirambico di una corale, ludica «allegrezza»; l'altro, il teleologico eroe salvatore della Arcadia, nel rito di un finto vero-simil liturgico dove si consacra l'apoteosi, con gli echi dei petrarcheschi *Trionfi*, di una gloria umana che trascende la morte:

¹⁸ Si cita dall'edizione: Battista Guarini, *Il Pastor fido*, a cura di Elisabetta Selmi, introduzione di Guido Baldassarri, Marsilio, Venezia 1999.

Per Silvio (atto IV, scena VI, vv. 860-870)

Coro di Cacciatori e Pastori

O fanciul glorioso,
vera stirpe di Alcide,
che fère già sì mostruose ancide!
O fanciul glorioso,
come il valor con la pietate accoppi!
Ecco, Cintia, ecco il voto
del suo Silvio devoto.
Mira il capo superbo
che, quinci e quindi, in tuo disprezzo s'arma
di curvo e bianco dente,
ch'è mulo de le tue corna altère.

Per Mirtillo (atto V, scena III, vv. 400-410)

Coro di Pastori e Sacerdoti

Giovane valoroso,
che per dar vita altrui, vita abbandoni,
mori pur consolato.
Tu con breve sospirar, che morte
sembra agli animi vili,
immortalmente al tuo morir t'involi.
E, quando avrò fatto
l'invida età, dopo mill'anni e mille,
di tanti nomi l'altrui usato scempio,
vivrai tu allor, di vera fede esempio.

Dopo, aver inutilmente confidato, nel 1588, a seguito della definitiva rottura dei suoi rapporti cortigiani con Alfonso d'Este, in una stampa del *Pastor fido* per intercessione del granduca Ferdinando de' Medici, Guarini approfittò solo nel dicembre del 1589 all'*editio princeps* della tragicommedia, con i caratteri veneziani del Bonfadini e una data postposta al 1590.

Nel decennio che seguì la *princeps*, nella lunga fase di riflessione critica che accese le polemiche nei consessi intellettuali e di prestigio dell'epoca, come nel sodalizio farnesiano degli Innominati¹⁹ o in quelli romani o fiorentini delle Accademie granducali o degli Insensati di Perugia²⁰, dove retori, del pari dei tanti De Nores, Malacreta o Summo, o esperti uomini di teatro come Angelo Ingegneri o Muzio Manfredi si scontrarono sui modelli della pastorale e sulla loro perfezione di *fabula*, di stile e di scena,

¹⁹ Sulla progettualità drammatica relativa alle tragedie e alla pastorale e sulle polemiche intorno al *Pastor fido*, soprattutto rispetto al nodo dei rapporti Ingegneri-Guarini, si rinvia all'importante volume di Laura Riccò, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Bulzoni, Roma 2004.

²⁰ Sull'Accademia perugina, e sugli incontri e le discussioni romane fra il Guarini e Giovan Battista Strozzi, il recente libro di Francesco Rossini, «Io per me sono un'ombra». *Giovan Battista Strozzi il Giovane fra poesia e riflessione letteraria*, ETS, Pisa 2022, apporta nuovi rilevanti contributi per la messa a fuoco della storia accademica e delle polemiche sul *Pastor fido*.

nel confronto empirico inevitabile fra *Aminta* e *Pastor fido*, Guarini venne ripensando a una nuova *editio maior* della sua opera, provvista di apparati e filtri di impreziosita decorazione figurale, ma soprattutto di valenza interpretativa atta a orientare la lettura della tragicommedia. Nel 1602, con i tipi veneziani del Ciotti – uno stampatore alla moda nel circuito moderno dei *best seller* della civiltà editoriale di trapasso fra i due secoli, ma anche un tipografo aduso ad arbitrarie licenze irrispettose della volontà degli autori e della “esemplarità” materiale dei loro testi –, verrà licenziata la *ne varietur* del *Pastor fido* con il corredo delle citate *Annotazioni*. Tale edizione se non varia più nulla riguardo al congegno della favola, è, invece, rispetto alla *princeps* il punto di arrivo di un programma stilistico che ritocca e perfeziona ulteriormente le soluzioni metrico-musicali, i toni patetici, la purezza delle voci e l'*ordo artificialis* del testo.

Per la *fabula*, quindi, riguardo alle tappe della sua storia genetica e delle sue evoluzioni si conferma come i tempi dell’invenzione e dei progressivi rifacimenti si dispieghino delimitandosi tutti nel quinquennio 1580/1581-1585/1586, con la sola appendice dei cori e di poche altre variazioni. Si sfata così definitivamente quella leggendaria convinzione filologica, che si riversava anche con pericolose ricadute sullo stesso giudizio critico, di un ventennale esercizio rielaborativo condotto lungo una direttrice desultoria che attingeva a materiali d’occasione: variamente riscritti e ritoccati, desunti dallo stesso repertorio madrigalistico dell’autore disseminato, dagli anni Ottanta, nel circuito dilagante di un’editoria di libri e antologie di madrigali²¹ che s’impondeva sull’orizzonte delle tradizioni moderne e nel campo

²¹ Si presenta ben nutrita, sul versante della tradizione più recente degli studi musicologici, di repertori catalografici e di ricostruzioni sul travaso nelle *Rime* e nella pastorale delle pratiche madrigalistiche del Guarini, a partire da Antonio Vassalli, *Sull’edizione delle rime di Battista Guarini: una riflessione*, in Ottavio Besomi et al. (a cura di), *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Antenore, Padova 1989, pp. 225-238, utile anche per fare il punto sulle “licenze” autoriali del Ciotti nei rapporti dell’editore con Guarini; e di nuovo Antonio Vassalli, *Appunti per una storia della scrittura guariniana: le rime a stampa prima del 1598*, in Angelo Pompilio (a cura di), *Guarini, la musica, i musicisti*, Lucca, Libreria musicale, 1997, pp. 3-12. Nello stesso volume: Elio Durante – Anna Martellotti, *Il cavalier Guarini e il concerto delle dame*, pp. 91-137, e i repertori di James Chater, Antonio Vassalli e Angelo

degli attraversamenti di genere e delle esperienze morfologiche lirico-recitative in corso nella poesia per musica. Una fabbrica, insomma, quella del *Pastor fido* contrabbandata come creazione di una *fabula* drammatica, ma da ricondurre, invece, alla sua vera genesi e all'intrinseco movente che si riteneva l'avesse animata: a quel «pasticcio di madrigaletti» che è beffarda definizione usata da un contemporaneo, Gaspare Murtola, nella *Risata XXII* della sua *Marineide*, in ragione del contesto delle polemiche con Marino. Una questione su cui, dall'angolazione degli studi musicologici, si è tornato a discutere in tempi recenti²².

Tralasciando il gioco delle stroncature volte a tarpare le ali all'ambiziosa affermazione del Guarini nell'ambito dell'«arte drammatica», per ritornare all'osservatorio che scruta fra le carte percorsi e indecisioni dell'*intentio operis* guariniana, si osserva come dal 1584 l'autore ricorra, nella lettera al Gonzaga e nei manoscritti, al titolo di «tragicommedia pastorale». Nella fase che impegna la stesura dei primi quattro atti, come ebbe già a rilevare Guglielminetti²³, la sperimentazione del “genere misto” s'intreccia in una singolare «complementarità» d'invenzioni e di caratteri con l'*Idropica*: la commedia “grave”, d'imitazione terenziana che viene configurandosi come un banco di prova e una sorta di sinopia per le soluzioni strutturali del *Pastor fido*. È l'opera che il Guarini invia a Vincenzo Gonzaga nel 1584, in sostituzione del *Pastor fido* ancora alle prese con un'irrisolta fattura del V atto, destinata a un'infelice sorte di perdite e di insuccessi, con un'uscita di scena nel quadro delle rappresentazioni mantovane del primo Seicento, dove la commedia, inframezzata dagli Intermezzi del Chiabrera²⁴, verrà let-

Pompilio.

²² Cfr. James Chater, «Un pasticcio di madrigaletti»? *The Early musical fortune of “Il Pastor Fido”*, in Angelo Pompilio (a cura di), *Guarini, la musica e i musicisti*, cit., pp. 139-155.

²³ Cfr. Marziano Guglielminetti, *Introduzione*, in Battista Guarini, *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, UTET, Torino 1971, pp. 9-63; in particolare alle pp. 31-38.

²⁴ *Le origini del melodramma. Testimonianze raccolte da Angelo Solerti*, Fratelli Bocca, Torino 1903. «Per le nozze di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia (1608) tutta la città si trasforma in una scena festosa. Nella festa mantovana lo spettacolo di punta doveva essere l'*Idropica* di Guarini» (Sara Mamone, *Viaggi teatrali in Europa*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*,

teralmente sopraffatta dal fascino esercitato sugli spettatori dall'astro e dai *recits* del poeta ligure.

Il legame fra l'*Idropica* e il riassetto in corso nella strutturazione del *Pastor fido* documenta un *work in progress*, volto a realizzare un nuovo modello di favola scenica «complessa» o *duplex*, audacemente intesa, oltre la “lettera” della Poetica aristotelica, secondo l'interpretazione suggerita dai moderni commentatori (Vettori, Castelvetro), che avevano finito per confonderla con l'idea di una *fabula* «innestata», cioè di duplice azione: con l'intreccio di una vicenda principale e di un episodio, artificioso e dinamicamente mosso, all'insegna di una formula più ricca e mista di unità d'azione. L'intreccio redazionale che annoda il modulo comico (tipologia e temi) dell'*Idropica* con l'invenzione del *genus* misto del *Pastor fido* ben illustra il tormentato *iter* di ripensamenti guariniani. Costruita sulla ripresa del modello classico della geminata *Andria* di Terenzio, già tentato quale autorevole o discutibile (secondo il giudizio critico cinquecentesco che ne

Einaudi, Torino 2000, vol. I, *La nascita del teatro moderno e contemporaneo: Cinquecento e Seicento*, pp. 1261-1285: p. 1273), ma ciò non fu per l'eccellenza degli intermedi scritti da Gabriello Chiabrera e musicati da Monteverdi. Sul palcoscenico, inoltre, altro fenomeno di attrattiva furono la recitazione con canti e balli della Compagnia dei Fedeli di Giovan Battista Andreini. Merita, inoltre, di essere ricordato come nella nota prefazione dell'*Idropica* le dichiarazioni programmatiche, in cui Guarini intendeva prendere le distanze dai comici dell'arte, i vari «Commedianti della Gazzetta» contro cui si scaglia in via teorica nei *Verati* per tutelarsi dalle equivoche demolizioni messe in campo dal De Nores riguardo al modello sregolato del *Pastor fido*, la sua poetica del “comico grave”, definita come del tutto incomparabile con la resa del “comico” dell'Improvisa, sia di fatto, più che un drastico rifiuto delle tecniche e delle pratiche drammatiche della Commedia dell'arte, una strategia propagandistica e difensiva della cifra “morata” e classicistica della sua commedia. In realtà Guarini, da esperto uomo di Teatro, mostra di avvalersi di non poche delle risorse della tradizione dell'Improvisa, anch'essa peraltro in fase di significativa autocoscienza nobilitante e di attraversamento con le forme e la regia dello “spettacolo di poesia”. I Fedeli, oltre alla partecipazione alla messinscena dell'*Idropica*, vennero implicati già nelle vicende che avrebbero dovuto allestire la rappresentazione del *Pastor fido* a Torino sul testo-copione di dedica offerto dal Guarini a Carlo Emanuele di Savoia. Un'*Idropica* e un *Pastor fido* compaiono anche «nel repertorio di Pier Maria Cecchini, che li rappresentò – ci tramanda una notizia – al Palazzo Reale di Napoli nel 1618» (cfr. Ferdinando Taviani – Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 2007⁴, pp. 195, 356-357).

dibatte il valore dal Giraldis al Tasso) antecedente dall'Ariosto, nella confezione delle sue «commedie doppie», l'*Idropica* testimonierebbe il senso di marcia di questa prima fase guariniana protesa a risolvere, con Aristotele alla mano, i problemi drammatici di un intreccio geminato, poi «innestato» che ruota intorno a una doppia coppia di innamorati, vivacizzata dai soliti intrighi di servi e parassiti in ragione del nodo tematico, sempre ispirato dall'*Andria*, del matrimonio d'interesse che ingarbuglia il naturale evolversi delle relazioni sentimentali. Su tale palinsesto si sperimenta una riforma classicistica della *fabula* comica, con un'agnizione che determina lo scioglimento della vicenda e regola i rapporti fra l'azione principale e l'accessoria, in un quadro di larvati tentativi di resa di un'unità complessa. Lo schema geminato delle storie amorose e il tema delle nozze imposte si ripropone nello scheletro narrativo del *Pastor fido*, che nel più illustre registro tragi-comico del testo trasforma il privato matrimonio di interesse dell'*Idropica* nel "congiungimento fatale", imposto a Silvio e ad Amarilli per la salute pubblica dell'Arcadia. È, d'altronde, lo stesso autore che nel *Compendio*²⁵ fa dipendere dalla difesa della «fabula innestata» dell'*Andria* la legittimazione dell'«unità mista» del *Pastor fido*, costruita con l'intreccio delle due azioni: la principale, di Mirtillo e di Amarilli; l'episodio, di Silvio e Dorinda; funzionanti con aristotelici rapporti di «necessità e verisimiglianza» e con uno scioglimento unitario della peripezia che dipende dal solo protagonista, Mirtillo. Risolta con incertezze e limiti pedanteschi nel "comico grave" dell'*Idropica*, la formula drammatica tentata dal Guarini si assesta progressivamente, come certifica la seriazione dei manoscritti, nel duplice registro della tragicommedia, che del primo esperimento teatrale riprende e sviluppa modelli e forme a diversi livelli: di struttura dell'intreccio; di caratterizzazione per certi personaggi, come il Satiro e Corisca; financo di architettura simbolica complessiva del testo.

²⁵ *Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo "Verati". Per opera dell'autore del "Pastor fido", colla giunta di molte cose spettanti all'arte*, Ciotti, Venezia 1601 (poi assestato nell'edizione del 1602 come sintesi e bilancio dei due trattati). Si cita dall'edizione moderna: Gioachino Brognoligo (a cura di), *Il "Pastor Fido" e il "Compendio della poesia tragicomica"*, Laterza, Bari 1914, pp. 263-265.

La dialettica tragicomica della pastorale riorganizza, infatti, su più stabili fondamenti e con una diversa coerenza scenica il rapporto fra l'intreccio comico degli intrighi di Corisca – personaggio *agens* e motore dell'intreccio della peripezia – e lo scioglimento della *fabula* che vanifica e punisce l'arrogante presunzione della ninfa di farsi artefice degli eventi; ricucendo i diversi registri del dramma con l'introduzione di un “mirabile ordine” del fato/providenza che agisce, lungo l'asse tragico del testo, come strumento di giustizia riequilibratrice. Da questo dipende la risoluzione del «nodo» e il trionfo dei valori positivi della storia. Le diverse fasi ideative e redazionali dell'opera illustrano i tentativi di saldatura fra il “comico” e il “tragico”, a partire da una fase primitiva dove il “tragico” si configurava, perlopiù, come fattore di cornice e di atmosfera che veniva sviluppandosi, con visibili e meccaniche calettature di parti e caratteri, sulla traccia del grande tema classico-cristiano della profezia inscritta in un itinerario simbolico di salvezza.

Il riassetto finale delle strutture della *fabula*, intorno al nucleo serio di una sorta di commedia/tragedia del fato²⁶, si concluse nel 1584/1585, al momento di stendere il V atto, dimostrativo del funzionamento delle categorie aristoteliche, con la scelta esemplare del dispositivo agnitivo sofocleo dell'*Edipo*, risolto in chiave tragicomica con un'inversione dei ruoli fra il padre e il figlio, perché, nel nostro caso, è Mirtillo che rischia di essere immolato e ucciso dal ritrovato genitore Montano. È un'inversione che, oltre a servire al lieto fine, trasforma «l'illustre mito tragico in favola di salvezza»²⁷, dove si assiste al trionfo del «buon pastore» Mirtillo in virtù di un'agnizione che lo riconosce come l'eletto dell'oracolo e il salvatore del popolo arcade. Una soluzione finalmente ritrovata grazie alle suggestioni suscitate dalle vicende della sontuosa rappresentazione “Olimpica” e, dietro le quinte, dalle interlocuzioni che dovettero svilupparsi con Sperone Speroni e

²⁶ Su tale nucleo viene definendosi per Franca Angelini (*Il “Pastor fido” di Battista Guarini*, in Alberto Asor Rosa (direzione di), *Letteratura italiana. Le Opere*, Einaudi, Torino 1993, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 705-724) la tipologia della favola guariniana.

