

KEPOS

Semestrale di Letteratura Italiana

Num. 1/2020 (anno III)



Digital Humanities nell'italianistica:
prospettive per una rinascita

a cura di
Antonello Fabio Caterino
Francesca Favaro
Alessia Marini
Alessandra Trevisan

Ururi
Al Segno di Fileta
MMXX



Al Segno di Fileta editore in Ururi (CB)

www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

ISBN 9788832173062

This is this a peer reviewed journal

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons

Attribuzione 4.0 Internazionale.

Per leggere una copia della licenza visita il sito web

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o spedisci una lettera a

Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

Comitato scientifico:

Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca’ Foscari), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni (Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci).

Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR – Istituto

di Linguistica Computazionale "A. Zampolli), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi "G. D'Annunzio"), Enrico De Luca (Università della Calabria), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza – Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Girolamo Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona).

Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli"), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Vanessa Iacoacci (Sapienza – Università di Roma), Sara Parisi (University of Strathclyde), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari, Responsabile di redazione).

Supporto informatico:

Alessia Marini (Università degli Studi di Siena)

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, dell'associazione culturale "Lo stilo di Fileta" e del dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste.

Indice

SAGGI.....	5
ANTONELLO FABIO CATERINO, <i>L'emergenza COVID-19 vista con gli occhi delle digital humanities: somme e sottrazioni</i>	6
GAIA AMADORI, FRANCESCO TONIOLO, <i>Narratologia su YouTube Italia</i>	13
GIOVANNA BATTAGLINO, <i>Le DH al servizio degli studi della fortuna dell'antico? Strumenti digitali per l'indagine su volgarizzamenti e traduzioni di opere greche e latine: breve rassegna e qualche considerazione per le prospettive future</i>	52
ANTONIO CORVINO, <i>Ermeneutica dell'umanista. Itinerario diacronico della rappresentazione della cultura dall'età classica all'età digitale</i>	72
RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA, <i>Termini estetici del barocco e del classico: una proposta di studio terminologico sulla base della collezione di Internet Archive</i>	103
MARIA ANTONIA PAPA, <i>L'edizione digitale dei libri di lettere tra lettura e ricerca: il caso di Nicolò Martelli</i>	146
VARIA.....	177
ESTER BALDI, <i>Per un lessico della paura nel Decameron: un'analisi delle occorrenze boccacesche</i>	178
DANIELA BOMBARA, <i>Crisi dell'arte e magia della musica in racconti di Fontana, Faldella, Capuana</i>	217

PIERPAOLO PAVAROTTI, 'Con la Francia nel cuore': autori d'Oltralpe negli epistolari maggiori di Sciascia	241
SIMONE PETTINE, Ululati, fantasmi e coleotteri. Salvatore Di Giacomo e le "morti fantastiche" di Pipa e boccale	282

SAGGI

ANTONELLO FABIO CATERINO, *L'emergenza COVID-19 vista con gli occhi delle digital humanities: somme e sottrazioni*

L'emergenza COVID-19 ha avuto importantissime ripercussioni su università e ricerca, le quali – fuor da ogni possibilità di ottimismo – continueranno a subire rallentamenti fino alla sconfitta completa della pandemia. La classe è assembramento *ipso facto*, a partire dalla sua etimologia: 'moltitudine di persone che rispondevano a un certo requisito (o a una chiamata)', 'schiera di navi ordinate e pronte a dar battaglia'.

Mentre chi scrive è intento a lavorare sul presente saggio, non vi sono ancora notizie sufficientemente chiare e certe sulle modalità di ripresa delle attività didattiche nel Paese. E se da una parte è necessario vincere la battaglia contro il nuovo Coronavirus, dall'altra appare imprescindibile non perdere la guerra contro un sempre meno inverosimile collasso didattico-scientifico.

Ragioniamo però sui dati¹: dal momento in cui è stato varato il primo *lockdown* generale (9/03-03/05), scuola e università sono state di fatto bloccate, in un primo momento. L'introduzione di soluzioni didattiche di *elearning* ha seguito un percorso locale più che nazionale. Per quanto riguarda l'università, ogni ateneo di fatto si è appoggiato alla tecnologia che ha ritenuto più consona al bisogno, per di più in tempi differenti e quasi mai sincronizzati a livello nazionale.

¹ Si desume la cronologia dall'impeccabile voce Pandemia di COVID-19 in Italia del 2020 di Wikipedia Italia, a riprova del fatto che i lavori compilativi in *crowdsourcing* non sono per forza di cose inficiati da vizi scientifici, se la comunità virtuale che li genera e controlla appare solida, preparata e propositiva.

<https://it.wikipedia.org/wiki/Pandemia_di_COVID-19_del_2020_in_Italia> (data di ultima consultazione l'11/06/2020).

L'esigenza di costruire classi virtuali ha condizionato la scelta verso *software* quali *Microsoft Teams*, *Zoom* etc., che nascono però più per esigenze lavorative che didattiche. I *tool*² al loro interno non permettono l'interazione studente/docente al pari di un programma di *elearning* appositamente studiato per la didattica. Insomma, per quanto sia lecito all'inizio l'utilizzo di soluzioni emergenziali, non sembra perfettamente consona al concetto di *elearning* la scelta dei *software* maggiormente usati nel corso degli ultimi mesi dai vari atenei italiani. Questa è già una prima deissi dello stato dell'*elearning* negli atenei italiani: la tecnologia applicata alla didattica – asse di ricerca che dovrebbe essere proprio delle *digital humanities*, essendo la pedagogia senza dubbio una materia umanistica – pare non essere mai stata una vera priorità. Ciò che però suscita maggiori perplessità è che pare non essere una priorità neppure ora, in tempo d'emergenza.

I rallentamenti didattici sono però la cosiddetta punta dell'*iceberg*. Ciò che davvero ha preoccupato i singoli ricercatori è stata la chiusura delle biblioteche, poiché è stato sin dall'inizio noto che non sarebbe mai bastato un *software* come *Zoom* o *Teams* a colmare questa mancanza.

Non sono mancate, però, soluzioni digitali/artigianali per ovviare a questo problema.

Vi erano tempi in cui gli umanisti sputavano veleno (a lezione, sui giornali etc.) sui *social network*, in preda al solito snobismo ermeneutico. La moda della digitalizzazione – anche con la promessa di qualche fondo europeo aggiuntivo – ha però presto cambiato le carte in tavola: l'informatica va bene, ma, ciò nonostante, l'umanista deve stare chiuso (quasi recluso) in biblioteca, a studiare, produrre e scrivere; ignorando ogni condizione economica (non avere uno stipendio fisso), sociale e politica all'esterno. Ma in tempi prima di chiusura, poi di gravi rallentamenti ai servizi bibliotecari, ci appaiono più che mai palesi e perniciosi gli errori del passato. Oggi, in un momento in cui la didattica deve essere svolta con tecnologie *elearning*; oggi, in un momento in cui il materiale di ricerca deve essere reperito

² Un *tool* (o una *utility*) è un'applicazione interna al *software* preposta a un determinato compito. Es. all'interno di un *word processor* un *tool* può essere considerato la funzione di conteggio dei caratteri, o l'esportazione del documento direttamente in pdf.

virtualmente. Forse una seppur minima dose di scuse agli informatici umanisti spetterebbe pure.

Sorge spontanea dunque la domanda: quali soluzioni sono state trovate dai singoli ricercatori per risolvere i sullodati problemi? Il seguente schema³ è stilato con gli occhi dell'umanista, più precisamente dell'italianista.

Soluzione 1: <i>network</i>	Molti umanisti si sono offerti – nei gruppi Facebook dedicati alle <i>humanae litterae</i> – di mettere a disposizione le proprie risorse bibliografiche, reali o digitali. Questa solidarietà digitale spontanea è davvero qualcosa di magnifico, che speriamo non termini dopo la risoluzione di questi funesti problemi di contagio. Chi ha necessità di richiedere un'opera, può dunque sfruttare il <i>social</i> di Zuckerberg e cercare gruppi tematici per fare opportune richieste. Noi umanisti non siamo abituati a lavorare in team: chissà che questo stato di necessità non cambi qualcosa per davvero.
Soluzione 2: ricerche fuori <i>copyright</i>	Spesso le opere ricercate da noi umanisti appartengono ad anni di edizione per cui il <i>copyright</i> è scaduto. Ogni paese ha le sue regole, dunque è complesso instaurare un discorso univoco e sintetico. Se l'opera non è immediatamente presente sulla rete, ricercare citazioni tratte dai testi in questione, se disponibili, su Google, tra virgolette alte (es.

³ Si riprendono concetti già anticipati a mo' di notula – da chi scrive – in Caterino (2020)

	<p>“citazione”), può ridurre i tempi di ricerca: se l’opera è presente su <i>Internet Archive</i> o <i>Google Books</i>, apparirà subito; altrimenti, occorrono ricerche più specifiche e articolate</p>
Soluzione 3: <i>green open access</i>	<p>Purtroppo non tutto è disponibile a scaffale digitale aperto, come ben sappiamo. Ci sono riviste o collane in <i>Open Access</i> dalla libera consultazione, ma per <i>l’id quod plerumque accidit</i> non è così. Epperò ci sono <i>repository</i> come <i>Academia.edu</i>, in cui i singoli ricercatori caricano i loro lavori più recenti, al di là della natura della sede scientifica su cui hanno scritto. A ciò si aggiungono i vari archivi universitari. Perciò, in conclusione, non bisogna partire dal presupposto di non trovare qualcosa in rete: c’è sempre la possibilità che sia stata inserita su <i>Academia</i>, ovvero su un <i>repository</i> universitario.</p>
Soluzione 4: uso dei <i>proxy</i>	<p>Spesso il personale universitario ignora che se l’università è abbonata a determinati servizi, attraverso i <i>proxy</i> è possibile utilizzare un pc domestico con gli stessi privilegi di un pc interno a una biblioteca universitaria. Bisogna informarsi del servizio sulle pagine dell’università di appartenenza.</p>
Soluzione 5: solidarietà editoriale	<p>Funzionava prima, dovrebbe funzionare più che mai adesso: rivolgersi direttamente all’autore dell’opera, per chiederla in pdf, o all’editore, è sempre un’ottima idea di partenza. Augurandoci che quest’emergenza</p>

passi completamente al più presto, cerchiamo quanto meno di non rallentare la ricerca umanistica, già oltremodo vessata da morbi molto più astratti di COVID-19, ma non per questo meno pericolosi.