²⁷ Claudio Scarpati, *Tasso, i classici e i moderni*, cit., p. 100.

Angelo Ingegneri nella stagione che li vide coinvolti, insieme al Guarini, nella scelta della tragedia da rappresentarsi per l'epocale evento vicentino (per l'appunto l'*Edipo* del Giustiniani), e nel suo concreto allestimento²⁸.

Per concludere, in sintesi si ritiene che l'autore attendesse, nei corsi e ricorsi dell'invenzione – nelle sue fasi di accelerato ed espansivo impegno ideativo e redazionale o di stasi e di tormentata indecisione fra opzioni creative atte a condurre in porto l'ordine struttivo e la veste stilistica, scenica e musicale (melodrammatica?) della favola –, a una combinazione tragica e comica di modelli e tipi drammatici, realizzata con l'accordo ingegnoso dei due schemi ormai canonici dell'*Andria* e dell'*Edipo*, esemplari per le tendenze “neoclassiche” moderne in voga nel teatro manieristico e nelle occorrenze delle sue pratiche spettacolari. Se questo si ritiene sia l'approdo più originale e il disegno cronologicamente più maturo dell'*iter* progettuale guariniano, non va per ultimo tralasciato il fatto che nella sua genesi la storia redazionale del testo faceva mostra di implicare anche l'altra componente problematica della mistione. S'intende quella relativa alla scelta dei caratteri pastorali e al loro rapporto con la tradizione della scena ferrarese e padana.

Nella sezione degli abbozzi del codice Marciano, alle cc. 180r-181r e 196r, si conservano due documenti preziosi per la ricostruzione della protostoria redazionale e per la fase dei primi abbozzi del *Pastor fido*, antecedente alla stesura di M₁. Si tratta di una *Prima lista* dei personaggi, con didascalie, e di una Partitura che contiene una sceneggiatura primitiva dei cinque atti, con varianti rispetto alle stesure di M₁, non sostanziali per i primi tre atti, ma rilevanti per gli ultimi due. Non sappiamo se tale discrepanza sia la spia di un anello perduto della catena redazionale o semplicemente l'abbozzo di un piano dell'opera, in seguito tralasciato. È, comunque, spia di uno status di incertezza, nel suo avvio, rispetto alla tipologia della favola

²⁸ Di tali abboccamenti resta traccia nei *Giudizi* di Guarini e Ingegneri predisposti dalla Giuria selezionatrice di cui fanno parte per la scelta della Tragedia da rappresentare al Teatro Olimpico. Dei testi si legge l'edizione nel mio “*Classici e moderni*” nell'*officina del “Pastor fido”*”, cit., pp. 260-267.

e dell'intreccio di cui si intravede una sorta “di primo getto” appiattito su una stretta dipendenza dai modelli della pastorale estense; con un nucleo genetico più antico che sembra perseguire un'idea di *fabula* costruita come variazione ingegnosa e complicante del modulo semplice dell'*Aminta*. Nella *Prima lista*, infatti, si legge la presenza non di una sola coppia di innamorati, ma un intreccio di quattro vicende, sorretto da criteri di simmetria e di *variatio*, con due storie parallele di amore reciproco, due di amore non corrisposto. Il motivo ispiratore sembrerebbe già quello di una *dispositio* ricercata e artificiosa della *fabula*, realizzata però con materiali poveri e ingredienti topici che si avvalgono, in un gioco di sfide con il Tasso, dello schema comico-romanzesco, a intreccio complesso nel carosello del *jeu des couples*, sperimentato da Agostino Beccari nel *Sacrificio*, e dall'Argenti nello *Sfortunato*. Tale riuso della topica pastorale estense subirà una interessante distillazione nelle successive fasi redazionali del testo, assumendo tratti più riflessi ed allusivi fino a racchiudere il “pastorale” in ciò che Guarini definisce, nel *Verato*, la maschera significante della finzione e del mito scenico, nonché l'allegorica evocazione dei caratteri dei personaggi. Il processo coincide con un allargamento degli orizzonti e della biblioteca culturali dell'opera e di un affollarsi, sullo scrittoio dell'autore, di modelli classici e moderni, romanzeschi, comici e tragici (Eliodoro, Longo Sofista, Sofocle, Euripide, Seneca, Ariosto, Boccaccio), verso una revisione delle finalità della *fabula* che determina la messa a fuoco e la razionalizzazione di una formula tragicomica nuova. Di ciò il discorso fin qui condotto ha cercato di dare conto, ripercorrendo la memoria, attraverso i *disiecta membra* della lacunosa *traditio* manoscritta e a stampa del *Pastor fido*, di quella officina poligenetica esemplare dei modi espressivi di una civiltà teatrale, in cui il letterato-retore-corago ambisce a promuovere l'immagine di sé, attraverso la propria opera, come artefice di un capolavoro dove si illustrano indirizzi e gusti privilegiati dalla Scena moderna e da una «arte drammatica» non effimera: cifra emblematica di quel Teatro-mondo su cui apriva il Sipario il nuovo secolo e di cui si faceva Libro-Monumento l'Edizione *ne varietur* del 1602 della tragicommedia pastorale con le *Annotazioni* e il *Compendio*.

L'edizione Ciotti del 1602, modello editoriale di un “teatro in forma di libro”?²⁹

La traiettoria che collega i due poli dell'*editio princeps* del *Pastor fido*, la veneziana Bonfadini, e della *ne varietur*, l'altrettanto veneziana Ciotti del 1602³⁰, si sviluppò nell'intreccio di vicende decennali che coinvolsero la storia del testo nel suo perfezionamento letterario con quella ben più complessa e frammentaria del testo “teatrale”, predisposto per le tante rappresentazioni annunciate e rinviate, differite a un oltre raggiunto solo con la sontuosa messinscena mantovana del 22 novembre del 1598. A Mantova, Vincenzo Gonzaga, nell'accorta regia politico-diplomatica di autopromozione dinastica del ducato, nella cornice delle feste principesche per il trionfale ingresso di Margherita d'Austria, neosposa di Filippo III d'Asburgo, consacra il lancio rappresentativo della «tragicommedia pastorale» guariniana, sottraendo ad Alfonso d'Este, un tempo legittimo signore del Guarini, la palma e il primato della sua consacrazione nel circuito della Scena cortigiana moderna.

²⁹ Si rinvia, anche per la formula che qualifica la storia e i modelli delle edizioni teatrali in «forma di libro», a Laura Riccò, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008, p. 50 ss.

³⁰ *Il Pastor Fido, Tragicommedia pastorale. Del molto Illustre Sig. Cavalier Battista Guarini. Ora in questa XXVII impressione di curiose, et dotte Annotazioni arricchito, et di bellissime Figure in rame ornato. Con un Compendio di Poesia tratto dai duo Verati, con la giunta d'altre cose notabili per opera del medesimo S. Cavaliere*, appresso Gio. Battista Ciotti, in Venetia, 1602. Nella dedicatoria al duca Vincenzo Gonzaga, sottoscritta dallo stesso Ciotti in data di *Venigia li 12 di Gennaio 1602*, si presenta la «solenne forma» di tale nuova e ultima edizione come strettamente connessa con la consacrazione della *fabula* guariniana avvenuta sulla scena delle rappresentazioni mantovane del 1598: «Il *Pastor fido* dai chiarissimi raggi della sua grazia [di Vincenzo Gonzaga] tante volte illustrato; et finalmente con apparecchio sì sontuoso di tal Regina fatto spettacolo [...], ora in questa solenne forma quasi vaga Fenice rinovellato a V.A. Serenissima, come a vero et magnanimo autore della sua gloria, di primo volo se'n viene».

Nella fastosa regia delle manifestazioni spettacolari gonzaghesche, il *Pastor fido* assunse un ruolo di assoluto primo piano e di esemplarità nella resa teatrale di successo in grado di autoregolamentare valorizzandola, in ragione della scena, la tenuta dell'intricato e ibrido *combine* genetico dell'opera: fra *ouvertures* madrigalesche verso la misura melodrammatica dei recitativi e degli assolo dei personaggi, nonché dell'ammiratissimo “ballo della moscacieca”³¹ e del ricorso ai cori inframmezzi, e il contrasto “ben temperato” delle “licenze comiche” con le impennate e torsioni tragiche (rispetto alla loro allusività polisemica e figurativa ai registri simbolici e referenziali di un “verosimile drammatico” proiettato sulla contingenza storica del *masque* encomiastico cortigiano). Il testo scenico, come sappiamo dai resoconti spettacolari di Giovan Battista Grillo e di Ferrante Persia³²,

³¹ Sulle difficoltà musicali e coreografiche poste dalla scena del gioco della cieca (III, II), si rinvia a Iain Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 195-212.

³² «La sera poi si rappresentò [*sic*] nel solito Teatro di Castello, il *Pastor fido* tragicommedia pastorale del cavalier Battista Guerino, con la favola delle nozze di Mercurio e Filologia, significanti quelle di sua Maestà per Intermedi» (Giovanni Battista Grillo, *Breve trattato di quanto successe alla maestà della Regina D. Margherita d'Austria N.S. dalla città di Trento fine d'Alemagna e principio d'Italia sino alla città di Genova [...]*, Costantino Vitale, Napoli 1604, p. 44). L'altro resoconto ufficiale è quello del funzionario spagnolo Ferrante Persia: *Relazione de' ricevimenti fatti in Mantova alla Maestà della Regina di Spagna dal Serenissimo Signor Duca, l'anno MDXCVIII nel mese di Novembre*, il cui manoscritto si conserva in spagnolo nella Biblioteca Nazionale Marciana, Documento L 112. Da questa veniamo a conoscenza che «della rappresentazione fu preparata una compendiosa traduzione in lingua Alemanna»: un testo che promuove la diffusione del modello del *Pastor fido* in area tedesca. Una preziosa raccolta di documenti relativi alla rappresentazione e alla presenza della pastorale guariniana in terra gonzaghesca, si legge in Umberto Artioli – Cristina Grazioli (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 382 ss. Si rinvia anche a Lisa Sampson, *The Mantuan Performance of Guarini's "Pastor fido" and Representations of Courtly Identity*, in «The Modern Language Review», vol. XCVIII, n. 1, January 2003, pp. 65-83; e, soprattutto, a Sheila Frodella, *La migrazione del "Pastor fido" in Inghilterra*, in Francesco Fantaccini – Ornella De Zordo (a cura di), *Studi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, Firenze University Press, Firenze 2012, pp. 105-162, che documenta i rapporti fra le modalità della rappresentazione mantovana e l'allestimento editoriale della Ciotti del 1602, anche in funzione della migrazione precocissima del modello “tragicommedia” del *Pastor fido* che, oltre alla prima edizione inglese, già uscita alla luce il 19 giugno 1591, ad opera di John Wolfe e Giacomo Castelvetro (nipote del più illustre Lodovico), vede di nuovo il Castelvetro collaboratore della prestigiosa Ciotti

ma soprattutto dalla dedicatoria a Vincenzo Gonzaga della *Difesa del Pastor fido* di Orlando Pescetti³³, subì una significativa potatura di ben 1600 versi («per dar luogo in essa agli intramezzi» e al più illustre di questi sulle «nozze di Mercurio e Filologia»)³⁴. Nel rimpasto scenico il prologo e il finale dell'opera vennero intrecciati, in un gioco di specchi, con gli intermezzi e con il corredo coreutico, comprensivo delle danze, a suggellare il «lieto fine» della *pièce* con la funzione riequilibratrice e trionfale dell'Imeneo della coppia protagonista dei tormenti amorosi: esito tipologico ormai assunto nella tradizione pastorale, a fine secolo, quale sigla stessa del registro non luttuoso, ma felice dello scioglimento della *fabula* tragicomica, ma soprattutto, in regime controriformistico di censura della licenza erotica, garante del carattere «morato» del dramma³⁵. Il prologo, «parte mobile» del testo, per le sue implicazioni encomiastiche, nella destinazione di rispecchiamento sulle finalità celebrative del Principe e della scena cortigiana, adombrava, nel congegno intermediale con cui si annoda nella rappresentazione mantovana, la forte marca Sabauda connessa al testimone di dedica e alla *princeps* del *Pastor fido*, che Guarini manterrà, invece, con una scelta con-

del 1602 (*ivi*, p. 155, nota 66) e intermediario alla traduzione inglese del 1602 del *Pastor fido*. In questa intervenne anche quel Samuel Daniel cui si deve la composizione della prima «tragicommedia pastorale» inglese di stampo guariniano, l'*Arcadia reformed*, recitata ad Oxford nel 1605.

³³ Orlando Pescetti, *Difesa del "Pastor fido". Tragicommedia pastorale del molto illustre Sig. Cavaliere Battista Guarini da quanto gli è stato scritto contro dagli Ecc. SS. Faustino Summo e Gio. Pietro Malacreta, con una breve risoluzione dei dubbi del molto Rev. D. Pagolo Beni*, nella Stamperia di Angelo Tamo, in Verona 1601, c. 4v, dove si descrive anche «la bella favola degli Intermedi» che raccontano le nozze di Mercurio e Filologia, che il Pescetti sembra intendere come parto del Guarini.

³⁴ *Prologo et Intermedi del "Pastor fido". Rappresentato in Mantova alla presenza della Serenissima Reina di Spagna. Li 22 novembre 1598*, appresso Vittorio Baldini, In Ferrara 1599, p. 5.

³⁵ In ragione del quale vengono tagliate le scene I, IV e III, V del testo letterario del *Pastor fido*: l'una, dove Titiro rinnova il *topos* della «rosa-verginella» con inflessioni al godimento e l'invito al *carpe diem* erotico, perché «l'invaghir la donzella / senza nozze a le nozze, è grave offesa» (I, IV, vv. 856-857); l'altra, in cui la morale spregiudicata di Corisca insegna ad Amarilli l'arte del «fingersi onesta» e lo scambio libertino fra l'interesse privato e le maschere fasulle dei sacri valori sociali: «Pensi tu che Montano il suo privato / comodo debbia al publico antiporre? / Ed al sacro il profano?» (III, V, vv. 781-783).

servativa³⁶, inalterata nella *ne varietur* del 1602 del *Prologo* e nelle *Annotazioni* che commentano l'orizzonte di attesa del *recit* e la funzione deittica e metaletteraria di Alfeo, persona protatica inneggiante al ritorno di Astrea e di una «ritrovata Arcadia» moderna nel "tempo aureo" della reggenza di Carlo Emanuele di Savoia.

Dal resoconto del *Prologo et intermedi del "Pastor fido" rappresentato in Mantova*³⁷ l'ingresso prologante di Alfeo s'inseriva, infatti, nel contesto canoro di apertura recitato da Venere con le stelle Espero e Giulia («intonarono un madrigale [...] mostrando che il Cielo co' l mezzo di queste reali nozze abbia procurata la pace al mondo») che «sotto abito terreno» invitavano il Mincio, in coppia con Alfeo,

a far poi uscire Pastori e Ninfe, li quali sotto finto abito d'un Pastor Fido avessero in questa guisa a celebrare la salda fede che la regina sposa è per servire intatta al suo invittissimo sposo.

Il congegno celebrava così, con una visibile torsione della deissi scenografica e dell'allegorico ritorno, nello spazio di una teatralità geminata, fra un prima dell'antica evocazione del mito e un dopo del tempo presente, e dislocata sulla "scena della gloria" della signoria mantovana («da chi regge il Mincio»)³⁸, una «disarmata pace» arcadica, «propugnacolo invito» –

³⁶ Tale scelta meriterebbe un ulteriore approfondimento da rinviare ad altra sede.

³⁷ Senza indicazione d'autore, l'opuscolo vide la luce a Ferrara pochi mesi dopo la rappresentazione (cfr. *Prologo et Intermedi del "Pastor fido"*, cit.). Battista Guarini, si evince dai carteggi con il segretario ducale del Gonzaga, Annibale Chieppio, dal 1592-1593 al 1595-1596 risulta impegnato nell'avvio di una rappresentazione mantovana del *Pastor fido* più volte annunciata e rinviata, riguardo alla quale manifesta preoccupazioni di resa spettacolare, in merito allo *standard* della recitazione, in specie per la *pièce* del gioco della moscacieca e per quella del sacrificio di Mirtillo, oltre che per la scenografia nel suo complesso. Poco chiara è invece, per la lacunosa documentazione, l'entità della presenza guariniana nella messinscena del 1598, mentre si attesta la sua partecipazione all'evento spettacolare del 22 novembre. Si è avanzata anche l'ipotesi che il figlio, Alessandro Guarini, potesse, in qualche modo, essere coinvolto nella stampa dell'opuscolo *Prologo et Intermedi del "Pastor fido"*, cit. La descrizione del «principio della commedia» si legge ivi a p. 3.

³⁸ *Ibidem*.

come recita l'originario *Prologo*³⁹ – a un ideale di concordia e civiltà, ritrovate grazie al «glorioso nodo» sponsale della coppia asburgica. Il trionfo di quest'ultima si riflette nell'«abito di scena» di un «Pastor Fido», non «rozzo costume» pastorale, ma insegna del «prisco valor»⁴⁰, di una virtuosa regalità, rinnovellata nella genealogia di Augusti principi (il «magnanimo Carlo» del testo letterario, l'«invitto Filippo» della cornice intermediale, il Gonzaga, arbitro e anfitrione dei successi) dei quali «i trionfi e le allegrezze», in terra del Mincio, faranno risuonare la memoria. Nel «testo recitato» *Inframmezzi* e *Prologo*, con una *callida iunctura* di montaggi, ristrutturano funzioni e statuto drammaturgico del «testo-evento» secondo la diversa logica che rimodella la morfologia di una parola agita/rappresentata in palco o in «libro», facendo transitare le componenti della «sceneggiatura» letteraria di una *fabula*, ad elevato tasso di vocazione teatrale, in una sorta di copione autopromozionale per una moderna normata regia scenica. Non va del resto dimenticato come Guarini, nella sua riflessione retorica, operasse una radicale confutazione dell'assunto della *Poetica* aristotelica in cui si procedeva a una rimozione del valore della messinscena nel giudizio che misura la perfezione poetica della tragedia («La vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all'arte [...]», cosicché per Aristotele «l'efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazioni e senza attori»)⁴¹, generando un problematico divorzio fra le ragioni del *logos* e quelle della *opsis*, della «vista»⁴². Fatto che alimentava l'inevitabile replicarsi, nella storia genetica e costitutiva del dramma classicistico, di una divaricazione, di una duplice via su cui finivano per scorrere, in autonomia, il riassetto del testo letterario, della sua promozione editoriale, e il complesso delle scelte, pratiche e codici con cui si dava corso alle rappresentazioni, alla sua resa teatrale.

³⁹ *Prologo a Il pastor fido. Tragicomedia pastorale di Battista Guarini dedicata al ser.mo D. Carlo Emanuele duca di Savoia ecc. nelle reali nozze di S.A. con la ser.ma infante D. Caterina d'Austria. Con privilegi*, Gio. Battista Bonfadino, Venetia 1590, pp. 9-14: pp. 10, 13.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 10, 11 e 13.

⁴¹ Aristotele, *Poetica*, 6 1450b.

⁴² Si rinvia a «*Classici e moderni*» nell'*officina del "Pastor fido"*, cit., pp. 61-66.

La teatralità sperimentale della tragicommedia guariniana, e di un testo che intendeva proporsi come modello moderno di un dramma, a pieno titolo, di esemplare ricucitura fra le istanze e il circuito nobile delle Lettere e quello, in vertiginosa ascesa, dell'avanguardia e delle alchimie sceniche dove si veniva allestendo e raffinando il repertorio e le risorse dell'universo spettacolare di fine secolo, esibisce nel *Pastor fido* un autentico campionario di *pièce* ed ingredienti su cui tastare l'ingegnosa *vis* ideativa di un *auctor scaenicus* in grado di calcare il palco senza rinunciare all'esercizio del Lauro. Ne dà ampia testimonianza quel ventaglio di invenzioni che sommuovono il *plot* della pastorale per accrescere l'energia scenica del testo e che costituiscono un banco di prova del riuso innovativo con cui Guarini rimodella motivi di un'antecedente tradizione comico-tragica, ma soprattutto eglogistica, in chiave di “evidenza” scenica e di attraversamento di livelli e registri combinati in funzione degli sviluppi in atto nella moda degli spettacoli del tardo Cinquecento: come nel *récit* dell'eco; nel repertorio delle schermaglie amorose; nel sacrificio o nell'Imeneo posto frontalmente in palcoscenico; ma soprattutto nella celeberrima moscacieca in cui si mostra il transito di tale tema dall'originario serbatoio dell'egloga, dalla *Mirzia* dell'Epicuro⁴³ al campo sperimentale delle variazioni melodrammatiche dell'opera in musica del *Fileno* e del *Giucoco della cieca* di Emilio de' Cavalieri. Sono, infine, proprio le *Annotazioni*, che corredano il *Pastor fido* nell'edizione del 1602 della “tragicommedia”, a fissare la tipologia della *pièce* della moscacieca (ossia, della scena II dell'atto III) sulla frontiera d'avanguardia di una reinvenzione poetico-drammatica guariniana tutta giocata sulla ricerca e sulla resa di uno “stile rappresentativo” della musica («fatto il ballo fu messo in musica dal Luzzasco [...], indi sotto le note, il poeta fe' le parole»)⁴⁴ e del ballo («tutti i moti, che sogliono essere in cotal gioco [...], in questo della

⁴³ Cfr. Laura Riccò, *Dalla zampogna all'aurea cetra. Egloghe, pastorali, favole in musica*, Bulzoni, Roma 2015, p. 17 ss., dove dedica un intero capitolo alle metamorfosi e alle reinvenzioni di temi eglogistici nelle favole in musica e nella traiettoria pastorale di *Aminta* e del *Pastor fido*.

⁴⁴ *Il Pastor Fido, Tragicommedia pastorale*, cit., p. 91.

scena sono studiati con numero e armonia»)⁴⁵, dove l'autore in collaborazione con Luzzaschi, «l'eccellentissimo musico de' nostri tempi», e in tacita concorrenza con le variazioni meliche della Scena fiorentina, incubatoio degli sviluppi del melodramma, si autopresenta come l'iniziatore di quel genere di spettacolo, nato dal concorso delle arti, che galvanizzerà i successi del teatro moderno.

Tale implicito primato che il Guarini si attribuisce nel contesto delle *Annotazioni* pubblicate nell'ultima edizione è uno dei tanti casi che illustra il funzionamento e la natura del rapporto sinergico instaurato tra il *Pastor fido* e il suo commento nella *ne varietur*, che segna la meta della complessa trafila di stampe e ristampe costitutiva della *traditio* dell'opera. Le annotazioni interfoliate al *Pastor fido*, in un costruito tipografico co-genere tra il testo e l'apparato interpretativo che ne orienta la lettura e ne storicizza l'ingranaggio compositivo, secondo i codici della scena moderna, operano come un «complesso inscindibile»⁴⁶ e canonizzante di poesia, di autocoscienza retorica e drammaturgica: si configurano come un ideale *prosimetrum* dove le *Annotazioni*, in corrispondenza anche col corredo illustrativo, le incisioni di Francesco Valesio, a loro volta quasi una sorta di «cartiglio applicato», della «solenne forma» della Ciotti del 1602, si assimilano anche a un «sistema di didascalie», a un seicentesco «scenario», strumento di «trasposizione scenica della volontà di un autore-corago». Come è già stato osservato e ampiamente documentato dalla Riccò⁴⁷, nonostante le perplessità che permangono nel definire la parte e le responsabilità del Ciotti e quelle del Guarini nell'orchestrazione dell'inedito costruito della *ne varietur*, l'*editio maior* del *Pastor fido* assume, in tal senso, l'assetto di un «libro di teatro», destinato a un circuito a doppio pubblico, di lettori e spettatori.

Il suo modello acquista, ben presto, ampia risonanza, e fa mostra di diffondere l'esemplarità del *Pastor Fido* dalla culla editoriale veneziana ai

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. Laura Riccò, «Ben mille pastorali», cit., pp. 229-235.

⁴⁷ Cfr. Laura Riccò, *L'arcadia «in mano»*, cit., pp. 136-164.

centri, fra i quali il Guarini stesso si muove in questa fase conclusiva, tormentata da mai sopite polemiche, ma ancora vitalissima della sua carriera. Il suo pendolarismo accademico e cortigiano, tra Ferrara, Venezia, Bologna, Parma e Roma, con soggiorni a più riprese a Firenze, assurge a insegna di un momento culturale⁴⁸, che vede l'affermarsi dell'ideologia poetica modernista nei luoghi di più assidua frequentazione guariniana, con un osservatorio puntato sull'Emilia e su Roma, ma con una coda poi seicentesca, di rilievo, nell'area napoletana. Qui lo stesso Marino – si ricorda – predispone proprio nel 1599, in cui è in piena incubazione, a Venezia, la *ne varietur* dell'opera, un nuovo *Prologo* per la presunta rappresentazione a Nola del *Pastor fido*, dove un Paride, prototipo, già frequentato nella tradizione pastorale sin dall'*Egle* del Giraldis, sublima il transito dalle selve alla storia, eroicizzando le componenti virili del mito⁴⁹.

L'edizione del *Pastor Fido* del 1602 in questi centri fa scuola e la lezione di Guarini dà prova di operare non solo come archetipo e volano «di una nozione decisamente nuova di letteratura, e in particolare di letteratura teatrale», ma, ciò che più conta, mostra di promuovere un modello operativo, «negoziioso» nel lessico critico dell'Ingegneri, retorico-drammaturgico-editoriale della «terza specie di dramma» in un campo e in una stagione di sempre più fertile sviluppo, benché ancora di effimeri prodotti editoriali, di quelle «mille pastorali» di cui il Vicentino, nel suo discorso *Della poesia rappresentativa* del 1598, aveva tessuto le lodi come le uniche in grado di «restituire l'uso» «e 'l piacere della scena»⁵⁰. Una «solenne

⁴⁸ Orlando Pescetti, *Difesa del "Pastor fido"*, cit., cc. 3r-4v.

⁴⁹ Laura Riccò, «Ben mille pastorali», cit., pp. 323-324 ed Elisabetta Selmi, *Il prologo del "Pastor fido"*, in Pasquale Guaragnella – Stefania De Toma (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al tardo Cinquecento*, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato 2011, pp. 200-215.

⁵⁰ Si cita dall'edizione moderna: «E finalmente, per raccorre in poche infiniti pregi di ben mille pastorali che si leggono, così scritte a mano, come alla stampa, né più né meno incontrerò dell'*Aminta* del signor Torquato Tasso, del *Pastor fido* del signor cavaliere Battista Guarino, della *Partenia* della signora Barbara Torelli, della non men bella di qual si voglia *Alcida*, tragicommedia del signor Paolo Brusantini, e ultimamente dell'*Enone* del signor Ferrando Gonzaga» (Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Panini, Modena 1989, pp. 5,

forma» doveva allora rivestire il *Pastor Fido* nell'edizione Ciotti del 1602, acquisendo i tratti indiscussi del prototipo. Rispetto a questo, se ancora l'instancabile *labor limae* guariniano interviene sulla sua testualità letteraria, con ritocchi che incidono sulla patina dei temperati equilibri di stile, di sonorità, nel rimpasto tonale che svara ulteriormente la misura della tradizionale miscela di endecasillabi e settenari, alla ricerca di una definitiva risoluzione canonizzante per un testo che sin dal suo *imprimatur* genetico viaggia sulla tastiera del "lirico", del "drammatico", del "madrigalesco recitato", lungo direttrici di tangenza al «recitar cantando» delle orfiche e affettuose armonie rinucciniane del tragi-comico in musica dell'*Euridice*, è, però, nello specifico riconoscimento "materiale" del costruito della *ne varietur* che si attiva quella mobilità di genere verso una testualità multipla, polifonica, "multimediale", che dignifica la meta di una parabola dove poesia e scena alfine si ricongiungono.

Se si confronta la *princeps* con l'ultima edizione è palese la distanza che separa la prima, per formato e cura tipografica⁵¹ normata sui canoni editorial-teatrali dell'epoca, dalla *ne varietur*, nobilitata da istanze innovative sulle quali far convergere quel *corpus* eterogeneo di tante «carte schicchera-

25-26). Va ricordato che il *Discorso della poesia rappresentativa* è dedicato all'ultimo erede estense, don Cesare, duca di Modena e Reggio, l'ultimo a poter conservare la memoria, dopo la devoluzione di Ferrara proprio del 1598, di una illustre tradizione di «poeti scenici della nostra lingua» che, a partire dall'Ariosto e dal Giral di, transitando attraverso il Tasso e il Guarini, e ancora al Cremonini e allo Zinani, al Fontanelli o al Bonarelli, sono stati «per la maggiore e la migliore parte sudditi o servitori o vassalli e famigliari insieme della serenissima e sempre gloriosissima Casa d'Este» (*ivi*, p. 1): un'eredità di una «nobilissima professione», di una letteratissima "arte drammatica" che, nella "tristitia dei tempi", passava, secondo l'Ingegneri, la consegna della sua tradizione a «i principi del sangue Gonzaga», a «i signori della famiglia Orsina», al mecenatismo di Roma e delle corti padane ancora in salute. Come ha analiticamente dimostrato Laura Riccò, in «*Ben mille pastorali*», cit., pp. 16-26, 227-238, prende sempre più corpo l'ipotesi che il discorso *Della poesia rappresentativa*, orientato sull'identificazione di «una vera e propria morfologia della scena» (*ivi*, p. 220), nella convinzione che delle «ben mille pastorali» fosse maturo il tempo per una loro "codificazione teatrale", in grado di fissarne il canone moderno, riconducibile, per il Vicentino, all'esemplarità dell'*Aminta*, rappresentasse un testo di riferimento imprescindibile per quelle *Annotazioni* (edizione del 1602) in cui Guarini discute del concreto farsi della "pagina teatrale" nel suo rapporto fra poesia e scena.

⁵¹ *Ivi*, p. 229.

te», frutto di un’officina anfibia e policentrica che ambisce a una restaurata *reductio ad unum*, ad una finale riunificazione nel contenitore editoriale del “Libro-monumento” del 1602. «Solennizzato con tanti ornamenti, e temporali e spirituali, che può in un medesimo tempo pascere gli occhi del senso e dell’animo»⁵² o, come esplicita il Ciotti nella dedicatoria a Vincenzo Gonzaga, «Stampa» che omologa, «co’ lumi di dottrina, coll’armonia delle Muse, et altre vaghezze d’arte»⁵³, ossia le illustrazioni, il raffinato costruito, in cui scena, atto poetico, problematica retorica e sua canonizzazione plasmano un tutt’uno intelligibile. Il “Libro-Teatro”-Mondo visualizza così una *constitutio textus* del *Pastor Fido* modellizzante nel ricercato accordo fra le linee divaricate della *traditio* del testo per le Lettere e del testo per la scena.

La sintesi scenica della Ciotti del 1602 non solo viene consacrata dalle pastorali illustrate successive, ma trova un immediato riconoscimento nell’ambito della trattatistica che declina la riflessione teorica nella pratica materiale drammaturgica. Nell’anonimo *Corago* (*post* 1628, *ante* 1637), la cui paternità si riporta oggi a Pierfrancesco Rinuccini, la scena pastorale, al di là delle accese dispute sui generi drammatici misti e sulla loro derivazione dal dramma satiresco greco, si definisce come separata da quella della terza scena vitruviana ed ostende un *maquillage* di ingredienti che coincidono con quelli esibiti dal Guarini e nobilitati iconograficamente dalle illustrazioni della Ciotti del 1602, nel «libro-teatro» in cui si distingue fra l’universo e la caratterizzazione dei costumi della “tragicommedia pastorale” e quelli del “dramma satiresco”, definitivamente allocato, quest’ultimo, nella terza scena vitruviana.