Per quanto concerne la prima soluzione, è d'uopo a questo punto un approfondimento. Sta prendendo piede in Italia il servizio “chiedi al bibliotecario”, mediante il quale un utente può chiedere al personale di una biblioteca informazioni di varia natura su libri, riviste etc. Non siamo ancora al livello dell'anglosassone *ask a librarian*, specie sotto il punto di vista della normalizzazione dei servizi, ma è un ottimo inizio.

Purtroppo durante la fase 1 le biblioteche erano del tutto chiuse, e con il ritorno alla normalità – per evitare assembramenti – i disagi non sono stati e non saranno pochi. Da qui all'idea di mettere in comune le possibilità delle proprie biblioteche private ed essere ognuno bibliotecario della propria il passo è stato breve. Prendendo spunto da questa esigenza – ad esempio – il gruppo *facebook Filologia – Risorse Informatiche*⁴ ha cominciato a raccogliere le richieste e a fornire risposte, chiaramente nei limiti del consentito a norma di legge.

Ecco che si è venuta a creare proprio online un'esigenza di adattamento alla ricerca al principio generale del *crowdsourcing*.

È forse necessario un approfondimento anche del punto 3 del precedente schema, purtroppo in modalità amara. Se la cultura dell'*Open Access* in Italia fosse più presente⁵, i prodotti della ricerca – ameno quelli più recenti – potrebbero trovarsi direttamente online

⁴ Il gruppo, promosso dal *Centro di Ricerca “Lo Stilo di Fileta”*, di base è un punto d'incontro per lo scambio di riferimenti a risorse informatiche utili agli studi umanistici, ma di recente si è aperto – nello spirito del programma governativo della solidarietà digitale – proprio alle richieste di informazioni bibliografiche da parte dei propri utenti, in modalità *crowdsourcing*.

⁵ L'*Open Access* ha un impatto ancora troppo ridotto. Si consideri la rassegna stampa raccolta da *Italian Open Access Platform* e disponibile all'indirizzo: <https://www.openaccessplatform.com/rassegna-stampa>.

sul sito degli editori, invece che nei vari *repository* di *green open access*⁶. COVID-19, oltre ad aver dimostrato che in Italia manca una specifica cultura digitale di *elearning*, non ha mancato di evidenziare come l'editoria accademica sia ancora chiusa nel mondo *offline* dei contorti meccanismi del *copyright*.

In conclusione, l'educazione al digitale dev'essere più presente e costante, e controllata dal punto di vista istituzionale. Non è possibile affidarci unicamente alla lungimiranza dei *digital native* e della *net generation*⁷: non basta nascere in un'epoca per capirla fino in fondo. Sarebbe la stessa fallacia logica per cui ogni uomo – in quanto umano – è di per sé antropologo.

Antonello Fabio Caterino
Università degli Studi del Molise
antonello.caterino@unimol.it

⁶Si vedano le voci relative in Caterino-Bolpagni-Di Meglio-Petolicchio-Vozza (2019, 67-70)

⁷Convenzionalmente: è considerato *digital native* chiunque sia nato dopo il 1985 (ivi compreso – dunque – anche chi scrive); si considera esponente della *net generation* chi è nato dopo il 1998.

Riferimenti bibliografici

Caterino-Bolpagni-Di Meglio-Petolicchio-Vozza (2019)

Glodium – Glossario di Informatica Umanistica, a cura di Antonello Fabio Caterino, Marcello Bolpagni, Alessandra Di Meglio, Marco Petolicchio, Vincenzo Vozza, Ururi, Al Segno di Fileta, 2019

Caterino (2020)

Antonello Fabio Caterino, *Vademecum digitale d'emergenza per umanisti in tempo di COVID-19*, in «Filologia Risorse informatiche», speciale

The article looks back over the past months through the eyes of the digital humanist. The lockdown has made noticeable problems already evident in the past, but which have now become really insurmountable: the non-existence of a national elearning protocol, an academic publishing still far from the standards of open access, a research still serving ancient prejudices. Perhaps a more accurate study of DH could be of great use to Italy and Italians, today more than ever.

Parole chiave: Digital Humanities, elearning, lockdown, COVID-19, open access.

GAIA AMADORI, FRANCESCO TONIOLO, **Narratologia su YouTube Italia**¹

1. Introduzione

Il presente saggio mira a mappare e categorizzare il panorama dei canali YouTube che, in Italia, si occupano di narratologia e scrittura creativa. La scelta dell'oggetto di indagine risponde a un vuoto negli studi sul tema, mentre il focus sulla scena di YouTube Italia consente di offrire un campione sufficientemente contenuto da poter essere navigabile in profondità, senza fermarsi a una visione di superficie – che caratterizza diversi studi quantitativi dedicati a YouTube² – in cui non verrebbero colte singole specificità di categoria.

Gli studi che, osservando il contesto internazionale o singole realtà nazionali, si sono approcciati al tema seguendo l'ottica delle *Digital Humanities*³, nella maggior parte dei casi si sono focalizzati sui cosiddetti *booktuber*, i quali costituiscono un fenomeno adiacente ma non sovrapponibile rispetto ai canali di vocazione narratologica. Questi *youtuber*, infatti, si occupano prevalentemente di recensire i libri che hanno letto, oppure danno sfoggio delle loro collezioni di

¹ Il saggio è stato concepito congiuntamente dai due autori, i quali ne hanno progettato insieme le diverse parti. Gaia Amadori ha scritto i paragrafi 2, 3 e 5, mentre Francesco Toniolo ha scritto i paragrafi 1 e 4.

² Alcune problematiche legate alle indagini su vasti gruppi di video su YouTube sono indicate in Bärthel (2018).

³ Spesso citando Berry (2011), Manovich (2011) e Moretti (2011). Il frequente ricorso a quest'ultimo ha peraltro aperto alcune riflessioni su possibili opportunità e sinergie fra *digital humanities* e *italian studies*, ancora in buona parte da sviluppare: Hall (2019). La stessa natura oscillatoria legata a questa espressione (Ciotti, 2019), inoltre, apre a una vasta gamma di possibilità.

romanzi o, ancora, realizzano video dedicati agli acquisti recenti che non hanno ancora avuto modo di leggere⁴. Gli studi dedicati a questi canali hanno indagato il ruolo dei *booktuber* nell'invito alla lettura grazie al loro carisma⁵, le loro strategie persuasive⁶, il loro essere una community al cui interno circolano competenze stilistiche e ottiche valoriali⁷, fino ad arrivare alle sperimentazioni educative⁸. In altri casi, sempre andando a intercettare in misura più o meno diretta i canali dei *booktuber*, gli studi nell'ambito delle *Digital Humanities* hanno osservato quale immagine di alcuni autori della letteratura – come Shakespeare⁹ o Borges e Cortázar¹⁰ – emerga su questa piattaforma¹¹. Anche in questi esempi, tuttavia, ci si sofferma sulle rappresentazioni di certi scrittori e sui loro contenuti, non sull'insegnamento di sceneggiatura, scrittura creativa o narratologia. Nella casistica che si vuol qui prendere in esame, invece, questi ultimi elementi citati assumono una dimensione di centralità.

Inserire con esattezza questi contenuti nel parametro di una delle variegatae – e spesso poco definite – etichette dei video di YouTube non è un'operazione scontata, ma possono essere grosso modo considerati dei tutorial, intesi come

⁴ Per una categorizzazione dei video generalmente prodotti da questi canali si veda Paladines-Paredes, Margallo (2020).

⁵ Vizcaíno-Verdú, Contreras Pulido, Guzmán Franco (2019); Rovira Collado (2016). Sul carisma degli youtuber si veda Cocker, Cronin (2017). Fin dai primi studi dedicati a YouTube (come per esempio Jarrett, 2008) è stata posta in risalto la valenza dell'autenticità (o presunta tale) degli *youtuber* in rapporto alla costruzione della loro dimensione di autorità e allo sviluppo del loro rapporto con la community.

⁶ Pretel Jiménez, Frutos, Sánchez-Valle (2019).

⁷ Sorensen, Mara (2014); Sued (2016).

⁸ Suárez, González Argüello (2020), inseribile in una lunga tradizione – che prende avvio già nei primi anni di vita della piattaforma (per esempio Juhasz, 2008) – di tentativi più o meno riusciti di impiego di YouTube in attività educative e formative.

⁹ Come Desmet (2009) e O'Neill (2014).

¹⁰ Sued (2015).

¹¹ Simili elementi costituiscono un tassello del più ampio dibattito su YouTube come archivio e sulle varie problematiche in un suo utilizzo sistematico in tal senso: Gehl (2009), Schröter (2009), McKee (2011), Hudson (2012), Lo Presti (2014).

«quei video in cui i/le *vlogger* si dedicano ad offrire consigli e a dare istruzioni su come fare qualcosa»¹². E se, come si vedrà nei successivi paragrafi, in termini di inquadrature e montaggio questi contenuti sono piuttosto allineati e spesso non si discostano dal *vlogging* (e, più nel dettaglio, dai video di molti *booktuber*), in termini di competenze sull'argomento emergono profili fra loro molto differenti, ma tendenzialmente piuttosto elevati rispetto ad altri settori, con *pro-am* e anche effettivi professionisti del settore¹³. Il vero e proprio *vlogging*, tuttavia, è pensato «for anybody and everybody, or possibly nobody – not addressed to anyone in particular – or perhaps only vaguely addressed to “the YouTube community”»¹⁴, mentre qui ci si rivolge a un pubblico molto più mirato, in cui il 'tu' utilizzato dagli *youtuber*¹⁵ è rivolto a un gruppo specifico di persone: scrittori all'inizio di carriera e aspiranti scrittori. Anche la celebrità, a cui tutti sono implicitamente chiamati da YouTube¹⁶, è qui declinata in un contesto specifico: accreditarsi come volti noti e autorevoli per una comunità di lettori forti e potenziali scrittori, al fine di stringere un legame duraturo con una comunità ristretta ma partecipe, in una relazione di produzione valoriale – non per forza direttamente

¹² Andò, Marinelli (2016), p. 56. Si noti peraltro l'inserimento, secondo questo schema, in quella che a sua volta è la vastissima e articolata categoria dei vlog, contrazione di *video blogging*, un fenomeno che «non è necessariamente nuovo o esclusivo di YouTube, ma è una forma di partecipazione emblematica di YouTube». Burgess, Green (2009a), p. 51. Sul rapporto fra video tutorial e *vlogging* si veda anche Gruffat (2015).