⁵² È la formula che si legge nella lettera con cui Guarini accompagna il dono di una copia dell’edizione al cardinale Alessandro d’Este, pubblicata da Carla Molinari in *La parte del Guarini nel Commento al “Pastor Fido”*, cit., p. 141, su cui discute Laura Riccò in «Ben mille pastorali», cit., alle pp. 229-230 e in *L’arcadia «in mano»*, cit., alle pp. 140-141.

⁵³ Sempre lo stampatore Ciotti nella dedica ai lettori preposta agli «ornamenti» che fregia il *Pastor fido* con il corredo del *Compendio della poesia tragicomica* e con le *Annotazioni*.

*Simone Berto and Emanuel Demetrescu**

“Extended Matrix” and “Extended Matrix Framework”. A Living Lab Ecosystem for Mapping and Representing Data Provenance in Cultural Heritage**

Introduction

In the field of archaeology, the reconstruction phase always played a key role within the interpretation process of a context or an artifact¹. In most cases, this moment represents the final step of a research workflow, the moment when the research team analyses the connections between data

* National Research Council (CNR) – Rome.

** Author contributions: *Introduction, EM and EMF, a living lab ecosystem* and *EM, from theory to practice*: Simone Berto; *Some key features of the EM*: Simone Berto and Emanuel Demetrescu; *EM community and support*: Emanuel Demetrescu; *Conclusions*: Emanuel Demetrescu and Simone Berto. All authors have read and agreed to the published version of the manuscript.

¹ For more insight regarding the topic virtual reconstruction, see Eva Pietroni – Daniele Ferdani, *Virtual Restoration and Virtual Reconstruction in Cultural Heritage: Terminology, Methodologies, Visual Representation Techniques and Cognitive Models*, in «Information», special issue *Virtual Reality Technologies and Applications for Cultural Heritage*, edited by Juan Carlos Torres, vol. XII, n. 4, 2021, online: <https://doi.org/10.3390/info12040167> (accessed 8/19/2025).

(gathered, for example, comparing field data and bibliographic research) and uses them to finally propose one or more possible interpretations as a potential final result (such as: the planimetric reconstruction of a building, the 2D reconstruction of an artifact, the 3D model of an architectural element, the 3D reconstruction of an ancient building, etc.). To support the whole interpretative process, both for an operational and communicative purpose, a recent methodology, the *Extended Matrix*, has been developed with the intent to make the reconstruction process transparent.

For this reason, the aim of this contribution focuses on the possibility to introduce the *Extended Matrix* (EM) methodology and its *Framework*, the *Extended Matrix Framework* (EMF), to new Cultural Heritage scientific communities (such as literature community, arts community, dance community, etc.) apparently distant from the archaeological field of research where EM has been conceived and developed. This “living lab ecosystem” consists of an Open Science project created for mapping data provenance and visually representing information through cutting edge solutions.

EM and EMF, a living lab ecosystem

The *Extended Matrix* method is part of a wider ecosystem essentially composed of two complementary and interconnected entities, the theoretical one, the *Extended Matrix*², and the operational one, the *Extended Matrix*

² Emanuel Demetrescu, *Archaeological Stratigraphy as a Formal Language for Virtual Reconstruction. Theory and Practice*, in «Journal of Archaeological Science», vol. LVII, 2015, pp. 42-55; Emanuel Demetrescu – Bruno Fanini, *A White-Box Framework to Oversee Archaeological Virtual Reconstructions in Space and Time: Methods and Tools*, in «Journal of Archaeological Science: Reports», vol. XIV, August 2017, pp. 500-514; Emanuel Demetrescu, *Virtual Reconstruction as a Scientific Tool: The “Extended Matrix” and Source-Based Modelling Approach*, in Sander Münster *et al.* (editors), *Digital Research and Education in Architectural Heritage*, 5th Conference, DECH 2017, and First Workshop, UHDL 2017, Dresden, Germany, March 30-31, 2017, Revised Selected Papers, Springer, [s.l.] 2018,

Framework, which includes all the software solutions developed to apply and represent the method (fig. 1).

By observing these entities more closely, on one side, EM represents a method which employs a formal language, with a specific grammar and a color-coded reliability scale, to: map data provenance (both dynamically and chronologically); annotate data reliability; and visually represent information related to reconstruction process using Knowledge Graphs (KG). On the other side, EMF includes a range of software solutions that permit to: create a digital version of the EM³ using a .graphml file⁴; establish a connection between the EM graph itself and other software (such as 3D modelling applications, GIS platforms, online 3D viewers, etc.), using Python as program language and .json file as the place in which instructions are stored; and represent data in a clear and unambiguous way to the public.

From an informatics perspective, the powerful connection between these two entities leads to consider the ecosystem as a “living lab ecosystem” since both EM and EMF follow the same development path; this aspect is highlighted by the fact that both the parts are released to the public with the same number of version (for example, EM 1.4 and EMF 1.4).

pp. 102-116; Emanuel Demetrescu – Daniele Ferdani, *From Field Archaeology to Virtual Reconstruction: A Five Steps Method Using the “Extended Matrix”*, in «Applied Sciences», vol. XI, n. 11, 2021, online: <https://doi.org/10.3390/app11115206> (accessed 8/25/2025).

³ Based on the context when the acronym EM is quoted, it can refer to both the methodology of the Extended Matrix and the Knowledge Graph of the *Extended Matrix* (the so-called EM graph).

⁴ Basically, an EM graph can be manually drawn using a pencil and a piece of paper. Up to EM 1.5 the possibility to switch to a new file container, JSON-LD or Turtle, it will be evaluated for the upcoming versions of EM.

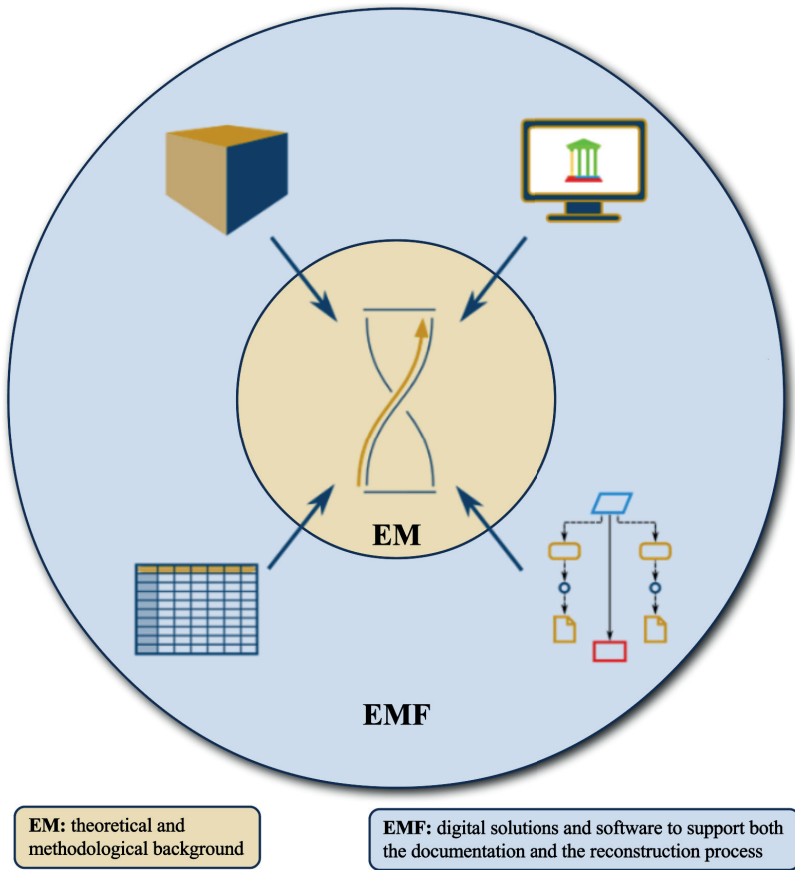


Figure 1. A graphical representation of the *Extended Matrix* ecosystem.

EM, from theory to practice

The *Extended Matrix* was created in 2015 within the Digital Heritage Innovation Lab (DHILab)⁵ of the National Research Council (CNR)⁶, a laboratory of the Institute of Heritage Science (ISPC)⁷ expert on the application of Digital Technologies (DT) to Cultural Heritage (CH).

From the outset, the EM project grown with the intent to realise a methodology useful for mapping data provenance in the archaeological domain and more precisely within the context of virtual reconstruction processes. The core of the method was mainly focused on making transparent all the rationale related to a virtual reconstruction project and, consequently, making the entire process scientifically replicable and shareable in line with the London Charter⁸, the Principles of Seville⁹ and the FAIR principles¹⁰. For this reason, using an informatics expression, EM has always been identified as a “White Box” methodology, namely a method that allows users to explore all its components without any limitations; in contrast with a “Black Box” approach which does not permit to have access to the whole content. This intention highlights that the transparency purpose represents a key parameter both for the method itself and the final outcome.

As already depicted, the EM ecosystem is composed of a core, the EM method with all its solid theoretical foundation, and a multiplicity of digital tools, the EMF, which gravitate all around the EM¹¹. Since the method

⁵ Ex-Virtual Heritage Laboratory (VHLab).

⁶ Consiglio Nazionale delle Ricerche.

⁷ Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale.

⁸ *The London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage*, online: www.londoncharter.org (accessed 7/31/2025).

⁹ For more information see the online version of the Seville Principles ratified by the 19th ICOMOS General Assembly in New Delhi in December 2017: www.sevilleprinciples.com (accessed 7/31/2025).

¹⁰ *GO FAIR – FAIR Principles*, online: <https://www.go-fair.org/fair-principles/> (accessed 7/31/2025).

¹¹ In this contribution we will present the 1.4 version of both EM and EMF sin-

was initially conceived as a tool for managing archaeological documentation, with reconstruction purposes, its theoretical base has been anchored to Stratigraphy to describe the subject of reconstruction as a sequence of events during a timeline¹² (or multiple timelines, when it comes to expressing different reconstructive hypotheses in the upcoming EM 1.5)¹³.

To complete the theoretical base, the annotation step of the workflow, both for archaeological data and reconstruction data¹⁴, also includes the employment of ontologies (for example, CIDOC-CRM and s3D-graphy)¹⁵ and concepts related to Steno's theory of gap (especially for the reconstruction phase). Ontologies allow us to handle both the documentation and the reconstruction elements with specific terms and rules. Steno's concept of "gap", defined using an historical language (opposite to the mathematical language)¹⁶, was applied for interpreting the so-called "Book of nature". This concept consents to manage the reconstruction phase as the reconstruction of a sequence of events. To be concise, gaps provide valuable information; they stand for the evidence of an absence with respect to the completeness of an entity: as an example, the bite on an apple allows us to understand that the apple was intact before it was bitten. By following this powerful theoretical assumption, the discovery of an incomplete wall, during an excavation, allows us to comprehend that in a previous chronological period the wall was intact. In this case, the so-called Steno's *structural gap* consents to interpret the existing re-

ce the version 1.5 is in its final development stage. For more information see online: <https://docs.extendedmatrix.org/en/1.4.0/> (accessed 7/31/2025).

¹² Emanuel Demetrescu, *Archaeological Stratigraphy as a Formal Language for Virtual Reconstruction. Theory and Practice*, cit., pp. 42-46.

¹³ The EM 1.5 consists of a redesigned and more powerful version of the *Extended Matrix* methodology, now available as a development version. For more information see online: <https://docs.extendedmatrix.org/en/1.5.0dev/> (accessed 7/31/2025).

¹⁴ In this case, reconstruction data are considered as the result of an interpretation process.

¹⁵ This ontology is still under continuous development since it represents one of the pillars of the latest version of the EM (EM 1.5).

¹⁶ For more information on how Steno's theories were used as foundations for the theoretical part of the *Extended Matrix* see Emanuel Demetrescu, *Archaeological Stratigraphy as a Formal Language for Virtual Reconstruction. Theory and Practice*, cit., pp. 44-46.

main and reconstruct the missing part starting from the integration of an absence (the gap). Opposite to this concept is the *non-structural gap*, that is the integration of an existing entity based exclusively on assumptions and interpretations, not on real tangible evidence. By following the earlier example of the wall, for example, the reconstruction of its coating layer, not proved by evidence, may be supported by comparing the wall itself, and its archaeological context, with other case studies.

With reference to these theoretical foundations, that define the rules of the *Extended Matrix* method, a new formalism was created to annotate information and organise both the documentation and the reconstruction workflow digitally and graphically. EM is graphically expressed with an oriented Knowledge Graph where every element of the graph itself is tidily distributed with a specific order within a particular background¹⁷. Since EM represents an “extended version” of the Harris’ Matrix (HM), the oriented graph used by archaeologists to graphically depict the stratigraphy of an excavation, EM itself follows both orientation and chronological subdivision of the HM it refers to. The EM formalism “extends” the Harris’ Matrix adopting two macro categories of nodes, USV nodes and Validation nodes. The first group consents to describe the stratigraphic relationship between all the reconstructed entities, while the second group stored information that validates every step of the reconstruction itself (fig. 2a-b).

¹⁷ The background of the EM consists of a table organised as follow: on top, a single row corresponds to the heading of the EM itself where the title of the graph and other information can be expressed. The following sequence of rows corresponds to the chronological periods of the case study.

A - Nodes of the Extended Matrix reference sheet EM 1.4

		Node	Description	
USV nodes			white rectangle = US (or US) stands for Stratigraphic Unit (or Context). A specialization is the -SU or negative stratigraphic unit that describes a gap on a SU.	B1
			white ellipse = US series. A series of US objects like a group of <i>pillae</i> from a thermal bath can be considered as a whole. This seriation node acts like a proxy for the entire group.	B3
			dotted white rectangle = TSU Transformation Stratigraphic Unit. Long time process of alteration or degradation of a surface of a physical object.	
			black rhombus = continuity node describes the end of life of a US/USV.	
			white round rectangle = USD Documentary Stratigraphic Unit (or Context). It is no more visible/accessible or does not exist anymore but surely existed by means of a documentary wisdom.	
			black parallelogram = USV/s or structural Virtual Stratigraphic Unit is a reconstruction hypothesis made starting from an <i>in situ</i> fragmented SU. It acts as a restoration of a -SU so that its presence is physically "proved".	B1
			black hexagon = USV/n or non-structural Virtual Stratigraphic Unit (reconstruction hypothesis made starting from "sources" like comparisons, general rules etc.). It is not connected to a -SU and, as a result, it is not physically "proved".	B2
			white octagon = Special Find. It refers to a <i>not in situ</i> element (fragmented or intact) that needs to be repositioned. It is a real object so that you know several properties (color, material, etc..) <i>except</i> the original position.	B5
			black octagon = Virtual Special Find. It represents an hypothetical reconstruction of a fragmented Special Find (<i>not in situ</i> element).	B5
			black ellipse = USV series. A series of USVn objects like a colonnade or a sequence of acroterion can be considered as a whole. This seriation node acts like a proxy for the entire group.	B3
validation nodes		-----		
		D.01.1 	extractor icon = extractor node capable of extracting specific information from a source and passing it to a property.	C1
		C01 	combiner icon = combiner node capable of combining information provided by two extraction nodes and passing the resulting value to a property.	C2
			grey rounded square = property. A property node validates a USV it is connected to. Examples of properties are "material", "dimension", "placement", etc..	C1
			document icon = source. A source node feeds a property of a USV it is connected to (through an extractor node). A source can be an image, a text, a reference, a 3D model etc.. More documents need a combiner node.	C1

Figure 2a. Reference sheet illustrating the use of the *Extended Matrix* method (1.4).