¹³ I professionisti-amatori: Leadbeater, Miller (2004). Con questo termine si intendono figure ibride che pur non essendo dichiaratamente professionisti e non ricavando profitti dalla loro attività, non sono nemmeno considerabili come semplici amatori alla luce degli elevati livelli di partecipazione e abilità. Si veda anche, in relazione al *vlogging*, Burgess, Green (2009b).

¹⁴ Wesch (2009), p. 21.

¹⁵ Tolson (2010), p. 283.

¹⁶ Smith (2016).

monetizzabile¹⁷ – interna ed esterna alla piattaforma (per esempio tramite l'iscrizione a corsi avanzati di scrittura).

2. Metodologia e mappatura

Ai fini dell'analisi è stato individuato un campione di 14 *youtuber* appartenenti al mondo della narratologia in senso ampio: nonostante questo numero possa parer esiguo per un'analisi comparativa, va segnalato come questa categoria rappresenti una nicchia all'interno della piattaforma di *video-sharing*, dove invece sovrabbondano i *booktuber*, i quali superano la cinquantina solo in Italia.

Si è proceduto con una ricerca per parole chiave ('scrittura creativa'; 'narratologi'; 'narratologia'; 'corsi di scrittura') all'interno del motore di ricerca di YouTube, che ha portato a identificare la base del campione, costituita da 12 casi: Sara Gavioli, Marco Carrara alias 'Duca di Baionette', Livio Gambarini alias 'Rotte Narrative', Franco Forte alias 'Scuola di scrittura - il mestiere di scrivere', Carmen Laterza alias 'Libroza', Francesca Andreini alias 'Come superare il blocco dello scrittore', 'Gruppo studio scrittura Nuova Colmena', Giorgia D'Aversa alias 'Passione Retorica', Ambra Rondinelli, Marco Cantoni, Matteo Fumagalli e Giulio Mozzi. A questi sono stati poi aggiunti 'Paolo Valenti aka Wolly' – che all'interno del proprio canale ha ospitato sia Marco Carrara che Livio Gambarini – e Chiara Beretta Mazzotta, esperta in editoria che in alcuni video argomenta circa l'utilità delle scuole di scrittura.

Va evidenziato come alcuni dei risultati restituiti dal motore di ricerca non siano stati inseriti nel campione perché collegati solo tangenzialmente al mondo

¹⁷ Nell'ottica delle relazioni consolidate con la propria community di riferimento come unica forma di sostenibilità sul lungo periodo: Cunningham, Craig, Silver (2016), p. 386.

della narratologia: un caso è Valeria Luzi 'La Scrittora', la quale solo in alcuni video tratta il tema della scrittura, dedicandosi prevalentemente ad altre tematiche di interesse più generale (come ad esempio l'organizzazione di un matrimonio o la ricerca della propria vocazione nella vita¹⁸).

Già da una primissima analisi, si è riscontrata la differenza tra i vari *youtuber* in quanto a obiettivi (da un lato formare, dall'altro condividere la passione per la scrittura), natura (alcuni di questi come Matteo Fumagalli e Giorgia D'Aversa sono *booktuber* che si prestano anche al mondo della scrittura, seppur con un approccio più morbido in confronto agli esperti), ma soprattutto per stili retorici e modalità di gestione del canale. Questa constatazione ha condotto alla categorizzazione del campione secondo tre tipologie: i 'maestri', ovvero coloro che perseguono finalità didattiche e formative, con un elevato capitale tecnico-professionale e caratterizzati da un rapporto asimmetrico rispetto all'audience; i 'coach', i quali agiscono da motivatori e allenatori per le nuove leve, dando loro indicazioni non solo sugli aspetti narrativi, ma anche sulle routine da seguire per diventare degli scrittori professionisti; e infine i 'divulgatori', che non posseggono una formazione specifica, ma sono interessati a diffondere i discorsi attorno alla narratologia, spesso lasciando la parola agli esperti.

Di seguito viene riportata una tabella riassuntiva del campione, in cui sono indicati per ogni *youtuber* il numero degli iscritti al canale e i dati delle visualizzazioni sia generali che specifiche dei contenuti a tema narratologia, per i quali si è proceduto sommando le visualizzazioni sotto ogni video interessato, il cui numero è riportato in tabella alla voce 'video specifici'.

¹⁸ Valeria Luzi 'La Scrittora' (2020).

Narratologo	Nome del Canale	Tipologia	Iscritti	Views totali	Video specifici	Views specifiche
Marco Carrara	Duca di Baionette	Maestro	1280	40.209	12	18.571
Livio Gambarini	Rotte Narrative	Coach	440	12.630	24	6834
Paolo Valenti	Wolly	Divulgatore	407	34.140	2	955
Sara Gavioli	Sara Gavioli	Maestro	1330	98.063	59	33.120
Franco Forte	SCUOLA DI SCRITTURA - Il mestiere di scrivere	Maestro	1060	52.598	20	20.985
Chiara Beretta Mazzotta	Chiara Beretta Mazzotta	Divulgatore	4030	202.901	3	13.342
Nuova Colmena	Nuova Colmena	Maestro	100	40.029	6	28.902
Giulio Mozzi	Giulio Mozzi	Maestro	86	108.992	17	108.992
Giorgia D'Aversa	Passione Retorica	Divulgatore	5370	323.295	6	9386
Marco Cantoni	Marco Cantoni	Divulgatore	3830	28.939.8	6	7132
Carmen Laterza	Libroza	Coach	13.400	43.848.92	53	70.527
Francesca Andreini	Come superare il blocco dello scrittore	Maestro	246	7944	16	7942

Ambra Rondinelli	Ambra Rondinelli	Maestro	857	42.904	21	21.228
Matteo Fumagalli	Matteo Fumagalli	Divulgatore	99.400	20.323.242	12	107.573

Tab. 1: viene qui rappresentata una sintesi del campione con le caratteristiche analizzate¹⁹.

Tenendo come riferimento alcune ricerche nell'ambito delle *Digital Humanities*²⁰, si è cercato di ricostruire le relazioni all'interno del campione: già in prima istanza è apparso infatti come fra alcuni *youtuber* si creassero dei 'ponti' attraverso rimandi a siti e blog. Oltre al caso già citato di Wolly, un esempio è quello di Passione Retorica, che in alcuni contenuti a tema scrittura creativa²¹ rimanda al sito del corso tenuto da Marco Carrara, venendo poi citata a sua volta da Rotte Narrative all'interno del proprio sito.

Si è provato quindi a ricostruire la geografia dei rapporti fra narratologi. È emerso come nel campione esista una comunità forte composta da attori di tipologie diverse (due 'divulgatori' - Wolly e Passione Retorica - un 'maestro' - Duca di Baionette - e un 'coach' - Rotte Narrative -) che effettua ricorrenti rimandi reciproci, circondata da un corpus di 'atomi' che non entrano tra loro in relazione e che quindi non sfruttano il potenziale di *networking* insito nelle piattaforme social di *video-sharing*. Sebbene si sia consapevoli della necessità di un'ulteriore conferma empirica, si può ipotizzare che fra questi soggetti connessi si attivino

¹⁹ L'analisi è stata effettuata sui materiali realizzati fino al giorno 19/05/2020, mentre i dati presenti in tabella sono aggiornati al 10/06/2020.

²⁰ Sued (2016).

²¹ Passione Retorica (2019). Si fa riferimento in particolare alla playlist 'Scrittura'.

meccanismi cooperativi, piuttosto che competitivi, proprio alla luce del fatto che gli obiettivi a cui tendono non sono sovrapponibili né escludenti l'un altro²².

Di seguito viene riportata la mappatura di quanto riscontrato, effettuata con il software *Gephi*²³: i nodi in arancione rappresentano i 'divulgatori', quelli in verde i 'coach' e infine quelli in celeste i 'maestri'. Le linee rappresentano i legami, intesi qui come citazioni fra *youtuber*. La grandezza nei nodi – ovvero i punti - è proporzionale al numero di visualizzazioni dei contenuti a tema narratologia.

L'analisi si è poi articolata su un secondo livello, anch'esso particolarmente

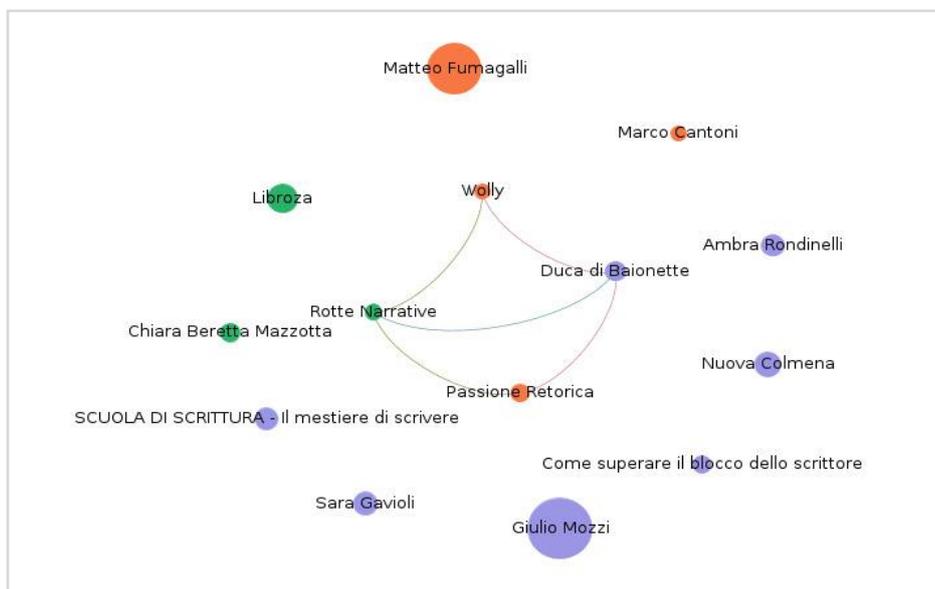


Figura 1: rappresentazione della geografia delle relazioni all'interno del campione individuato (14 casi).

rilevante all'interno delle *Digital Humanities*, ovvero quello semantico²⁴: i 257 video in analisi sono stati processati con il software *Voyant Tools*, che ha restituito

²² Interessante confrontare questi meccanismi con quelli messi in luce da Gargiulo (2017) riguardo alla costruzione di conoscenza su Wikipedia Italia, dove poche migliaia di utenti «attivi», sono riuscite a ritagliarsi una propria posizione di monopolio all'interno di alcune voci senza alcun tipo di relazione cooperativa.