“EXTENDED MATRIX” AND “EXTENDED MATRIX FRAMEWORK”

B - USV nodes: examples of use

EM 1.4

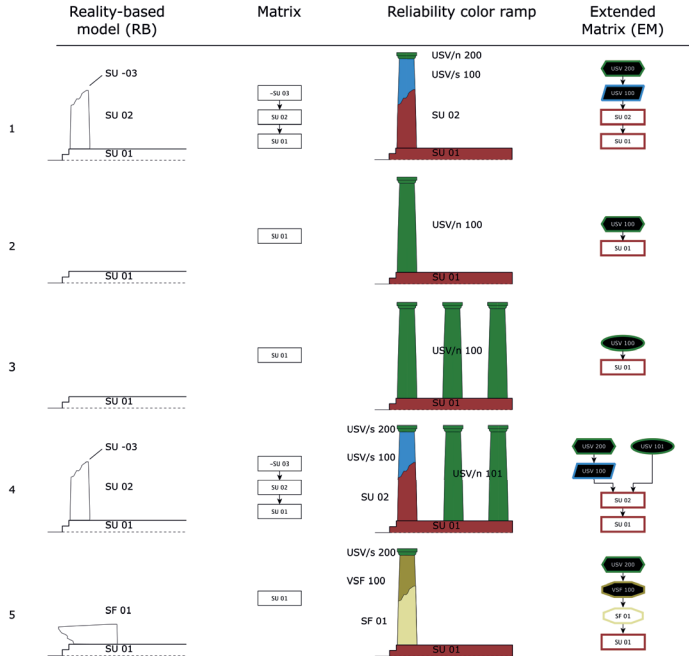


Figure 2b. Examples (B) illustrating the use of the *Extended Matrix* method (1.4).

Starting from the Stratigraphic Unit (US), which is the basic node of the EM, a complete set of EM nodes, the so-called EM palette, has been defined. Every node of the formalism has a precise shape, and it is linked to a particular colour ramp that eases the representation of reliability (fig. 2a-b). USV nodes group includes: USV/s – Structural Virtual Stratigraphic Unit, USV/n – Non-Structural Virtual Stratigraphic Unit, SF – Special Find, VSF – Virtual Special Find. Validation nodes group includes: Property, Combiner, Extractor, and Document.

USV and US nodes are always mutually connected with a black arrow, with a top-down orientation. Similarly, US/USV and Validation nodes are always connected with a dotted arrow with a top-down orientation. A correct use of these vectors, including an appropriate application of the formalism itself, will determine both a clear graphical representation of an EM graph and an instant connection between the EM graph data and the 3D model. Validation nodes hold information with reference to the US or USV nodes they are connected to. This implies that Validation nodes must follow a precise order (top-down order: Property → Extractor → Document. In some cases, a Combiner node can be employed to connect multiple Extractor nodes when multiple information about the same property needs to be connected) to automatically read and display validation data (or paradata) both in the 3D environment of Blender and in the online 3D scene of EMviq.

As for Validation nodes, US/USV nodes present a precise shape and a distinct colour (fig. 2a-b). By considering the EM colour ramp, with reference to an archaeological context: red stands for existing remains still preserved in the field (for example, a fragmented structure); blue stands for the virtual integration of the existing remains (for example, starting from a fragmented structure, the integration can be realized if data related to its dimensions – width, length, and height – can be estimated from its observation); green stands for a reconstruction based on comparison (for example, the virtual reconstruction of an undocumented part of a column – i.e. the capital – can be supported with comparisons from other's archae-

ological contexts), yellow stands for parts of a structure, or architectural elements, found within the context to be reconstructed, or related to previous excavation and now preserved in a museum, which can be used for the reconstruction (for example, a fragmented shaft – or a fragmented capital – which is used to complete the reconstruction of a column); and orange stands for a reconstruction based on data gathered from a reliable source, such as a report, a text, a drawing, and others similar sources.

In general, the representation of a simple reconstruction process, using an EM graph, is characterized by this sequence of nodes: (bottom-up perspective) US (red) ← USV/s (blue) ← USV/n (green).

Once the theoretical part has been defined, to employ and represent the EM is essential the contribution of all the digital tools integrated and developed within the EMF. For this purpose, the software yEd¹⁸ has been adopted to draw the EM graph using the specific EM palette¹⁹, a set of nodes developed for the method. The software EMtools²⁰ has been developed as an add-on of Blender²¹, that is an ad hoc digital tool for the 3D modelling platform, to link the 3D environment, where the reconstruction can be created or imported, with the information stored within the EM graph itself. Finally, the web-app EMviq²² (Extended Matrix visual

¹⁸ yEd – graph editor. *High-quality diagrams made easy*, online: <https://www.yworks.com/products/yed> (accessed 7/31/2025).

¹⁹ To download the EM palette, the reference sheet and other materials related to the EM 1.4 see online: <https://github.com/zalmoxes-laran/ExtendedMatrix> (accessed 7/31/2025).

²⁰ For a brief presentation of the add-on EMtools see online: <https://www.extendedmatrix.org/em-framework/emtools> (accessed 7/31/2025). To download EMtools see online: <https://github.com/zalmoxes-laran/EM-blender-tools> (accessed 7/31/2025). To consult the user manual of the add-on, see online: <https://docs.extendedmatrix.org/projects/EM-tools/en/latest/> (accessed 7/31/2025).

²¹ Blender 4.5 LTS. *Your new best friend*, online: <https://www.blender.org> (accessed 7/31/2025).

²² For a general presentation of the web-app EMviq see Emanuel Demetrescu – Bruno Fainini – Enzo Cocca, *An Online Dissemination Workflow for the Scientific Process in CH through Semantic 3D: EMtools and EMviq Open Source Tools*, in «Heritage», vol. VI, n. 2, February 2023, pp. 1264-1276, online: <https://doi.org/10.3390/heritage6020069> (accessed 8/19/2025). To download and test the web-app see online: <https://github.com/phoenixbf/emviq> (accessed 7/31/2025).

inspector querier), part of the ATON Framework²³, has been used for sharing purposes, to display online reconstruction results and semantic data.

At the end of the reconstruction workflow the final outcome (fig. 3), that is the 3D reconstruction itself, can be exploited in two different modes, using Proxy Models (PM) and/or using Representation Models (RM). On one side, Proxy Models (or Proxies) consist of 3D models, with a low level of details and without texture, that convey reconstruction data from the EM graph to both the 3D environment of Blender, as a support for professionals during the reconstruction phase, and the online 3D scene of EMviq, for sharing purposes. These geometries are the real semantic tool of the method since they automatically inherit and display both reconstruction data and reliability colours. On the other hand, Representation Models consist of high-quality 3D models, with realistic textures, that represent the last step in the reconstruction workflow, often realised for enhancement and dissemination purposes. At the end of the process, a 3D scene may include both Proxies and Representation Models. In this case, when sharing results with EMviq users can freely explore the 3D scene and examine reconstruction data.

²³ For a general overview of the ATON Framework, see Bruno Fanini *et al.*, *ATON: An Open-Source Framework for Creating Immersive, Collaborative and Liquid Web-Apps for Cultural Heritage*, in «Applied Sciences», vol. XI, n. 22, 2021, online: <https://doi.org/10.3390/app112211062> (accessed 7/31/2025). An updated list of references is available on the official web site of the project: <https://osiris.itabc.cnr.it/aton/> (accessed 7/31/2025).

“EXTENDED MATRIX” AND “EXTENDED MATRIX FRAMEWORK”

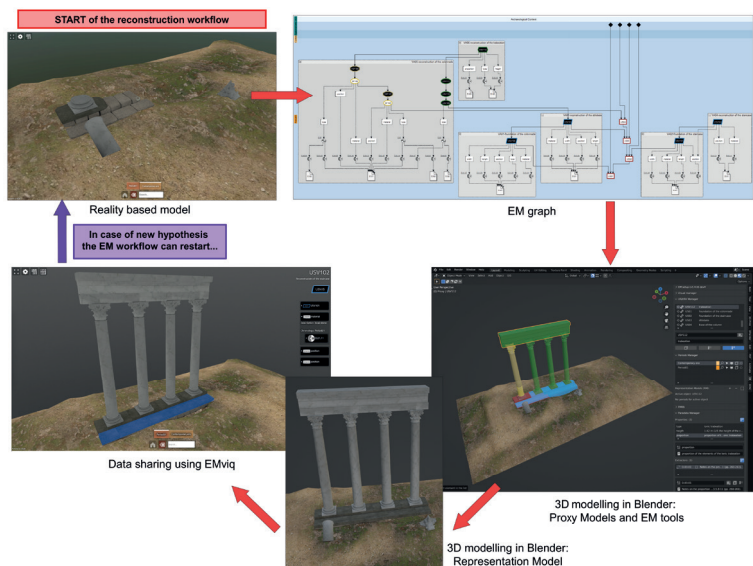


Figure 3. Representation of a standard EM reconstruction workflow applied to an ideal case study (click here to explore the EMviq 3D scene and inspect the EM graph).

In almost ten years the *Extended Matrix* has improved both from the theoretical point of view and the operational one. Since a reconstruction project involved distinct phases with diverse levels of difficulty, to better manage the operational tasks of a project an ideal EM-Team has been proposed. This team gathers all the professional competences that are usually required during a reconstruction project. In general, seven roles have been identified²⁴ and based on these roles each step of the project can be man-

²⁴ A previous introduction of the ideal EM-team was made during the presentation of EM Manager, an open-source software for managing EM Based Knowledge Graphs that can assist the so-called “EM drawer”. For more information, see Simone Berto – Emanuel Demetrescu – Enzo Cocca, *Extended Matrix Manager: An Open Tool for EM Based Knowledge Graphs Management*, in «Archeologia e Calcolatori», [special issue] *Archeo-FOSS 2023. Proceedings of the 17th International Conference on Open Software, Hardware, Processes, Data and Formats in Archaeological Research (Turin, 12-13 December 2023)*, edited by Anna Maria Marras *et al.*, vol. XXXV, n. 2, 2024, pp. 167-176, online: <https://doi.org/10.19282/ac.35.2.2024.18> (accessed 8/21/2025); in particular, see pp. 169-171.

aged. From the on-field operations to the virtual enhancement initiatives these are the most common figures mostly involved in a reconstruction project: 1. the archaeologist (for gathering on field documentation useful to start the reconstruction workflow); 2. the Source-Hunter (for gathering valuable data that helps on improving the reconstruction hypothesis); 3. DB manager (for managing all the collected data in useful databases); 4. Expert in survey techniques (for managing 2D and 3D geometrical data, acquired both during on field operations and during “source-hunting activities”, to realize a virtual terrain functional for the reconstruction); 5. EM drawer (for collecting reconstruction data inside an EM graph using the EM formalism); 6. Proxies Modeller (for the creation of Proxies, that is simple 3D models, on top of the virtual terrain); 7. Expert in 3D modelling (for the realisation of high quality 3D models, with high level of realism, for enhancement purposes).

Some key features of the EM

Here are some of the most important key features that characterise the EM approach during ten years of usage and continuous development.

The idea of building a new method starting from solid foundations (such as stratigraphy, computer graphics, knowledge networks and ontologies) has guaranteed a theoretical stability, a reliable solution from potential users’ point of view, that consent to manage with positive outcomes both the dissemination and the development process. By using knowledge graphs the *Extended Matrix* automatically allows to graphically describe a reconstruction workflow, using the formalism of the method applied to a graph, and manage data using the power of knowledge graphs.

Since 2015, EM was conceived with an Open-Source soul. This vision was necessary to guarantee a long-term sustainability of the Framework itself and to support the method during its growing process.

The evolution of the EM has embraced cutting-edge technological developments that enhance its practical applications. 3D annotations have become a fundamental feature of the workflow, allowing researchers to directly link stratigraphic information to specific points on 3D models. This direct connection between documentation and geometry creates an intuitive interface for both specialists and the general public, making complex archaeological interpretations at once accessible through visual interaction with the reconstructed elements.

Perhaps one of the most innovative aspects of the current EM approach is its ability to represent the fourth dimension in reconstruction contexts – time itself. Through the temporal organization inherent in stratigraphic methodology, the framework can visualize not just how a site appeared at a specific moment, but how it evolved through different periods. This temporal navigation allows users to witness the “biography of a place”, understanding the sequence of construction, modification, and destruction events that shaped the archaeological record.

The framework’s commitment to sharing data reflects its Open Science philosophy. Beyond the visual and interactive outputs, the *Extended Matrix* ensures that the underlying documentation and reasoning processes are fully accessible. This transparency extends from the raw archaeological data through the interpretative steps to the final reconstructive hypotheses, creating a complete scholarly record that supports both verification and replication of research results.

With the upcoming EM 1.5, collaborative scenarios will be introduced: they represent the social dimension of EM applications. Rather than isolated individual interpretations, the framework supports multi-author environments where different specialists can contribute their expertise to specific aspects of a reconstruction. An architect might focus on structural elements, while an art historian contributes decorative details, and a materials scientist provides information about construction techniques. These collaborative approaches mirror the interdisciplinary nature of CH research while maintaining clear attribution and documentation of

each contributor's input.

The combination of EM, its Framework and collaborative scenarios naturally move to the possibility of creating new communities. This ability of community building is strictly related to the fact that often a reconstruction process may involve different actors, from different research domains, that together can improve both the documentation process and the final outcome.

Finally, the integration with platforms like Zenodo ensures the long-term preservation and accessibility of *Extended Matrix* projects. By depositing complete documentation packages (including EM graphs, 3D models, source materials, and metadata) in open repositories, the framework guarantees that research outcomes remain available for future scholars. This approach addresses one of the most pressing challenges in digital Cultural Heritage: ensuring that complex projects remain accessible and usable as technologies evolve.

EM community and support

Since its inception in 2015, the *Extended Matrix* project has been conceived not merely as a methodology or a set of tools, but as a living ecosystem that thrives through community engagement and collaborative development. The recognition that innovation in Cultural Heritage requires active dialogue between researchers, practitioners, and institutions led to the creation of multiple spaces for discussion, learning, and knowledge sharing.

The community dimension has always been considered a key factor for the diffusion and development of the method. From the earliest stages, the project embraced full availability for dialogue through both private and public meetings, with the goal of making users autonomous as quickly as possible. This approach allows community members to experiment with

various features independently, turning these experiences into valuable opportunities for further development.

The digital presence of the *Extended Matrix* community has grown organically over the years. What began in 2015 as curiosity-driven visits to the project website²⁵ gradually evolved into a structured network of engaged users. The statistical data from the project’s web presence reveals this measured growth (fig. 4): from modest beginnings with primarily Italian users, the community has expanded internationally, with significant engagement from Spain, the United States, the Netherlands, and other countries. Data collection methods evolved with the project’s infrastructure: metrics from 2015 to 2021 were gathered through the Jetpack plugin on the original WordPress-based *Extended Matrix* website, while data from 2022 onwards reflect Google Analytics implementation following the transition to the current site architecture. Both systems track unique users, providing comparable metrics across the ten-year period. The geographic distribution of users reflects the global relevance of Cultural Heritage challenges and the universal need for transparent reconstruction methodologies.

²⁵ *Extended Matrix. An Open Science project to improve archaeological studies*, online: <https://www.extendedmatrix.org> (accessed 7/31/2025).

Extended Matrix Website Analytics

Geographical Diversification of Community Interest (2015-2025)



Figure 4. *Extended Matrix* Website Analytics: Geographical Diversification of Community Interest (2015-2025). Note: These metrics represent only a partial view of community engagement through website analytics. Data methodology: 2015-2021 collected via Jetpack plugin (WordPress), 2022-2025 via Google Analytics (unique users). The geographical diversification illustrates the international reach of *Extended Matrix* interest, supporting collaborative work across different cultural heritage communities. The year 2025 is partial: the chart is updated to mid-July.

Virtual spaces for discussion have been established across multiple platforms, creating an accessible network for community members. The project maintains active presence on social media platforms including Facebook²⁶ and Instagram, while more immediate communication occurs through a dedicated Telegram channel²⁷. These platforms serve different purposes: social media for broader dissemination and awareness, while Telegram provides a space for technical discussions and rapid problem-solving among practitioners.

One of the most innovative community initiatives has been the establishment of the “EM-Hour” sessions, originally conceived as weekly Thursday afternoon meetings. These virtual gatherings, when organized, provide a space for community members to present their work, discuss challenges, and receive feedback from peers and project developers. While the EM-Hour meetings have not maintained a consistent schedule over the years, they have proven valuable for fostering learning and collaboration across different projects and institutions when they do occur.

The educational component of the ecosystem has been formalized through structured academic offerings at the University of Padua. Since 2020, the project has supported intensive course activities, including “Communication and Digital Dissemination in Cultural Heritage” and the more recent “Virtual Reconstruction and Digital Dissemination in Cultural Heritage”. Additionally, five editions of an intensive *Extended Matrix* course have been delivered, each consisting of two-three-day sessions separated by a week, with follow-up activities. This format has proven particularly effective for enabling participants to become fully proficient with both the *Extended Matrix* language and its associated tools. These courses not only train new practitioners in the *Extended Matrix* methodology but also serve as testing grounds for new features and ap-

²⁶ *Extended Matrix Community*, online: <https://www.facebook.com/ExtendedMatrix> (accessed 7/31/2025).

²⁷ *Extended Matrix Official – EM User Group*, online: <https://t.me/UserGroupEM> (accessed 7/31/2025).

proaches, creating a feedback loop between education and development. The academic engagement extends beyond formal courses to include supervision of master's theses and doctoral dissertations. This research activity has been particularly intense, contributing to both the theoretical development of the methodology and its practical applications across diverse Cultural Heritage contexts. The academic dimension ensures that the *Extended Matrix* continues to evolve based on rigorous research and empirical validation.

The community calendar includes periodic events that strengthen the network and promote knowledge exchange. The *Extended Matrix Conference*, intended to be held annually in spring, brings together researchers, practitioners, and developers to share experiences, present case studies, and discuss future directions. Complementing this academic-focused event, autumn conferences specifically target developers, fostering technical innovation and tool development. While these events have been organized quite irregularly over the years, each edition has consistently generated significant participation and collaborative work, demonstrating the community's commitment and enthusiasm when opportunities for gathering arise.

This community-centred approach has proven essential for the project's sustainability and evolution. By creating spaces where users can become autonomous practitioners while maintaining connection to the broader network, the *Extended Matrix* has built a resilient ecosystem that continues to grow and adapt to new challenges in Cultural Heritage research and practice.

Conclusions

Ten years after its initial development, the *Extended Matrix* stands as an ongoing experiment in Cultural Heritage methodology rather than a fin-

ished product. What began as a response to the need for transparency in archaeological virtual reconstruction has grown into a framework that continues to evolve through community engagement and interdisciplinary dialogue.

The journey from 2015 to 2025 reflects a gradual maturation process where theoretical foundations meet practical applications through continuous iteration. The *Extended Matrix* has demonstrated that methodological development in Cultural Heritage benefits from sustained community input and collaborative refinement, rather than isolated academic development.

Perhaps most significantly, the project’s current trajectory suggests its potential extends well beyond its original archaeological scope. Recent explorations in intangible heritage documentation, especially within the field of musicology²⁸ and characters animation, are revealing new and promising possibilities for the formal language. The challenge of documenting movement sequences, gestural vocabularies, and embodied knowledge is pushing the boundaries of stratigraphic thinking into dimensions previously unexplored. The documentation of virtual personas and their interactions within reconstructed environments presents novel questions about identity, agency, and narrative within Cultural Heritage contexts. These explorations suggest that the EM formalism might accommodate forms of cultural expression that exist primarily in digital or performative realms.

The ongoing dialogue with architecture and engineering communities represents another frontier of development, particularly regarding interoperability with HBIM (Historic Building Information Modelling) platforms and the documentation of transformative processes on built herit-

²⁸ Recently, a promising experimentation has been carried out by applying the formal language of the *Extended Matrix* for mapping the reconstruction process of scores. This result has been fulfilled in collaboration with Prof. Marina Toffetti and Dr. Gabriele Taschetti (Department of Cultural Heritage: Archaeology, History of Art, Cinema and Music of the University of Padua).

age²⁹. The challenge of bridging archaeological stratigraphic thinking with contemporary building information systems and the interpretation of degradation and alteration phenomena requires careful consideration of how different professional communities conceptualize and document-built heritage. These technical conversations are generating insights that may influence future versions of the *Extended Matrix* framework.

The evolution from the initial *Extended Matrix* 1.0 to the current 1.5 development version illustrates the project's commitment to responsive development based on user feedback and emerging CH challenges. Each iteration has brought enhanced capabilities while maintaining the core principles of transparency, scientific replicability, and data provenance tracking, but always in dialogue with community needs and disciplinary developments.

Despite the irregular schedule of community events, the project maintains rigorous version management and long-term sustainability commitments. The current stable version 1.4, for instance, is supported with consistent maintenance until the end of 2026, providing users with a two/three-year stability window. This approach ensures that reconstruction projects developed today will remain accessible and functional years into the future users will be able to download compatible versions of Blender and other EMF components to view and interact with projects even decades from now. The upcoming version 1.5.0, currently in final development, represents a substantial release that addresses many community requests and theoretical advances accumulated over recent years.

²⁹ For more details about experimental applications of the *Extended Matrix* methodology to HBIM see Ariane Galeano *et al.*, *Extended BLM: a proposed workflow for the integration of the HBIM and EM approaches*, Proceedings of the IMEKO TC4 International Conference on Metrology for Archaeology and Cultural Heritage (Rome, 19-21 October 2023), 2023, pp. 115-120, online: <https://doi.org/10.21014/tc4-arc-2023.023> (accessed 8/19/2025). For more information about the documentation of transformative processes on built heritage, using the *Extended Matrix* method, see Eleonora Scopinaro – Emanuel Demetrescu – Simone Berto, *Towards the definition of Transformation Stratigraphic Unit (TSU) as new section of the “Extended Matrix” methodology*, in «Acta IMEKO», vol. XIII, n. 3, 2024, online: <https://doi.org/10.21014/actaimeko.v13i3.1830> (accessed 8/19/2025).

The international growth of the user community, evidenced by the geographic and linguistic diversity of engagement, confirms that the challenges addressed by the *Extended Matrix* resonate across different cultural and institutional contexts. However, this growth also presents ongoing challenges in maintaining coherence while accommodating diverse methodological traditions and technical requirements.

Looking ahead, the EM living lab ecosystem appears positioned to continue its experimental trajectory. The living lab approach, where theoretical development and practical application inform each other through community engagement, provides a foundation for adaptation to emerging challenges in Cultural Heritage research. As the field increasingly embraces interdisciplinary collaboration and digital innovation, the *Extended Matrix* offers a tested framework for maintaining intellectual rigor while fostering methodological experimentation.

The ten-year trajectory of the *Extended Matrix* ultimately demonstrates that sustainable innovation in Cultural Heritage methodology requires patience, community engagement, and willingness to adapt. Rather than claiming definitive solutions, the project continues to pose questions about how we document, interpret, and share our understanding of CH in an increasingly digital and interconnected world.

*Donatella Biagi Maino**

Quale restauro?

Nel nostro secolo stiamo assistendo alla crescita esponenziale di un fenomeno che si era già manifestato nell'ultimo decennio del Novecento e l'attenzione del pubblico ad ogni forma di restauro. Interventi su monumenti e opere d'arte vengono salutati e presentati come esiti straordinari dell'attività di "maestri", in un clima quasi di miracolistica devozione. Le folle accalcate negli spazi espositivi di mostre che illustrano le operazioni di restauro compiute su dipinti, sculture o altri manufatti, esaminando con stupita attenzione rilievi, indagini agli infrarossi, agli UV, stratigrafie e ogni tipo di studi fisici e chimici, testimoniano la deriva di un sapere storico-artistico che ha abiurato alla sua etica e affida ad altri il compito di promuovere la conoscenza dell'arte e di conservare per il futuro quanto il passato ci ha trasmesso.

La storia dell'arte è una disciplina giovane, che però ha i fondamenti nella grande tradizione critica e letteraria delle vite degli artisti, le guide dei luoghi, le raccolte di documenti, e ha assunto un ruolo fondamentale per la comprensione del passato dell'umanità; deve essere perseguita secondo il metodo accreditato dai maggiori, dal fondatore Luigi Lanzi a Cavalcaselle, a Longhi, a Berenson, ai grandi studiosi del dopoguerra, Zeri, Briganti, Haskell, Volpe, Arcangeli, Previtali, Toscano, Gombrich e gli altri che ci

* Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

hanno insegnato ad analizzare l'opera d'arte tenendo conto di un contesto allargato, secondo matrici storiche da studiare in ragione della necessità imposta dalla ricerca sull'artista e sul suo lavoro. Un sistema affascinante, con esiti tali da consentire allo storico di far conoscere la grandezza di un'epoca, di un autore, di un manufatto come testimone del nostro passato – un nostro allargato a tutte le civiltà – e favorire la crescita intellettuale di chi si accosti alle arti belle secondo termini d'indagine scientifici.

Invece, si è creata una sorta di deriva, discesa dalla scorretta vulgata dell'insegnamento di Roberto Longhi, e lo studio dell'arte si è arenato sull'attribuzionismo, un utile esercizio che deve però essere propedeutico ad una conoscenza di quanto ha portato alla realizzazione dell'opera d'arte. Scelgo di adottare questi termini, anziché quelli comunemente accettati di “bene culturale”¹, perché, se dapprima quest'ultima allocuzione è stata impiegata correttamente, la politica e non solo già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso ha posto l'accento sul termine “bene” che sempre più è inteso secondo criteri economicisti, ciò che ha portato alla dissoluzione del significato originario, coniato per proteggere ogni genere di oggetto, bene archivistico e librario, per sviluppare una teoria relativa alla portata finanziaria di mostre, musei, restauri, che già si è dimostrata fallace, ed anzi pericolosa (si veda il caso del Louvre come macro-esempio)².

¹ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 2010, pp. 172-173 (I ed. *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam 1947): «Già oggi le opere d'arte vengono opportunamente arrangiate – come se si trattasse di parole d'ordine politico – dall'industria culturale [...] ma la dissoluzione del loro carattere a merce non significa già che esse siano custodite e salvate nella vita di una società libera, ma che è caduta anche l'ultima barriera che si opponeva alla loro riduzione e degradazione a beni culturali. La soppressione del privilegio culturale che si realizza in tal modo, mediante liquidazione e svendita delle opere, anziché introdurre le masse ai domini che erano loro un tempo accuratamente preclusi, serve solo, nelle condizioni della società esistente, ad accelerare lo sfacelo della cultura e a promuovere l'avvento della mancanza barbarica di ogni rapporto».

² Per esempio, il costo del biglietto del Musée du Louvre non è economico e, nonostante i numeri altissimi di visitatori che vi si recano, la Direzione del museo è stata costretta alcuni anni fa a un accordo con l'Emirato di Abu Dhabi che prevede la cessione della denominazione “Louvre” e la locazione di una parte delle collezioni al loro museo. Cfr. Jean Clair, *Malaise dans les musées*, Flammarion, Paris 2007 (ed. it. *La crisi dei musei. La globalizza-*

Le opere d'arte sono cultura, e la cultura non può essere assoggettata a mere necessità d'incasso, e deve essere alla portata di tutti.

Non molti anni fa, nel 2014, Orietta Rossi Pinelli, voce autorevole nel campo della storia dell'arte e della conservazione, rilevava, a proposito del «diffuso malessere» della nostra disciplina,

un disagio condiviso con [...] molte altre discipline umanistiche per via di una crisi generalizzata che ha colpito l'intero settore, non solo in Italia, e che ha prodotto una diminuzione dei finanziamenti, di investimenti, di attività editoriali [...] a tutto favore delle scienze "dure". La crisi non ha provocato solo afonia nella voce degli storici dell'arte ma ha anche investito l'intero patrimonio, la sua conservazione, trasmissione, valorizzazione. Questo patrimonio è fragile, ma si fa finta di nulla, e gli errori commessi o le omissioni possono provocare danni molto gravi e spesso irreversibili³.

Un'analisi precisa, che a distanza di più di un decennio non è stata contraddetta, né a parole né nei fatti.

Nel campo del restauro, l'apparente possibilità, anche per il pubblico dei non addetti ai lavori, di comprendere operazioni delicatissime e sofisticate (la ricostruzione della tecnica dell'artista, la comprensione del passaggio del tempo, le pratiche per restituire leggibilità all'opera d'arte) è frutto di un malinteso interesse per il patrimonio culturale. Il pubblico è portato a credere di poter comprendere l'attività di specialisti che hanno anni di studio e di esperienza alle spalle semplicemente attraverso slide e immagini, ciò che porta ad una banalizzazione del lavoro di quanti collaborano – storico d'arte, scienziato, restauratore –, per impedire ulteriori danni all'opera e assicurarle un futuro che comunque non sarà mai durevole come viene spacciato da una pubblicistica magniloquente e, il più delle volte, impreparata.

Il danno così è doppio: chi si accosta all'opera d'arte per interesse, per

zione della cultura, Skira, Milano 2008). Recente lo scandalo del malfunzionamento del complesso, all'esame del governo francese.

³ Orietta Rossi Pinelli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino 2014, pp. VII-XII: p. VII.

passione o per volontà di conoscenza non è condotto a cercare di comprenderla nella sua storia e nella storia, bensì viene illuso di poterne cogliere l'essenza attraverso il ricorso alle scienze dure, ossia alla chimica, alla fisica e all'informatica, che hanno assunto una attrattiva straordinaria presso quanti si accostano all'arte, senza che venga assicurata una giusta preparazione che renderebbe la conoscenza un bene unico.

Si pensi ad un altro fenomeno che si è manifestato in maniera stupefacente, quello delle mostre d'arte, la maggior parte delle quali si rivela purtroppo inutile, se non dannosa: inutile, perché vengono riproposti i soliti noti, più o meno a proposito; dannosa, perché si pongono i presupposti per una domestichezza superficiale con quanto viene esposto secondo criteri fatti *pour épater* e non per attivare criteri conoscitivi. Un esempio: per il centenario della scomparsa di Raffaello è stata messa in scena presso le Scuderie del Quirinale⁴ una mostra che è stata allestita all'arrovresco, cioè partendo dalla morte del pittore per procedere con dipinti della maturità e infine della giovinezza, creando di conseguenza fastidio agli studiosi e disorientamento nel visitatore impreparato. Eppure, negli anni Ottanta del Novecento furono allestite alcune mostre, come quelle a Firenze, a Roma e a Parigi⁵, non solo bellissime, ma importantissime per l'accrescimento di sapere sull'artista, un vero rivoluzionario, e sull'epoca in cui visse, su come la visse e quanto influì sul divenire della storia.

Purtroppo, il successo di quelle rassegne e di altre pure fondamentali – valga citare la grande esposizione sul Settecento in Emilia e in Romagna⁶,

⁴ Marzia Faietti – Matteo Lanfranchi (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo – 2 giugno 2020), Skira, Milano 2020.

⁵ *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio – 29 aprile 1984; *Raffaello in Vaticano*, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984 – 16 gennaio 1985; *Raphael dans les collections françaises*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 – 13 febbraio 1984.

⁶ *L'arte del Settecento in Emilia e in Romagna: La pittura del Settecento emiliano. L'Accademia Clementina* (Bologna, Salone del Podestà e Palazzo di Re Enzo); *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio* (Bologna, Museo Civico); *L'arredo sacro e profano. La raccolta Zambeccari* (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande e Pinacoteca Nazionale); *L'età neoclassica a Faenza* (Faenza, Palazzo Milzetti); *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone* (Parma, Palazzo della Pilotta), *X Biennale d'Arte Antica*, 1979.

l'ultima grande rassegna dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, che dagli anni Cinquanta del secolo scorso aveva contribuito enormemente ad approfondire la storia dell'arte padana – ha acceso i riflettori su quanto si potesse ricavare da tali manifestazioni in termini di successo personale e guadagno economico. Quante, tra le mostre attualmente in corso, da poco chiuse o in preparazione, sono fatte per procedere con la ricerca, secondo un codice deontologico che giustifichi il grande sforzo organizzativo ed economico necessario per realizzarle?

Certamente, la mostra milanese su Andrea Solario⁷ ha risposto ai requisiti indispensabili per poter essere giudicata utile e necessaria; quella imolese su Germano Sartelli⁸; quella fiorentina su Roberto Longhi e Anna Banti⁹, tutte di grande raffinatezza e condotte in termini tali da affascinare e convertire al bello anche il destinatario meno preparato. E ancora, l'esposizione sul *Barocco globale*¹⁰ alle Scuderie del Quirinale, davvero importante e tale da portare a nuove conoscenze, tanto più significative in un'epoca in cui vengono rimesse in discussione la visione europocentrica della cultura e gli esiti del colonialismo nel bene e nel male, e ancora, la mostra dedicata a Benedetto XIV dall'Università di Bologna¹¹, nella quale non solo sono stati esposti codici miniati preziosissimi e altri documenti rari e importanti, ma è stato anche ricalibrato il percorso dei Musei Universitari di Palazzo Poggi in ragione degli interventi del grande pontefice, il più importante del secolo dei Lumi, rendendo più limpida e accessibile la comprensione di quanto esposto, della storia dell'Alma Mater e della collezione di materiali scientifici, antropologici e artistici formata a Bologna nel XVIII secolo, che

⁷ *Andrea Solario. Pittore del Rinascimento tra Italia e Francia*, a cura di Lavinia Gallo e Antonio Mazzocca, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2025.