²³ La discussione su *Gephi* come strumento per la *social network analysis* trova ampio spazio negli studi delle *Digital Humanities*: Janicke, Franzini, Cheema, Scheuermann (2015); Grandjean (2016); Grandjean, Jacomy, Girard (2016).

²⁴ Miller (2018), Dickinson (2018).

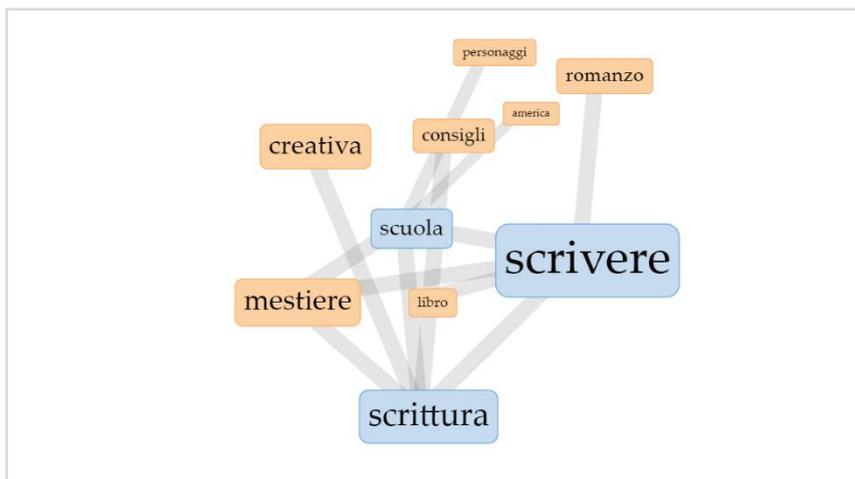


Figura 3: rappresentazione delle associazioni fra le 10 parole più usate.

Si nota come 'scrivere', 'scrittura', 'scuola' e 'mestiere' siano interrelati da una relazione 'tetragona', attorno alla quale convergono altre parole chiave a formare bigrammi ('scrittura creativa', 'scrivere romanzo', 'scrivere libro').

I restanti termini 'personaggi', 'america', 'consigli' si legano a 'mestiere' e 'scuola' perché parte del discorso che circola su YouTube in merito alla narratologia, caratterizzato dall'intento di dare consigli per costruire coerentemente storie e personaggi, frequentando scuole di scrittura, ancora poco diffuse in Italia ma già affermate in America, per imparare quello che è a tutti gli effetti un mestiere.

3. I 'maestri' tra cultura alta e subculture

È stato sottolineato come la categoria dei 'maestri' comprenda *youtuber* accomunati da finalità didattiche e formative, con un elevato capitale tecnico-professionale nell'ambito della scrittura creativa (maturato con esperienze professionali e la partecipazione a corsi), che stringono una relazione asimmetrica rispetto alla propria audience, proprio alla luce dell'intento didascalico, lontano dalle forme di *peer education* che si riscontrano invece per i

booktuber. I 'narratologi' si comportano infatti come i 'broadcaster del narrowcasting'²⁶: con il loro canale mirano a diffondere contenuti a una moltitudine di appassionati attraverso forme di comunicazione unilaterale 'da uno a molti', dove le informazioni passano dal 'maestro' ai discepoli senza possibilità di inversione di ruolo. Nonostante questo, gli utenti non ricevono passivamente i contenuti, ma hanno la possibilità di interagire attraverso i commenti in pagina, restituendo così un feedback agli *youtuber*²⁷.

In termini di inquadrature e montaggio i contenuti di questa categoria sono allineati: la maggior parte dei video in analisi vedono infatti un'inquadratura frontale sullo *youtuber*, con l'inserimento di elementi grafici in fase di montaggio e talvolta di una breve intro musicale, quasi una sigla a firmare quello che si pone come un vero e proprio format.

Stanti queste caratteristiche, vi sono tuttavia differenze sostanziali per quanto concerne gli stili e le pratiche identitarie, che assumono gradi diversi a seconda dell'appartenenza a sottoculture e agli obiettivi dei singoli.

Un caso particolarmente esplicativo è quello di Marco Carrara, anche noto come 'Duca di Baionette', che già nella presentazione del canale mette in primo piano i propri interessi, ovvero l'oplologia (lo studio delle armi e della loro evoluzione), il fantasy, la scrittura e l'editoria, la struttura delle storie, «il tutto condito con divagazioni su armi, eventi storici curiosi, o curiosità scientifiche. E coniglietti»²⁸. Interessante la presenza di una serie di 'oggetti scenici' funzionali alla propria performance identitaria: i coniglietti appunto, che rappresentano

²⁶ Chae, Flores (1998); Barasch, Berger (2014); Metzger (2014).

²⁷ Quest'aspetto segna una differenza rispetto alla definizione tradizionale di *broadcasting*, che vede il pubblico come una massa indistinta, un bersaglio da colpire attraverso modalità comunicative *top-down*. Un esempio di queste dinamiche si ritrova nel caso delle emittenti televisive che hanno fatto da paradigma a questo costruito teorico (Gripsrud, 1998).

²⁸ Duca di Baionette (2017a).

degli aiutanti²⁹ con cui comunicare telepaticamente attraverso il pickelhaube³⁰, secondo oggetto scenico, a rappresentare l'infatuazione per gli ideali di meritocrazia dell'impero tedesco fino al 1918. Vi sono poi la baionetta, come sostituto del puntatore laser - tradizionalmente adoperato per indicare gli aspetti salienti delle presentazioni durante convegni e lezioni universitarie - e simbolo «dell'attacco e del colpire duro con la concretezza delle argomentazioni, senza moralismi, mezze verità e comodi silenzi che trasformano l'editoria in una palude in cui editori e autori arrancano nella fanghiglia e l'ultima cosa che gli interessa è soddisfare il lettore»³¹; e infine i guanti, «perché le buone storie meritano di essere trattate con i guanti, e con quelle cattive è sempre meglio avere lo stesso i guanti, perché non si sa mai quello che puoi trovarci dentro» (con annessa estrazione di un escremento di plastica da un libro fantasy commerciale)³². Tutti questi oggetti fungono da simboli rispetto allo stile di gestione del canale e del metodo di insegnamento, in cui «la precisione e la volontà di dire le cose come stanno e il corretto rispetto per la giusta applicazione delle tecniche di scrittura e delle tecniche di progettazione delle storie»³³ guidano il percorso di formazione degli aspiranti scrittori.

Queste caratteristiche sono riconosciute da autori che prima di affermarsi hanno seguito il corso di scrittura di Carrara, lasciando una recensione positiva sul sito 'agenziaduca.it', come Livio Gambarini, autore del fantasy storico *Eternal War: gli Eserciti dei Santi* (Acheron Books, 2015) che scrive:

²⁹ Anche al termine della sigla iniziale in *stop motion* compare la statuette di uno di questi roditori a invitare al silenzio con uno 'shh', come a preparare il pubblico all'inizio di una lezione.

³⁰ Il pickelhaube è un elmo a punta indossato dalle truppe prussiane a partire dalla metà dell'Ottocento: Knötel, Knötel, Sieg (1983), p. 129.

³¹ Duca di Baionette (2017a).

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

Fra tutti i percorsi che ho provato, il più concreto (nonché con il rapporto qualità/prezzo migliore in assoluto) è stato quello di Agenzia Duca: l'approccio severo e preciso di Marco Carrara mi ha insegnato il rigore della scrittura trasparente, che mi ha permesso di scrivere romanzi di cui sono orgoglioso, e che negli anni seguenti mi hanno dato tante soddisfazioni da parte dei lettori.³⁴

Anche Giulia Besa, autrice di *La Gatta degli Haiku* (2014) edito da Antonio Tombolini Editore per la collana 'Vaporsteppa' (coordinata da Carrara stesso), citato inoltre in uno dei video del canale³⁵ come esempio di opera ben scritta³⁶, osserva:

Da quando ho imparato le tecniche narrative, mi diverto molto di più a scrivere, e solo per questo motivo varrebbe la pena apprenderle. Inoltre anche i lettori si divertono molto di più a leggere i miei romanzi. Romanzi che dubito che sarei riuscita a pubblicare se non li avessi progettati e realizzati con la consapevolezza di chi ha studiato l'arte di scrivere in modo immersivo.³⁷

Il contenuto dei video è serio, tecnico e preciso, accompagnato da musiche in sottofondo di repertorio classico che alleggeriscono il tono, ad esempio la famosa 'stangata' tratta dall'omonimo film (1973). Vengono citati saggi del settore, come «Story» di McKee³⁸, riportando anche il link nell'info-box e invitando gli 'studenti' alla lettura: il tentativo è quindi quello di costruire una conoscenza solida, con fonti bibliografiche riconosciute nel loro valore non dal popolo di YouTube, ma da critici ed esperti dell'accademia. Il fatto di coniugare in una cornice eccentrica cultura alta, che attinge a testi autorevoli, con passioni estremamente di nicchia -come l'oplologia - e altre universalmente riconosciute

³⁴ Carrara (2020).

³⁵ Duca di Baionette (2017b).