⁸ *Germano Sartelli. L'incanto della materia*, a cura di Claudio Spadoni, Imola, Imola Musei, 2025.

⁹ *Caravaggio e il Novecento. Roberto Longhi e Anna Banti*, a cura di Cristina Acidini e Claudio Paolini, Firenze, Villa Bardini, 2025.

¹⁰ *Barocco globale. Il mondo a Roma nel secolo di Bernini*, a cura di Francesca Cappelletti e Francesco Freddolini, Roma, Scuderie del Quirinale, 2025.

¹¹ *Benedetto XIV e Bologna. Arte e scienze nell'età dei lumi*, Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 2005.

è tra le più significative al mondo.

Ci sono i presupposti per contribuire allo sviluppo della conoscenza, per chi lo vuole fare, come questi esempi dimostrano. Citando ancora la Rossi Pinelli in merito allo sproposito delle «mostre-evento di scarso o nullo valore culturale, votate ad un'effimera spettacolarizzazione fine a sé stessa»¹², si sottolinea che

in questa deriva, molti sono propensi ad attribuire alla necessità di venire incontro ai desideri del pubblico le ragioni del proliferare di esposizioni futili e inutili. Personalmente non concordo con questa facile scusa. Sta a chi organizza gli eventi scegliere di farne un momento di crescita e di conoscenza o semplicemente di coinvolgimento passivo del pubblico, inseguendone le istanze più becere¹³.

Niente di più vero, come mostra il brevissimo elenco di esposizioni citato sopra, è frutto della competenza dei curatori e della loro volontà di procedere per l'accrescimento del sapere pensando, loro sì, al pubblico. Perché se è vero, ed è vero, che il pubblico va educato, è proprio attraverso esposizioni intelligenti che si possono introdurre alla storia e al bello i molti, illusi da una pubblicistica manovrata, che assediano mostre spacciate per indispensabili sottomettendosi a

code interminabili, e le spinte, e il frastuono. Al posto del paradiso, un rumore infernale, l'assordante fracasso di una sala dei passi perduti o dei dintorni di una piscina [...]. La promiscuità, il calore delle code, l'impossibilità di restare davanti ad un'opera senza sentirsi trascinare fuori campo da un braccio o da una testa [...] e infine sempre sballottati, schiacciati nonostante il desiderio di resistere¹⁴.

Al di là della volontà di autocelebrazione di chi organizza tali mostre e del

¹² Antonio Pinelli, citato in Orietta Rossi Pinelli, *Mostre di ricerca e collaborazioni scientifiche*, in *Effetto mostre. L'organizzazione delle mostre in Italia e all'estero*, Atti della seduta allargata del Comitato Tecnico Scientifico per il Patrimonio Storico ed Etnoantropologico (Roma, Complesso monumentale di San Michele a Ripa, Sala dello Stenditoio – 14 ottobre 2008), Edifir, Firenze 2009, pp. 197-200: p. 197.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Jean Clair, *Malaise dans les musées*, cit., p. 34.

facile guadagno che esse comportano attraverso la vendita di biglietti (si prenda in considerazione anche *Tutankhamon, Caravaggio, van Gogh*¹⁵, annoverabile tra i manifesti casi di mancanza di rispetto per l'arte e per il pubblico), è la richiesta dello sponsor a dettare legge. Moltissimo, infatti, influisce la sovvenzione sulla scelta del soggetto di una mostra, ed è ovvio che più è noto e celebrato il nome dell'artista su cui puntano i riflettori, anche della stampa asservita, più sarà disponibile l'intervento di mecenatismo.

Se le Amministrazioni pubbliche e il Ministero fossero in grado, o volessero, far sì che i finanziamenti venissero attribuiti non per richiamare pubblico indiscriminatamente bensì per promuovere progetti culturalmente validi, i risultati non si farebbero attendere e gli utenti ne ricaverebbero un reale beneficio.

Stesso discorso vale per il restauro. Il medesimo pubblico che si accalca, per esempio, per una mostra di Caravaggio, sarà attratto dall'esposizione delle indagini diagnostiche relative ai suoi dipinti, nell'ingenua convinzione di poter comprendere meglio la poetica dell'artista e la sua grandezza; pretenderà di essere messo in condizione di guardare i suoi dipinti, non di vederli, riportati "allo stato originale", puliti da ogni "lordura" che il tempo o l'uomo vi hanno deposto. Il problema non è solo nella mistificazione verso l'appassionato d'arte, ma anche o, meglio, soprattutto, nelle conseguenze.

Per venire incontro alle aspettative degli utenti, per soddisfare gli sponsor, per ottenere titoli di giornali magniloquenti spesso vengono svolti interventi non necessari – come non pensare all'accanimento sulle fontane di Roma, ormai scarnificate? – o condotti in fretta, per poter esporre le opere d'arte in mostra blandendo le aspettative della coscienza comune, senza tenere in conto che ogni dipinto, scultura, monumento o documento di qualsiasi tipo è un unicum, insostituibile, dotato di caratteristiche proprie

¹⁵ *Tutankhamon Caravaggio Van Gogh. La sera e i notturni dagli Egizi al Novecento*, a cura di Marco Goldin, Vicenza, Basilica Palladiana, 2015. Il catalogo della mostra, datato 2014, è edito da Linea d'ombra di Treviso.

non comparabili con quelle di alcun altro manufatto, sia pure dello stesso autore, e che necessita perciò di un trattamento a lui solo confacente.

Si ricordi ancora la mostra fiorentina del 1983 su Raffaello, che presentò la più parte dei dipinti delle collezioni pubbliche sottoposti a restauro (e in appendice al catalogo la documentazione, ma per gli addetti ai lavori) con due notevolissime eccezioni, la *Madonna del Baldacchino* (fig. 1) di Palazzo Pitti e la *Madonna del Cardellino* (fig. 2) degli Uffizi, che furono esibite nelle condizioni, non felici, di conservazione consuete.



Figura 1. Raffaello, *Madonna del Baldacchino*, olio su tavola (dopo il restauro). Firenze, Palazzo Pitti.



Figura 2. Raffaello, *Madonna del Cardellino*, olio su tavola (dopo il restauro). Firenze, Galleria degli Uffizi.

Questo perché entrambe presentavano problematiche di tale complessità da non poter essere risolte nei tempi previsti per un'esposizione, non essendo l'*équipe* di storici d'arte, scienziati e restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze in grado di prevedere a quali e quante incognite sarebbero andati incontro durante l'intervento. Il tempo ha dato ragione alla loro prudenza: entrambe le opere successivamente sono state sottoposte

ad accurato e delicatissimo restauro con esiti eccellenti¹⁶, avendo gli operatori preteso tutto il tempo necessario per un'operazione ottimale (non senza subire le lamentele da parte della direzione degli Uffizi, che riveleva il capolavoro). Ma questo rigore, che dovrebbe essere la normalità, non è sempre seguito, e ciò comporta conseguenze spesso dolorose, sino alla diminuita valenza di un'opera.

Roberto Longhi ha scritto che

al restauro bisogna credere come fonte di accrescimento estetico; si tratta soltanto di accudire che sia eseguito bene; ch  un restauro fallito, soprattutto un restauro di "pulitura", significa un'opera d'arte distrutta o almeno diminuita per sempre; che   un tratto abbastanza lungo¹⁷.

Bisogna evitare «l'avvicinarsi di quel terribile istante climaterico che al restauratore, fidente dell'infallibilit  del proprio specifico», o delle indagini scientifiche, «sfugge troppo spesso; l'istante, intendo, in cui il dipinto muta faccia e impallidisce come tramortito da un dolore troppo acuto»¹⁸.

Ma allora, bisogna rifiutare il restauro? Tutt'altro, esso   necessarissimo, ma solo se condotto secondo criteri che dipendano il meno possibile dalle mode e dalle attese di quanti hanno costruito le proprie conoscenze sull'immaginario collettivo, oggi particolarmente aggressivo nei colori e nella durezza delle raffigurazioni proposte dai mass media e dalla televisione.

«Il restauro subisce l'influsso delle epoche in cui viene esercitato e lo

¹⁶ Il restauro della *Madonna del baldacchino*   stato compiuto nel 1991 e diretto da Marco Ciatti. Cfr. Marco Chiarini – Marco Ciatti – Serena Padovani (a cura di), *Raffaello a Pitti. "La Madonna del Baldacchino" storia e restauro*, catalogo della mostra, Palazzo Pitti, Firenze 23 giugno – 15 settembre 1991, Centro Di, Firenze 1991. Il restauro della *Madonna del Cardellino*   stato ultimato nel 2008. Cfr. Marco Ciatti et al. (a cura di), *Raffaello: la rivelazione del colore. Il restauro della "Madonna del Cardellino" della Galleria degli Uffizi*, Edifir, Firenze 2008.

¹⁷ Roberto Longhi, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 119-129: p. 120 (I ed. *Restauri*, in «La Critica d'Arte», vol. XXIV, aprile-giugno 1940, pp. 121-128: p. 122).

¹⁸ *Ivi*, p. 121.

stesso significato viene a mutare»¹⁹. Ogni epoca ha il “suo” restauro e, studiando la storia dell’arte, si comprende come e quanto le diverse teorie e le conseguenti pratiche abbiano influito sulla conservazione del patrimonio artistico. A questo sempre si torna, alla necessità della ricerca storico-artistica, primo atto di ogni intervento conservativo e di restauro, che garantisce di ridurre al minimo gli errori. È un fatto concreto e ovvio, se si considera che l’idea e la disciplina del restauro nascono nel secolo dei Lumi, allorché si sviluppa la coscienza storica in senso moderno, il che comporta una diversa attenzione verso l’arte, in ogni sua manifestazione, in quanto testimone di un passato che si vuole conoscere, custodire e tramandare.

Si rifletta sul fatto che il “fenomeno museo” nasce nella stessa epoca in cui si ragiona sul significato e sull’utilità del restauro, da non intendersi più in termini di *reparazione* e *rinnovazione*, come è stato definito da Filippo Baldinucci nel *Vocabolario toscano delle arti del disegno*: «Restaurare e ristaurare. Rifare a una cosa parti guaste, e quelle che mancano per vecchiezza, o per altro accidente simile; il che diremo anche, ma in modo basso rabberciare, rinnovare»²⁰. Il *Vocabolario* è edito nel 1681, quando erano ormai manifesti i danni del tempo e dell’uomo sugli affreschi di Annibale Carracci in Palazzo Farnese, gli *Amori degli Dei*, e di Raffaello nella Villa Farnesina, le *Storie di Amore e Psiche*, i quali di lì a breve saranno sottoposti a un intervento che oggi si definirebbe conservativo ad opera di Carlo Maratti²¹. Ma già quarant’anni dopo la sua conclusione tale restauro fu attaccato duramente da molti, da quanti credevano invasivo l’operato del pittore marchigiano, il cui mentore in Roma era stato il grande scrittore e antiquario Giovan Pietro Bellori²² che dovette intervenire in difesa del suo

¹⁹ Cesare Chirici, *Il problema del restauro dal Rinascimento all’età contemporanea*, Ceschi-
na, Milano 1971, p. 65.

²⁰ Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano delle arti del disegno*, S.P.E.S., Firenze 1985,
p. 134 (ristampa *facsimile* dell’edizione: S. Franchi, Firenze 1681).

²¹ Rosalia Varoli-Piazza (a cura di), *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*,
Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002.

²² Rosalia Varoli-Piazza, *In difesa del restauro dei dipinti*, in Id. (a cura di), *Raffaello. La
loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, cit., pp. 271-296.

protetto, così come in Vaticano, per l'operazione sulle *Stanze* di Raffaello, si frappe tra l'artista e i detrattori addirittura Clemente XI²³. Per la prima volta nella storia per procedere su quei mirabili affreschi i ruoli furono divisi e definiti. Il cavalier Maratti aveva voluto nella sua *équipe* un "tecnico", Gianfrancesco Rossi, che aveva messo a punto una «nuova e mirabile invenzione» che consisteva nel fissare con chiodi in rame a forma di "T" o di "L" l'intonaco nelle parti in cui rischiava di staccarsi, per poi procedere a dissimularli con pittura ad acquerello, reversibile. La reversibilità è uno dei principi fondamentali di ogni operazione di restauro e stride, pertanto, con la pretesa, purtroppo attualmente ancora perseguita, di procedere con ripuliture che rendano i quadri «quali erano da principio dipinti», quindi senza considerare che

gli uomini grandi di tal professione hanno sempre (chi più, chi meno, però tutti) procurato l'innanzi e l'indietro de' loro quadri come una delle cose più necessarie per il rilievo delle figure [...]. Perché dunque l'avanti e l'indietro, l'accordo, l'armonia e l'unione, non consiste in corpo di colore, o sia in colori e tinte di corpo, ma in sottilissime velature, ombreggiate semplicissime ed appannamenti superficialissimi, e talvolta con semplici sporcature fatte col solo pennello sporchetto, come dall'ispezione oculare diligentissima si riconosce, chi non vede ripulendo un quadro scuro, insudiciato, ingiallito, e cose simili, chi non vede che tutto questo accordo e tutta quest'arte usata, se ne va con la ripulitura alla malora²⁴.

Sono parole di Luigi Crespi scritte nel 1756 a Francesco Algarotti, divulgatore appassionato delle scoperte di Newton e grande esperto d'arte – celeberrimo il suo progetto per la galleria di Dresda, di pura avanguardia –, e che segnano un'epoca, quella in cui ci si interroga su quanto sia lecito operare sui dipinti.

Sono gli anni in cui Benedetto XIV impone che ogni intervento di re-

²³ John Pope-Hennessy, *Raffaello*, Allemandi, Torino 1983, p. 20 (I ed. *Raphael. The Wrightsman Lectures Delivered under the Auspices of the New York University Institute of Fine Arts*, Phaidon press, London [1970?]).

²⁴ Luigi Crespi, citato in Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1973, p. 109.

stauro sia sottoposto all'autorità e al controllo di artisti accademici; in cui l'attenzione alle tecniche artistiche è altissima e si procede con la sistematizzazione del sapere nel settore; in cui si esalta la pittura ad encausto, da poco riscoperta, nella fallace speranza che l'uso della cera come legante al posto dell'olio garantisca la maggiore durata dell'opera, su muro, su tavola o su tela. Si auspica la perennità.

Il Crespi, pittore di qualche qualità e ottimo scrittore²⁵, è il portavoce di quanti temono, spesso non a torto, l'intervento del restauratore, in più casi poco più che imbrattatele, ma in altri, come quello appena citato del Maratti, di grande prudenza ed esperienza. Purtroppo, il partito crespiano è sopravvissuto al suo secolo, e si è creduto alle polemiche di quanti ritenevano che l'intervento del pittore fosse stato invasivo col risultato che, nel 1930, per l'utopia di ritrovare «il colore originale dei fondi di tutto il dipinto», fu distrutto completamente lo strato di azzurrite dipinto da Raffaello medesimo e accuratamente rispettato dal Maratti.

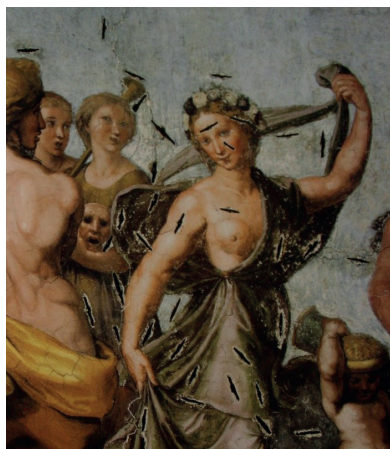


Figura 3. Raffaello, particolare degli affreschi con le *Storie di Amore e Psiche*, con le grappe del Rossi in evidenza.