³⁶ Ritornano ancora i già citati meccanismi di networking, questa volta tra autori e narratologi, in cui lo scambio di valore da un lato tenta di aumentare il bacino dei lettori dei primi, dall'altro conferma l'expertise dei secondi.

³⁷ Carrara (2020).

³⁸ McKee (1998).

– come la ‘coccolosità’ di gattini e coniglietti che tanto appassiona gli internauti³⁹
– deriva anche dalle potenzialità espressive che il Web ha aperto dagli anni Duemila, dove persone dapprima isolate nei loro interessi hanno trovato un universo dove esprimersi senza essere stigmatizzati grazie alla forza della community che andavano a creare con i loro simili⁴⁰. Da questo appare chiaro l’elevato investimento identitario di Carrara, che con il suo canale si afferma come ‘Duca di Baionette’, autorità competente nell’ambito della scrittura, con un approccio duro che non va sottovalutato, nonostante la presenza di coniglietti e di paramenti militari solo apparentemente nonsense.

Non tutti i narratologi però mettono in atto pratiche identitarie che rivelano la connessione con particolari sottoculture e nemmeno mirano a costruire un sapere che attinge a fonti riconosciute nel settore, ma cercano di attivare forme virtuose di self branding.

Un caso è Sara Gavioli, che sul proprio sito si definisce «Autrice, Editor, Supereroe»⁴¹. Il suo stile di gestione è meno eccentrico e non vengono citate fonti né *auctoritates* in materia di scrittura creativa: ciò che viene comunicato è frutto del bagaglio professionale e di ciò che la *youtuber* ha imparato dalle scuole di scrittura che ha frequentato, le quali però non vengono nominate. Il pubblico è chiamato quindi a fidarsi, senza la possibilità di verificare se la formazione che sta ricevendo sia effettivamente ‘alta’. Sembra quindi che la performance identitaria della Gavioli miri ad affermare il suo ruolo di professionista

³⁹ Shafer (2014); O’Meara (2014); Shafer (2016).

⁴⁰ Non a caso anche il termine ‘nerd’ ad oggi non ricopre più l’accezione negativa che aveva fino a pochi anni fa, allo stesso modo per la parola ‘gamer’. Si vedano Bucholtz (1999), Cardiel (2012), Woo (2012).

⁴¹ Gavioli (2020). Questa presentazione di sé fa comprendere come la *youtuber* si ponga a ridosso delle due figure di *booktuber* e narratologo, da un lato offrendo consigli di scrittura, dall’altro parlando in generale delle difficoltà della carriera di scrittore e sul mondo dell’editoria. Interessante inoltre come sia questa figura ibrida il primo risultato restituito dal motore di ricerca di YouTube alla query ‘narratologia’.

dell'editoria e della scrittura, piuttosto che dimostrare la sua ragion d'essere come tale alla luce della padronanza di concetti e metodi tecnici non accessibili ai più.

Un approccio simile, anche se con codici che attingono agli anni Duemila, è quello del gruppo studio scrittura Nuova Colmena⁴², che su YouTube offre un corso di scrittura creativa presentato come «un rapido breviario, degli assaggi brevi e veloci per introdurti gradualmente alla scrittura»⁴³. A guidare i video è un avatar rappresentato da una donna bionda accompagnata dal gatto 'mascotte' Liuba, incaricato di concludere i video con alcune massime letterarie. Il metodo viene trasmesso senza riferimenti alla 'cultura alta' o all'accademia, ma con espedienti che consentono una facile fruizione e comprensione delle regole della scrittura.

Un caso interessante è quello del canale 'Come superare il blocco dello scrittore' gestito dall'autrice Francesca Andreini, responsabile anche del corso di scrittura creativa presso il circolo 'Bel Ami' di Roma, che con il suo tono morbido ed evocativo che invita a «lasciarsi andare a una scrittura quasi automatica»⁴⁴ - cosa che mai narratologi come Carrara potrebbero approvare - sembra rispondere all'obiettivo di divulgare una certa fascinazione per la scrittura, piuttosto che al tentativo di insegnare un metodo attingendo a concetti tecnici⁴⁵.

⁴² Nel corso base viene citata come referente Lorella Paola Betti, presidente dell'associazione Nuova Colmena, che sul proprio sito si definisce 'Autrice, regista, counsellor psicosintetico'.

⁴³ Nuova Colmena (2012).

⁴⁴ Come superare il blocco dello scrittore (2019).

⁴⁵ Interessante sottolineare come questo stile di gestione si accompagni a un investimento identitario alto, che si esprime attraverso un format estremamente curato dal punto di vista grafico e di montaggio, dove musica e parole mirano a suscitare emozioni nell'ascoltatore, alla stessa maniera di alcuni programmi della tv generalista come 'Ulisse' di Alberto Angela. Questa strategia non sembra però aver fatto centro considerando la scarsa popolarità non solo del canale, ma anche dell'Andreini stessa, che stenta a ricavarci un posto nella nicchia dei narratologi su YouTube (aspetto che si palesa anche nella scarsa indicizzazione dei suoi video da parte dell'algoritmo della piattaforma).

Vi sono infine narratologi che denotano non solo uno scarso investimento identitario, come ad esempio Ambra Rondinelli, figura ibrida che si dedica sia al *booktubing* che al mondo della scrittura creativa, ma anche una scarsa riflessività rispetto al ruolo di *youtuber*, come Franco Forte e Giulio Mozzi.

Il primo, direttore editoriale della collana gialli per Mondadori e autore di diversi libri per lo stesso gruppo, con il canale 'SCUOLA DI SCRITTURA - il mestiere di scrivere' offre delle lezioni in pillole, la cui durata media non supera i tre minuti. Lo stile è informale, non vengono citate fonti o saggi, anzi lo scrittore esordisce spesso con la frase «a mio avviso», ben distante dalle modalità argomentative di carattere tecnico-scientifico. Non viene rivendicata l'appartenenza ad un gruppo prestigioso come Mondadori e nemmeno il proprio status di professionista affermato⁴⁶: ed è forse proprio questo insieme di fattori la causa della scarsa popolarità del canale di Forte, che avrebbe tutte le carte in regola per ricavarsi uno spazio nella costellazione dei narratologi su YouTube

Un caso solo apparentemente simile è quello di Giulio Mozzi, autore e consulente editoriale prima per Einaudi e poi per Marsilio Editore, che in una serie di video pubblicati dal canale 'iprase' (Istituto provinciale per la ricerca e la sperimentazione educativa di Trento) offre consigli di scrittura creativa. Si nota come lo stile sia estremamente didascalico, morbido, con tentativi di alleggerimento dell'atmosfera attraverso espedienti para-comici (ad esempio indossando come copricapo un granchio di peluche a simboleggiare l'ispirazione). In generale Mozzi sembra mancare di auto-riflessività e consapevolezza sul proprio ruolo di *youtuber*, ma le visualizzazioni dei video in questione arrivano fino alle 28.000, probabilmente grazie al suo ruolo affermato

⁴⁶ Forte è infatti autore di una serie di manuali di scrittura editi da Delos Book per la collana 'I libri di Writers Magazine Italia'. Fra questi si ricorda in particolare *Il Prontuario dello scrittore* (2012), arrivato ad oggi alla sua settima edizione.

nel settore, che gli consente di vedersi riconosciuto a tutti gli effetti come 'maestro'.

4. I 'coach': guide per il viaggio

Laddove i 'maestri' sono focalizzati sulla trasmissione delle competenze tecniche – che ciascuno declina poi a suo modo, secondo il proprio stile e le proprie esperienze pregresse – il 'coach' opera come un motivatore, si concentra molto più sul percorso da intraprendere, sulle resistenze interne da vincere, sul trovare soluzioni. Va detto che non si tratta di una opposizione netta; è piuttosto un gradiente, in base al quale è possibile collocare determinati esperti narratologi in una o nell'altra categoria. Non si tratta nemmeno di una distinzione effettuata sulla base delle competenze tecniche o della minore o maggior severità. È l'approccio a determinare la differenziazione.

Si considerino, per un esempio chiarificatore, il 'coach' Livio Gambarini di Rotte Narrative e il 'maestro' Marco Carrara. I due seguono scuole di pensiero molto simili, sono entrambi accreditati come esperti del loro settore e non mancano di rimarcare in più occasioni la loro severità nei giudizi. La differenza risiede nelle modalità con cui i due si pongono e si rapportano con il loro spettatore ideale. Pur trattandosi, alla fine, di una sfumatura, produce una certa differenza in termini di posizionamento.

La presentazione sulle pagine dei loro corsi rispecchia questa distinzione. Per Livio Gambarini è:

Come writing coach fornisco una consulenza editoriale di tipo pratico, con l'obiettivo di aiutare un autore a identificare le peculiarità di un suo testo e affinare il proprio stile di scrittura. Lavorando faccia a faccia sul testo narrativo (racconto o incipit

di romanzo), ne rileveremo insieme gli aspetti problematici e vaglieremo strategie per realizzarne le piene potenzialità.⁴⁷

Mentre questo è Marco Carrara:

La mia missione è tirare fuori dagli autori il meglio delle loro capacità, spingendoli a pretendere da sé stessi un livello che da soli non potrebbero imporsi. Per me il cliente non è quello acerbo e impreparato che mi ha contattato, ma il vero autore nascosto dentro di lui che io devo far uscire fuori... a colpi di mazza chiodata!⁴⁸

Nel primo caso emerge molto di più la sinergia con l'aspirante autore, il lavoro di squadra fra formatore e allievo, è l'autore a lavorare su sé stesso sotto un occhio vigile e attento, di supervisione. Nella seconda descrizione, invece, il formatore si presenta come un demiurgo, che plasma la 'materia grezza' davanti a sé per trasformare lo studente in un autore competente ed esperto⁴⁹.

YouTube corrisponde a questo posizionamento e va ad anticiparlo, essendo probabilmente per diversi utenti una prima vetrina con cui entrano in contatto con questi narratologi. Volendo seguire quello che è il titolo del suo canale YouTube, Livio Gambarini si presenta come un 'esploratore' della scrittura che, in prima persona, si è imbarcato verso un lungo viaggio in territori inesplorati.

⁴⁷ Gambarini (2016). Quel che si cita è il suo precedente sito, perché in quello dedicato a *Rotte Narrative* le informazioni sono più segmentate su diversi punti.

⁴⁸ Carrara (2020). Si riporta quella che, attualmente, è l'ultima versione del testo, ma consultando il link attraverso *Wayback Machine* è possibile osservare l'evoluzione della pagina – e dell'annessa presentazione – nel corso del tempo.

⁴⁹ Si può peraltro sviluppare un confronto con altre presentazioni di formatori e narratologi internazionali, anche in contesti più tradizionali rispetto a YouTube (cioè nei loro manuali di scrittura). Coloro che si definiscono *writing coach* (o analoghi), utilizzano strategie espressive molto più simili a quelle di Livio Gambarini, in cui l'attenzione è focalizzata sull'attività dell'autore, più che su quella del formatore. Si veda per esempio Wolff (2011), Hart (2006), Warren (2014). In alcuni casi l'enfasi è anche molto più caricata, in termini di promesse future, con la promessa di diventare dei vincenti: per esempio Johns (2004), p. IX. Non interessa comunque, in questa sede, ragionare sulla carica enfatica, ma considerare l'impostazione retorica sul coinvolgimento attivo degli studenti nel processo di apprendimento.

Tornato al 'porto', ha mappato il percorso da lui compiuto, sottolineandone ostacoli, scorciatoie e pericoli. Non si limita, tuttavia, a vendere questa 'mappa' a coloro che vogliono mettersi in viaggio dopo di lui, ma si offre di accompagnarli, senza nascondere quelli che sono stati i suoi errori del passato, in modo che le altre persone – venendone a conoscenza – possano evitarli e al contempo possano comprendere con maggior profondità la figura della loro guida. Per esempio, quando parla del talento letterario, dice che all'inizio del proprio percorso di scrittura ne sono tutti sprovvisti, includendo esplicitamente anche sé stesso in questa categoria di persone che hanno iniziato un percorso da zero⁵⁰. Oppure, parlando dei romanzi nel cassetto, ammette di aver scritto anche lui un romanzo prima di iniziare lo studio della narratologia; un romanzo che al tempo gli sembrò bellissimo, ma che ben presto si rivelò per quello che era effettivamente (un lavoro da tenere nel proprio cassetto e nulla più)⁵¹.

L'immagine del viaggio e della rotta tracciata, che Gambarini utilizza, e che si ricollega a un *topos* di antica memoria, è stata utilizzata anche dalla 'coach' Carmen Laterza, proprietaria del canale YouTube Libroza. Ciò che nelle parole di Gambarini è un sottotesto implicito, qui viene invece esplicitato con maggior evidenza:

Scrivere un romanzo è come salpare con la tua barca: prima di partire devi stabilire la meta, studiare la rotta e aspettare il vento migliore. Se parti senza sapere dove vuoi andare o senza informarti sul bollettino meteo, nel migliore dei casi farai un giretto al largo, mantenendoti a vista della costa e poi rientrerai in porto; nel peggiore dei casi ti allontanerai troppo, perderai l'orientamento e vagherai alla deriva. In qualche raro caso, con venti di fortuna, arriverai in un nuovo porto. Se invece vuoi arrivare proprio dove decidi tu, non puoi partire all'avventura.

⁵⁰ Rotte Narrative (2020b). Nel video spiega che quel che viene abitualmente definito 'talento' in letteratura è in realtà il frutto di una serie di circostanze favorevoli all'apprendimento e impegno.

⁵¹ Rotte Narrative (2020a).

*Devi prepararti. Perché scrivere un romanzo è davvero un grande viaggio.*⁵²

Anche i suoi video dedicati alla scrittura (escludendo quindi, per esempio, quelli in cui legge i classici) presenti su YouTube mantengono questa impostazione, ricorrendo alle volte a esplicite ed estese metafore legate al viaggio⁵³. Condivide con Gambarini – e con diversi ‘maestri’ – l’impostazione del tipico *vlogging*, con un monologo davanti alla telecamera registrato in ambiente domestico⁵⁴, con alcune differenziazioni legate allo stile personale. Laddove, per esempio, Gambarini (o anche Chiara Beretta Mazzotta) mostra le sue mani e talvolta giocherella con degli oggetti a inizio video, Laterza rimane molto più statica in termini performativi.

5. I ‘divulgatori’: discussioni sul talento e le scuole di scrittura

Se fino ad ora sono stati approfonditi i profili di *youtuber* che posseggono – o dicono di possedere - una determinata formazione in ambito narratologico e si muovono su YouTube con l’intento di formare, non va sottovalutato il ruolo dei ‘divulgatori’, i quali non posseggono una formazione specifica o un’esperienza professionale nell’ambito della scrittura creativa, ma sono interessati a diffondere i discorsi riguardanti questo tema. Il format più comune a questa categoria è quello dell’intervista all’esperto, in cui gli *youtuber*, invitando sui propri canali

⁵² Laterza (2018), posizione 54-59 (formato Kindle).

⁵³ Per esempio la descrizione di Libroza (2019) recita così: «Preparati: scrivere un libro è un percorso emozionale. Sappi che non sarà un percorso facile; soprattutto non sarà lineare. [...] Tra un picco e un burrone ci saranno anche le pianure, in cui il passo corre svelto, ma anche i canloni sassosi in cui si può scivolare, i sentieri in salita che tolgono il fiato, i tronchi abbattuti da aggirare, i fossi da superare con un bel salto».

⁵⁴ Wesch (2009), Frobenius (2011).

esponenti del mondo dell'editoria oppure autori, indagano insieme a loro gli aspetti più discussi della narratologia.

A questo riguardo vanno citati Paolo Valenti aka Wolly, che ospita sia Marco Carrara che Livio Gambarini, e Marco Cantoni che, pur essendo più orientato al *booktubing*, intervista vari esperti fra cui l'autrice Francesca Manfredi e l'editor Elena Giorgiana Mirabelli. Uno dei temi ricorrenti che viene affrontato nelle interviste è quello del talento, inteso nel senso comune come un 'dono naturale ascritto' che consente di diventare scrittori di successo. Questa definizione viene contestualizzata e smontata nell'intervista di Valenti a Marco Carrara, dove il 'Duca', in linea con il proprio ideale di formazione alta, definisce la questione come un «problema linguistico alla Wittgenstein» e riporta alcuni studi scientifici per sottolineare come il talento non sia un dono che si possiede o meno, ma sia qualcosa di addestrabile:

Si potrebbe entrare nell'ottica del ragionare del perché alcune persone vogliono l'idea rassicurante che esista il talento, se vogliamo tirare fuori insulti verso le persone che non vogliono studiare, perché sarebbe un ottimo argomento. Perché non sono cose su cui uno può avere un'opinione, non c'è il diritto di opinione su fatti scientifici.⁵⁵

Si nota inoltre come Valenti sia una presenza non invadente, che non entra nel merito delle argomentazioni, ma funge da intervistatore e facilitatore, interpretando il suo canale come uno spazio di confronto. Questa soluzione trova corrispondenza anche nelle riprese: quando la parola passa all'ospite l'inquadratura si dirige su di lui, con Valenti presente solo in angolo ad ascoltare

⁵⁵ Paolo Valenti aka Wolly (2020). Interessante confrontare queste parole a quelle dell'Andreini sul «lasciarsi andare» nel momento in cui si scrive per capire ancora meglio le diversità non solo in termini di gestione del metodo, ma degli ideali che orientano il processo di apprendimento stesso.

con gesti e comportamenti che ricordano la cordialità fra amici, come l'accendersi una sigaretta mentre si chiacchiera.

Approccio analogo, anche se più formale, è quello di Marco Cantoni: ripreso frontalmente in camera sua (di cui si vede l'armadio costellato da foto in bianco e nero di scrittori), questo 'divulgatore' approfondisce attraverso delle interviste live alcuni aspetti legati al mondo della narratologia, fra cui la diatriba riguardante l'utilità delle scuole di scrittura e il sospetto con cui queste vengono viste soprattutto in Italia. I suoi ospiti, fra cui le già citate Manfredi e Mirabelli, sono tutti concordi rispetto all'utilità di questi corsi come strumenti per 'addestrarsi'. Come osserva la prima:

Mi sono iscritta a una scuola di scrittura in modo quasi automatico [...]. Credo che il sospetto nasca innanzitutto da una scarsa conoscenza, perché non vengono date abbastanza informazioni in materia, quindi anche io, che sono partita come tutti da lettrici, mi sono chiesta: è possibile insegnare a scrivere? [...] Bisogna capire come insegnare e come ricevere, il punto di forza è il metodo [...], ma soprattutto bisogna che chi insegna sia una persona di mestiere, consapevole, che non vada a sentimento, ma seguendo una logica che lui stesso per primo applica.⁵⁶

C'è quindi il riconoscimento del valore di un sapere codificato e riconosciuto come conditio sine qua non per potersi dire 'maestri'.

A questo riguardo interviene anche Chiara Beretta Mazzotta, fondatrice dell'omonima agenzia editoriale, che con il suo canale offre consigli su come presentarsi e sopravvivere nel mondo dell'editoria, nonché piccoli affondi sulla narratologia con un tono ironico e leggero. Riferendosi ai corsi di scrittura creativa, afferma:

A scuola di scrittura non si insegna il talento e non si insegna neppure la creatività, intesa come la capacità di immaginare e di

⁵⁶ Cantoni (2020).

avere delle idee. Occhio però alle parole, perché è sempre un problema di parole: la parola creatività nel senso di immaginazione è una cosa, la parola creatività nel senso di dare alla luce qualcosa è tutt'altro. Per cui se voi state scrivendo un racconto, state dando alla luce qualcosa, indipendentemente dal fatto che quel racconto faccia schifo oppure no. Quindi sarebbe semplicemente più corretto chiamarle scuole di scrittura narrativa o poetica.⁵⁷

Se da un lato la Mazzotta concorda con Carrara rispetto alla natura linguistica del problema, dall'altro sembra riconoscere l'esistenza di doti innate su cui i corsi non possono intervenire, andando quindi in direzione opposta rispetto alla scuola di pensiero del 'Duca'.