²⁵ Luigi Crespi, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Tomo terzo*, nella Stamperia di Marco Pagliarini, in Roma 1769.



Figura 4. Raffaello, *Venere e Giove* (particolare degli affreschi con le *Storie di Amore e Psiche* prima del restauro del 1930). Roma, Villa Farnesina.



Figura 5. Raffaello, *Venere e Giove* (particolare degli affreschi con le *Storie di Amore e Psiche*, dopo il restauro concluso nel 2001). Roma, Villa Farnesina.

Come ha scritto John Pope-Hennessy, è stato il troppo amore per l'artista a portare danno alle sue opere: «I dipinti soffrono meno della trascuratezza che dell'eccessiva attenzione, e quelli di Raffaello portano i segni indelebili del troppo amore che hanno suscitato»²⁶, un amore che probabilmente contiene il sacro timore della portata rivoluzionaria della sua pittura. Non a caso le *Sacre famiglie* sono le opere più rappresentate e divulgate per la dolcezza infinita che le contraddistingue, e la pittura di storia, della quale Raffaello ideò parametri validi per secoli, gode di un apprezzamento d'altro conio: «L'artista veramente pericoloso è il grande artista»²⁷, il cui messaggio deve essere addomesticato anche attraverso interventi di “restauro”.

Raffaello – ha scritto ancora Pope-Hennessy – è un personaggio misterioso, uno dei più «grandi sconosciuti della storia dell'arte», secondo

²⁶ John Pope-Hennessy, *Raffaello*, cit., p. 18.

²⁷ Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 1997, p. 21 (I ed. *Art and Anarchy*, Alfred A. Knopf, New York 1963).

Mina Gregori²⁸, e questa sorta di enigma che accompagna la sua arte prodigiosa e la sua scomparsa improvvisa ha condotto alla ricerca di mitigare il disagio a esso intrinseco attraverso interventi di vario genere, arrivando in alcuni casi – la *Madonna del Granduca*²⁹, la *Sacra Famiglia Canigiani*³⁰ (figg. 6-7) – a falsare l'opera per renderla confacente all'idea del pittore che era venuta formandosi nel tempo.



Figura 6. Raffaello, *Sacra Famiglia Canigiani* (prima del restauro). Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.



Figura 7. Raffaello, *Sacra Famiglia Canigiani* (dopo il restauro). Monaco, Alte Pinakothek.

Nel presente l'arte «ha perso il suo pungiglione»³¹, anche a causa della diffusione esasperata delle immagini, che le priva di qualsiasi potere. «Sia-

²⁸ Mina Gregori, *Raffaello fino a Firenze e oltre*, in *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1984, pp. 17-34: p. 17.

²⁹ La celeberrima *Madonna del Granduca* che è custodita a Firenze, Palazzo Pitti, un olio su tavola, aveva in origine uno sfondo con colonne, e il profondo nero che avvolge le figure è una interpolazione tarda, dovuta a questioni di gusto.

³⁰ La *Sacra Famiglia Canigiani*, così chiamata dal nome del committente, è a Monaco, Alte Pinakothek. A olio su tavola, in passato fu «adeguata» all'idea che si aveva di Raffaello con una ridipintura fortunatamente in gran parte rimovibile che copriva i due gruppi in alto con gli angioletti, così da avere un'unica visione del cielo.

³¹ Edgar Wind, *Arte e anarchia*, cit., p. 26.

mo molto inclini all'arte», ha scritto Edgar Wind in *Arte e anarchia*,

ma l'arte non ci tocca molto profondamente, ed è per questo che ne possiamo assorbire tanta, e di tanti, tanti generi diversi [...] quando mostre [...] esaurienti, di artisti mutualmente incompatibili, vengono accolte con uguale interesse e con identico favore, è chiaro che il pubblico che vi accorre ha ormai sviluppato una forte immunità alle esposizioni³²

e, si potrebbe aggiungere, ai problemi di conservazione.

Il sentimento collettivo vuole abolire gli effetti del tempo e «l'interesse del pubblico per il restauro [...] porta alla] riaffermazione [...] maggioritaria [...] di concetti superati, ancorati alla *coscienza comune* che [si oppone] alla *coscienza critica*»³³, tanto più disattesa in ragione della cattiva consapevolezza di quanti usano informazioni diagnostiche e interventi per giustificare attribuzioni indebite.

Ma allora, che cosa è in definitiva il restauro, il cui concetto si è venuto formando negli ultimi tre secoli e che tanto interessa, ultimo in sequenza nella scienza della conservazione che si apre con provvedimenti di manutenzione, quanto di più indispensabili proprio per evitare di dover mettere le mani su un'opera d'arte, di doverla restaurare?

Dal Baldinucci in poi, sono molte le definizioni che sono state date in merito a questo provvedimento tutto sommato concettualmente elusivo, una vera «oscillazione» vivente nelle parole del Chirici, studioso di vaglia tra quanti si sono posti il problema di offrire un'interpretazione corretta e rigorosa, tale da contenerne il significato in termini di chiarezza e capace

³² *Ibidem*.

³³ Paul Philippot, *Storia e attualità del restauro*, in Id., *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, a cura di Paolo Fancelli, Bonsignori, Roma 1998, pp. 101-108; p. 106 (I ed. *Histoire et actualité de la restauration*, in «Annales d'Histoire de l'Art et de d'Archéologie», vol. XII, 1990, pp. 135-145).

di comprendere il fenomeno nella sua interezza: da Brandi³⁴ a Urbani³⁵, a Ciatti³⁶, alla Jedrzejewska³⁷, ad Alessandro Conti, la cui *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* si pone, nella storia della disciplina, come pietra d'inciampo. La riflessione sui sistemi e i metodi, e quindi la teoria del restauro, è stata di molti, e quindi, dal secolo scorso, si sono susseguite enunciazioni volte a delimitare il campo in maniera tale da impedire abusi ed errori. Si riporta qui di seguito quella che più, a nostro avviso, fissa il concetto compiutamente e concisamente:

Il restauro è un sistema di procedimenti critico-tecnico-operativi che hanno lo scopo di prolungare l'esistenza dell'opera d'arte e di assicurare il suo significato filologico e semantico, in base a una serie di accertamenti e scelte di ordine critico. Il concetto di restauro è mutevole, come la storia del gusto, le vicende degli stili, il progresso delle cognizioni tecniche³⁸.

Poche parole, ma efficacissime. In breve è posto l'accento sulla necessità che ogni operazione, ogni intervento di qualsiasi tipo porti alla comprensione della qualità dell'opera e del suo essere documento, e che sia sempre sovrinteso da tre specialisti di campi diversi ma paralleli, lo storico che svolge indagini sulla storia dell'opera e sull'artista e, con la collaborazione del restauratore, propone le analisi scientifiche da fare, in quali punti dell'opera procedere, solo se necessario, con prelievi e nel minor numero possibile, e lo scienziato che ha l'incarico di svolgere gli esami con la dovuta precisione, così da essere di supporto a chi poi metterà le mani sul manufatto, il restauratore che ha, infine, il piacere maggiore ma anche la responsabilità

³⁴ Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963. Per l'autore della monografia qui menzionata e per tutti gli altri studiosi citati da ora in avanti, si ricorda solo un testo della vasta bibliografia di ognuno, per non appesantire l'apparato delle note del presente saggio.

³⁵ Giovanni Urbani (a cura di), *Problemi di conservazione*, Compositori, Bologna [1973].

³⁶ Marco Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Edifir, Firenze 2009.

³⁷ Hanna Jedrzejewska, *Principi di restauro*, Opus libri, Firenze 1983 (I ed. *Ethics in Conservation*, Kungl. konsthögskolan. Inst. för materialkunskap, Stockholm 1976).

³⁸ Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, cit.

maggiore.

È necessario ribadire l'importanza della presenza dello storico d'arte, non per uno sterile amor di campo, ma perché stiamo assistendo al depotenziamento della necessità della sua presenza in campo conservativo. Basti vedere gli ordinamenti dei corsi delle lauree professionalizzanti in restauro, che prevedono largo spazio e un alto numero di crediti formativi alle discipline scientifiche e assai meno, non proporzionabile, a quelle umanistiche. È un segnale molto allarmante, che dimostra quanto poco siano intese le peculiarità del restauro, sempre più affidato a presupposti non idonei, ad uno scientismo che travalica la sua reale responsabilità. Al laboratorio d'analisi deve essere richiesto

di fornire delle semplici conferme, documentarie o descrittive, della maniera di procedere del metodo intuitivo mediante cui storici dell'arte e restauratori assicurano la pienezza estetica del godimento dell'opera d'arte³⁹.

Così scriveva, nel 1973, uno dei maggiori esegeti della conservazione e del restauro, Giovanni Urbani, nello stesso anno in cui divenne direttore dell'Istituto Centrale del Restauro (I.C.R.) di Roma, una realtà italiana esistente dal 1939, a lungo tra le più importanti del mondo. Urbani aveva una doppia formazione, di storico d'arte e di restauratore, e viveva le trasformazioni del dopoguerra con un'attenzione specifica ad un problema che ha gravato sulla conservazione del patrimonio artistico, ossia l'inurbanesimo e il conseguente abbandono di luoghi storici, chiese, edifici consegnatici dal tempo. A lui si deve un progetto geniale che va sotto il nome di conservazione programmata in rapporto all'ambiente, cioè un sistema di prevenzione del danno non sulla singola opera ma su un ecosistema allargato e complesso quale è il patrimonio storico artistico italiano, considerandolo un insieme indissociabile dall'ambiente nel quale nei secoli si è andato stratificando. Se quanto proposto da Urbani in merito alla con-

³⁹ Giovanni Urbani, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Problemi di conservazione*, cit., pp. 3-8: p. 4.

servazione preventiva e programmata in rapporto all'ambiente fosse stato attuato, avremmo pianto meno vittime e meno distruzioni nel nostro Paese, poiché il suo programma prevedeva una particolare attenzione alle zone a rischio sismico e, se realizzato, avrebbe evitato molte tragedie. Egli fu osteggiato – e nessuno dei suoi progetti fu portato a termine – al punto che nel 1983 decise di rinunciare alla carica di Direttore dell'I.C.R., senza però dismettere la sua attività da privato cittadino attento al bene della collettività anche attraverso la protezione del patrimonio artistico italiano.

Si è brevemente ricordato la figura di questo coraggioso intellettuale per rimarcare come l'evoluzione del concetto di restauro non possa non tener conto del tempo in cui viene posta in atto la pratica conservativa, e chiami a sé la conseguente certezza che ogni intervento comporta necessariamente la consapevolezza che si può procedere solo secondo un'interpretazione, più o meno personale, dell'opera d'arte, e che nel tempo ogni procedura di restauro sarà riconoscibile così come la tecnica dell'artista.

Wind sottolinea che il pericolo, ai giorni nostri tanto più evidente,

sorge quando si vuole alleggerire la fatica dell'esegesi delegandone la maggior parte ad un solvente chimico il quale (così si spera) riuscirà a rimuovere senza danni gli strati sovrapposti di pittura e alla fine rimetterà a nudo l'opera originale dell'artista, per nulla alterata da questo contatto [...] Il fatto che nel campo del restauro simili avventure vengano oggi compiute con spirito temerario, e in scala molto più vasta di quel che sarebbe necessario, è conseguenza di una moda scientifica che è nello stesso tempo estetica⁴⁰:

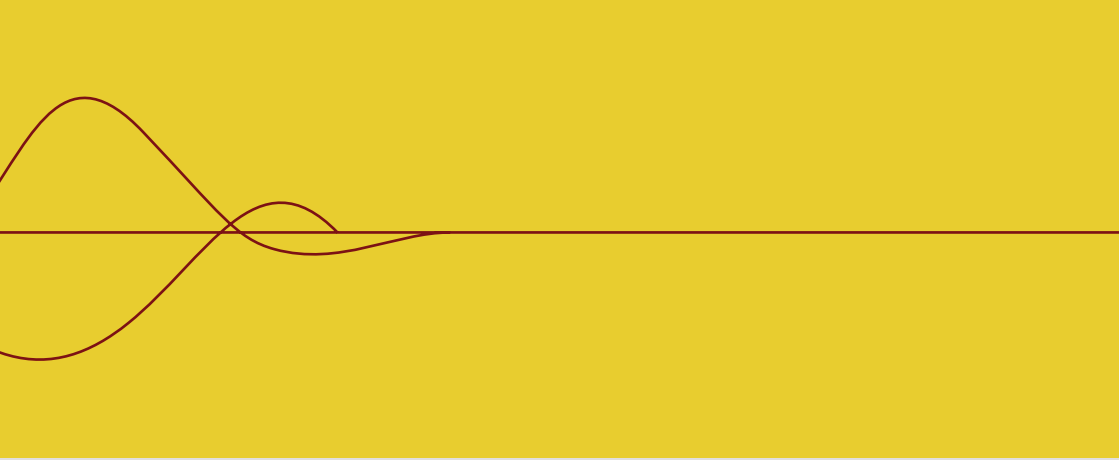
si torna da dove si è partiti.

⁴⁰ Edgar Wind, *Arte e anarchia*, cit., pp. 101-102.

In ultima analisi, come si deve procedere? Affidando a veri esperti, ossia storici, scienziati e restauratori, il compito e la responsabilità – immensa – di stabilire se e come si deve operare per tutelare l'opera d'arte, ove possibile nel suo ambiente, fidando nella capacità di porre in dubbio (il dubbio come sistema) e quindi a verifica ogni azione da compiere nell'intervento in fieri, e procurando di non lasciarsi condizionare dalle attese di un pubblico purtroppo sempre meno preparato e dagli ordini degli sponsor come neppure dalle amministrazioni; evitare di applicare automaticamente tecniche in uso, anche ottime, senza un'accurata definizione del problema, altro rischio sempre presente; occorre rispettare gli interventi antichi e studiarli con criterio critico, per evitare altri casi come quello citato sopra della distruzione della materia originale raffaellesca; soprattutto, bisogna restituire al restauro il significato che concettualmente è venuto chiarendosi come operazione necessaria e positiva, ma da condurre secondo principi etici.

Non si tratta di cultura d'*élite*, bensì di un processo che può portare il pubblico, attualmente passivo, ad una lettura critica dell'arte, così da concedergli di «mettere in moto la sua propria immaginazione e prendere coscienza del carattere problematico della storia»⁴¹, con evidente vantaggio per le persone e per il patrimonio artistico, mercificato da troppi e da troppo tempo.

⁴¹ Paul Philippot, *Storia e attualità del restauro*, cit., p. 107.



This volume investigates the reconstruction of past works of art as a philologically grounded endeavor. Exploring the passage from fragment to form, it moves from partial traces to a perspective that sheds light on earlier artistic practices — the aim is not totality, but a careful understanding of cultural heritage, though marked by gaps and transformations. Contributions from diverse disciplines resonate with one another, revealing shared challenges and methodological affinities. Far from nostalgia, the essays show how reconstruction illuminates both past and present, fostering a meaningful dialogue with History.

Caterina Piccione is a Tenure-Track Researcher in Performing Arts at the Department of the Arts, University of Bologna. Her current research focuses on modern and contemporary theatre and dance, with particular attention to issues of corporeality and representation, approached from an aesthetic-political perspective. She is the author of the following monographs: *Autoritratto senza organi. Scrittura e corpo-teatro di Antonin Artaud* (Guida, 2020), *Più vivi. Drammi e domande dei personaggi pirandelliani* (Edizioni di Pagina, 2022), *Non pensare a niente. Carmelo Bene e l'abbandono del soggetto* (Mimesis, 2022), and *Martha Graham* (Carocci, 2024).

Marco Argentina holds a PhD in History, Criticism and Conservation of Cultural Heritage from the University of Padua, where he teaches Theatre and Performance Methodology. At the University of Bologna he is a researcher, tutor, editor of «Danza e Ricerca» and member of the “Filologia della danza” research group. His publications include the essays *La notazione Stepanov. Primi appunti* («Il castello di Elsinore», 2020) and *“Le Réveil de Flore” di Marius Petipa: il debutto e la fortuna* («Danza e Ricerca», 2023).

ISBN: 978854972056

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/rdm-2025-1>