Tra i 'divulgatori' si trovano anche *booktuber* che hanno partecipato in prima persona a corsi di scrittura o che offrono dei consigli per le nuove leve. Al primo gruppo appartiene Passione Retorica, che in una serie di video dedicati al tema racconta la sua esperienza come 'apprendista' scrittrice. In particolare fa riferimento al canale di Livio Gambarini e al corso di Carrara, rispetto al quale commenta:

Io penso di aver cambiato completamente il mio approccio sia alla lettura che alla scrittura una volta affrontato questo corso, che mi ha messo di fronte alla dura realtà dei fatti. All'inizio non è stato facile accettare il fatto che ci fossero delle cose sbagliate [...]. Bisogna avvicinarsi alla scrittura con umiltà.⁵⁸

Questo 'understatement' guida anche alcuni *booktuber* che offrono consigli di scrittura, come Matteo Fumagalli, il cui canale è ad oggi uno dei più seguiti inerenti al mondo della narrativa con 98mila iscritti. Nel 2017 ha avviato una rubrica dedicata ai consigli di scrittura, in cui dice la sua «dal punto di vista di sceneggiatore», con però un grande *disclaimer*: «Sono un semplice lettore accanito, ho seguito dei corsi di scrittura creativa, ma non sono un professore di

⁵⁷ Beretta Mazzotta (2017).

⁵⁸ Passione Retorica (2020).

scrittura né ho intenzione di diventarlo, né ho ambizioni di scrittore»⁵⁹. Questo permette subito di capire come l'intento di cui si fa portatore Fumagalli non sia formare, ma dare qualche dritta senza la pretesa di insegnare. Molto interessante come chieda agli esperti all'ascolto di intervenire nei commenti riportando il loro punto di vista sulle questioni affrontate, in un'ottica di dialogo e apertura propria di chi sa di non poter vantare una formazione tecnica alta.

Tutti questi aspetti aiutano quindi a comprendere quanto la categoria dei divulgatori non sia accessoria al mondo della narratologia, ma costituisca una parte importante per fare critica sugli aspetti più problematici e per ampliare il bacino di audience dei narratologi, che su YouTube trovano un canale non solo per il self branding, ma anche per formare e farsi conoscere dagli aspiranti scrittori.

Questa ricerca si è posta l'obiettivo di categorizzare e mappare, attraverso concetti e strumenti afferenti all'ambito delle *Digital Humanities*, il panorama dei canali YouTube che, in Italia, si occupano di narratologia e scrittura creativa. Il campione, composto da 14 *youtuber*, è stato suddiviso in tre categorie – 'maestri', 'coach' e 'divulgatori' - che hanno permesso di cogliere differenze importanti non solo in termini di stili retorici e di gestione del canale, ma anche di obiettivi e pratiche identitarie legate all'attività di *vlogging*. È stata quindi offerta una rappresentazione del network realizzata con *Gephi*, evidenziando la presenza di una comunità piccola ma coesa circondata da 'atomi' isolati, e sono state segnalate le 105 parole maggiormente utilizzate nei 257 video analizzati attraverso *Voyant Tool*. Questi affondi, seppur circoscritti, rappresentano un primo tentativo di analisi delle comunità di 'narratologi' online e cercano inoltre di gettare le basi per future traiettorie di ricerca orientate ad un'analisi strutturale e semantica sistematica dei contenuti afferenti al mondo della scrittura creativa.

⁵⁹ Fumagalli (2018).

Gaia Amadori
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
gaia.amadori@unicatt.it

Francesco Toniolo
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
francesco.toniolo@unicatt.it

Riferimenti bibliografici

Andò, Marinelli (2016)

Romana Andò, Alberto Marinelli, *YouTube Content Creators. Volti, formati ed esperienze produttive nel nuovo ecosistema mediale*, Milano, Egea, 2016

Barasch, Berger (2014)

Alixandra Barasch, Jonah Berger, *Broadcasting and Narrowcasting: How Audience Size Affects What People Share*, «Journal of Marketing Research», 51, 3, 2014, pp. 286-299

Bärthl (2018)

Mathias Bärthl, *YouTube channels, uploads and views: A statistical analysis of the past 10 years*, «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», 24, 1, 2018, pp. 16-32

Beretta Mazzotta (2017)

Chiara Beretta Mazzotta, *Corsi e scuole di scrittura: servono?*, YouTube, 24/11/2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=OmhgvMJr7Fs&t=307s>> (ultima consultazione 10/06/2020)

Berry (2011)

David Berry, *Digital Humanities: First, Second and Third Wave*, Stunlaw, 14/01/2011 < <http://stunlaw.blogspot.com/2011/01/digital-humanities-first-second-and.html> > (ultima consultazione 20/05/2020)

Bucholtz (1999)

Mary Bucholtz, "Why be normal?": *Language and identity practices in a community of nerd girls*, «Language in society», 28, 2, 1999, pp. 203-223

Burgess, Green (2009a)

Jean Burgess, Joshua Green, *YouTube*, trad. it. M. Mazza, Milano, Egea, 2009

Burgess, Green (2009b)

Jean Burgess, Joshua Green, *The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide*, in P. Snickars, P. Vondeau (eds.), Stockholm, National Library of Sweden, 2009, pp. 89-107

Cantoni (2020)

Marco Cantoni, *Parliamo di Scrittura con Francesca Manfredi*, YouTube, 13/05/2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=JM0edFcISYA&t=2524s>> (ultima consultazione 10/06/2020)

Cardiel (2012)

Christopher Louis Cardiel, *Are We Cool Yet?: A Longitudinal Content Analysis of Nerd and Geek Representations in Popular Television*, «Dissertations and Theses», Paper 810, 2012

Carrara (2020)

Marco Carrara, *Agenzia Duca. Libera lo scrittore dentro di te*, <<https://www.agenziaduca.it/>> (ultima consultazione 10/06/2020)

Chae, Flores (1998)

Suchan Chae, Daniel Flores, *Broadcasting versus narrowcasting*, «Information Economics and Policy», 10, 1, 1998, pp. 41-57

Ciotti (2019)

Fabio Ciotti, *Oltre la galassia delle Digital Humanities: per la costituzione di una disciplina di Informatica Umanistica*, in S. Allegrezza (a cura di), AIUCD2019. Book of Abstracts. Teaching and Research in Digital Humanities' Era, Udine, AIUCD, 2019, pp. 52–56

Cocker, Cronin (2017)

Hayley Cocker, James Cronin, *Charismatic authority and the YouTuber: Unpacking the new cults of personality*, «Marketing Theory», 17, 4, 2017, pp. 455-472

Come superare il blocco dello scrittore (2019)

Come superare il blocco dello scrittore (Francesca Andreini), 1. *Il Magma*, YouTube, 21/04/2019 <<https://www.youtube.com/watch?v=xQZN2QDOvw>> (ultima consultazione 10/06/2020)

Cunningham, Craig, Silver (2016)

Stuart Cunningham, David Craig, Jon Silver, *YouTube, multichannel networks and the accelerated evolution of the new screen ecology*, «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», 22, 4, 2016, pp. 376-391

Desmet (2009)

Christy Desmet, *Teaching Shakespeare with YouTube*, «The English Journal», 99, 1, 2009, pp. 65-70

Dickinson (2018)

Madelynn Dickerson, *A gentle introduction to text analysis with Voyant tools*, 2018,
<https://cloudfront.escholarship.org/dist/prd/content/qt6jz712sf/supp/Dickerson_TextAnalysisVoyantTools_112018.pdf> (ultima consultazione 03/06/2020)

Duca di Baionette (2017a)

Duca di Baionette (Marco Carrara), *Baionette, pickelhaube e guanti bianchi: presentazione del canale*, YouTube, 30/01/2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=Dioh1x_LuLA> (ultima consultazione 10/06/2020)

Duca di Baionette (2017b)

Duca di Baionette (Marco Carrara), *Cos'è una storia? Desiderio! Conflitto! Cambiamento!*, YouTube, 23/02/2017,
<<https://www.youtube.com/watch?v=eyJTJMQTu1s&list=PLiu-8PTHkZzR2LA3fmdPKLft7ACxjSStS>> (ultima consultazione 10/06/2020)

Frobenius (2011)

Maximiliane Frobenius, *Beginning a monologue: the opening sequence of video blogs*, «Journal of Pragmatics», 43, 3, 2011, pp. 814–827

Fumagalli (2018)

Matteo Fumagalli, *10 CONSIGLI PER NON SCRIVERE LIBRI TRASH*, YouTube, 09/05/2020,
<https://www.youtube.com/watch?v=LGrCTqUjPOE&list=PLjJol2nwwaNRLoD_xan9_Otik0eyacuyba&index=12> (ultima consultazione 10/06/2020)

Gambarini (2016)

Livio Gambarini, *Writing Coach*, 2005,

<<http://www.liviogambarini.com/it/servizi/writing-coach/>> (ultima consultazione 29/05/2020)

Gavioli (2020)

Sara Gavioli, *Sara Gavioli. Autrice, editor, supereroe*, < <https://saragavioli.me/>> (ultima consultazione 10/06/2020)

Gehl (2009)

Robert Gehl, *YouTube as archive: Who will curate this digital Wunderkammer?*, «International Journal of Cultural Studies», 12, 1, 2009, pp. 43-60

Gargiulo (2017)

Martina Gargiulo, *La storia al tempo di Wikipedia. Può la comunità sostituire l'accademia?*, «Quaderni eretici. Studi sul dissenso politico, religioso e letterario», 5, 3, 2017, pp. 15-21

Grandjean (2016)

Martin Grandjean, *A social network analysis of Twitter: Mapping the digital humanities community*, «Cogent Arts & Humanities», 3, 1, 2016, pp. 1-14

Grandjean, Jacomy, Girard (2016)

Martin Grandjean, Mathieu Jacomy, Paul Girard, *Visual Network Analysis with Gephi*, «Digital Humanities», Poland, Krakow, 2016, pp. 930-931 (hal-01525569)

Gripsrud (1998)

Jostein Gripsrud, 'Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory', in Geraghty, C. and Lusted, D. (eds) *The Television Studies Book*, London, Arnold, 1998, pp. 17-32

Gruffat (2015)

Carolina Gruffat, *Tutorials on YouTube. A Study from the Perspective of Digital Humanities*, «Social Media Studies», 1, 2, 2015, pp. 143-149

Hall (2019)

Crystal Hall, *Digital Humanities and Italian Studies: Intersections and Oppositions*, «Italian Culture», 37, 2, 2019, pp. 97-115

Hart (2006)

Jack Hart, *A Writer's Coach: An Editor's Guide to Words That Work*, New York, Pantheon Books, 2006

Hudson (2012)

Julia Hudson, *Access and collective memory in online dance archives*, «Journal of Media Practice», 13, 3, 2012, pp. 285–301

Janicke, Franzini, Cheema, Scheuermann (2015)

Stefan Janicke, Greta Franzini, M. F. Cheema, and Gerik Scheuermann. *On Close and Distant Reading in Digital Humanities: A Survey and Future Challenges* in R. Borgo, F. Ganovelli, and I. Viola (eds.), *Eurographics Conference on Visualization (EuroVis) - STARS*. The Eurographics Association, 2015

Jarrett (2008)

Kylie Jarrett, *Beyond Broadcast Yourself™: The Future of Youtube*, «Media International Australia», 126, 1, 2008, pp. 132-144

Johns (2004)

Lee Clarck Johns, *The Writing Coach*, Clifton Park, Delmar Learning, 2004

Juhasz (2008)

Alexandra Juhasz, *Why Not (To) Teach on YouTube*, in G. Lovink, S. Niederer (eds.), *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2008, pp. 133-140

Knötel, Knötel, Sieg (1983)

Richard Knötel, Herbert Knötel, Herbert Sieg, *Uniforms of the World: A Compendium of Army, Navy, and Air Force Uniforms, 1700-1937*, New York, Charles Scribner's Sons, 1983

Laterza (2018)

Carmen Laterza, *Stai calma & scrivi il tuo romanzo*, Milano, Wide Edizioni, 2018

Leadbeater, Miller (2004)

Charles Leadbeater, Paul Miller, *The Pro-am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*, London, Demos, 2004

Libroza (2019)

Libroza (Carmen Laterza), *Viaggio in 6 tappe nella scrittura*, YouTube, 06/12/2019 <https://www.youtube.com/watch?v=lpYIU_n_FvJg> (ultima consultazione 10/06/2020)

Lo Presti (2014)

Marco E. Lo Presti, *Semantic video annotation as future research on YouTube*, Roma, Aracne, 2014

Manovich (2011)

Lev Manovich, *From Reading to Pattern Recognition*, 2011,

<<http://manovich.net/index.php/projects/article-2011>> (ultima consultazione 20/05/2020)

McKee (2011)

Alan McKee, *YouTube versus the National Film and Sound Archive: Which Is the More Useful Resource for Historians of Australian Television?*, «Television & New Media», 12, 2, 2011, pp. 154–173

McKee (1998)

Robert McKee, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York, Harper Collins, 1998

Metzger (2014)

Miriam J. Metzger, *Broadcasting versus Narrowcasting: Do Mass Media Exist in the Twenty-First Century?*, in K. Kenski e K. Hall Jamieson, *The Oxford Handbook of Political Communication*, Oxford, Oxford University Press, 2018

Miller (2018)

A. Miller, *Text Mining Digital Humanities Projects: Assessing Content Analysis Capabilities of Voyant Tools*, «Journal of Web Librarianship», 12, 3, 2018, pp. 69–197

Moretti (2005)

Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005

Nuova Colmena (2012)

Nuova Colmena, *Corso Gratuito di Scrittura Creativa - 1. Incipit, Scrittura Creativa*, YouTube, 8/10/2012, < <https://www.youtube.com/watch?v=7WivPuTFfvU&t=11s> > (ultima consultazione 10/06/2020)

O'Meara (2014)

R. O'Meara, *Do cats know they rule YouTube? Surveillance and the pleasures of cat videos*, «M/C Journal», 17, 2, 2014

O'Neill (2014)

Stephen O'Neill, *Shakespeare and YouTube: New media forms of the Bard*, Bloomsbury, New York 2014

Paladines-Paredes, Margallo (2020)

Lenin Vladimir Paladines- Paredes, Ana-Maria Margallo, *The booktuber channels as a space of socialization of youth reading practices*, «Ocnos. Revista de Estudios sobre lectura», 19, 1, 2020, pp. 55-67

Paolo Valenti aka Wolly (2020)

Paolo Valenti aka Wolly, *Come scrivere un libro, editor, corsi scrittura // incontro con il Duca di Baionette (Marco Carrara)*, YouTube, 20/03/2020,

<<https://www.youtube.com/watch?v=-FfPTx6L3Kg&t=427s>>

(ultima consultazione 10/06/2020)

Passione Retorica (2019)

Passione Retorica (Giorgia D'Aversa), *SCRIVERE BENE: l'importanza della scrittura creativa*, YouTube, 27/02/2019,

<<https://www.youtube.com/watch?v=Bzt02qpIqYk>> (ultima consultazione

10/06/2020)

Passione Retorica (2020)

Passione Retorica (Giorgia D'Aversa), *5 insegnamenti di un corso di scrittura*, YouTube, 02/04/2020,

<<https://www.youtube.com/watch?v=TKf9bkT0RgU&list=PL-X27wN0yDmC-VRLxuw3TzIudJNet60MF&index=6>> (ultima consultazione 10/06/2020)

Pretel Jiménez, Frutos, Sánchez-Valle (2019).

Marilé Pretel Jiménez, Belinda de Frutos, María Sánchez-Valle, *The literary influencer through YouTube: analysis of its communication strategy*, «Obra digital. Revista de comunicaciòn», 17, 2019, pp. 9-18

Revista de comunicaciòn», 17, 2019, pp. 9-18

Rotte Narrative (2020a)

Rotte Narrative (Livio Gambarini), *Hai un romanzo nel cassetto? Guarda questo video fino in fondo. [ROTTE NARRATIVE]*, YouTube, 15/05/2020,

<<https://www.youtube.com/watch?v=DSdcMBuhck0>> (ultima consultazione

10/06/2020)

Rotte Narrative (2020b)

Rotte Narrative (Livio Gambarini), *Tu non hai nessun talento letterario*. [Rotte Narrative], YouTube, 25/05/2020,

<https://www.youtube.com/watch?v=C4m_IFDuxk> (ultima consultazione: 10/06/2020)

Rovira Collado (2016)

José Rovira Collado, *Del blog de LIJ 2.0 al booktuber en la promoción del hábito lector*, «Resed», 4, 2016, pp. 37-51

Schröter (2009)

Jens Schröter, *On the Logic of the Digital Archive*, in P. Snickars, P. Vonderau (eds.), *The YouTube Reader*, National Library of Sweden, Stockholm, 2009, pp. 330–346

Shafer (2014)

Leah Shafer, *I can haz an Internet aesthetic?!? LOLCats and the digital marketplace*, Northeast Popular/American Culture Association Conference, Rochester, NY, St. John Fisher College, 2014

Shafer (2016)

Leah Shafer, *Cat Videos and the Superflat Cinema of Attractions*, «Film Criticism», 40, 2, 2016. n.p. <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.208>

Smith (2016)

Daniel R. Smith, *'Imagining others more complexly': celebrity and the ideology of fame among YouTube's 'Nerdfighteria'*, «Celebrity Studies», 7, 2016, pp. 339-353

Sorensen, Mara (2014)

Karen Sorensen, Andrew Mara, *Booktubers as a Networked Knowledge Community*, in L. Marohang, B. Gurung (eds.), *Emerging pedagogies in the networked knowledge society: practices integrating social media and globalization*, IGI Global, Hershey (PA) 2014, pp. 87-99

Suárez, González Argüello (2020)

Maria del Mar Suárez, Maria Vicenta González Argüello, *Becoming a Good BookTuber*, «RELC Journal», special issue, 2020, pp. 1-10

Sued (2015)

Gabriela Sued, *Imágenes de escritores en YouTube. El lugar de la literatura en los nuevos medios*, «LIS. Letra. Imagen. Sonido», 14, 2015, pp. 29-41

Sued (2016)

Gabriela Sued, *Formas distantes de ver youtube una exploración por la comunidad booktube*, «Virtualis: revista de cultura digital», 7, 14, 2016, pp. 90-112

Techopedia (2020)

Techopedia, *Tag Cloud definition*, Techopedia

<<https://www.techopedia.com/definition/5200/tag-cloud>> (ultima consultazione 07/07/2020)

Tolson (2010)

Andrew Tolson, *A new authenticity? Communicative practices on YouTube*, «Critical Discourse Studies», 7, 4, 2010, pp. 277-289

Vizcaíno-Verdú, Contreras Pulido, Guzmán Franco (2019)

Arantxa Vizcaíno-Verdú, Paloma Contreras Pulido, María Dolores Guzmán Franco, *Lectura y aprendizaje informal en YouTube*, «Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación», 59, 2019, pp. 95-104

Warren (2014)

Susan May Warren, *Conversations With a Writing Coach: 40 lessons on how to write a novel*, Grand Marais, My Book Therapy, 2014

Wesch (2009)

Michael Wesch, *YouTube and You: Experiences of Self-awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam*, «Explorations in Media Ecology», 8, 2, 2009, pp. 19-34

Wolff (2011)

Jurgen Wolff, *Your Writing Coach: From Concept to Character, from Pitch to Publication*, London, Hachette UK, 2011

Woo (2012)

Benjamin Woo, *Alpha nerds: Cultural intermediaries in a subcultural scene*, «European Journal of Cultural Studies» 15, 5, 2012, pp. 659-676

This paper explores a group of YouTube channels dealing with narratology and creative writing in Italy. The first part presents the state of the art of Digital Humanities' analysis on YouTube, showing a dearth of material about the narratologists, thus leaving space for cutting-edge research on the matter. Then, we present the research methodology and the selected sample of channels, divided into three classes (masters, coaches and disseminators). Finally, we discuss the different modes and strategies of these three groups of content creators.

Parole-chiave: YouTube; narratologia; Digital Humanities; scrittura; narrativa

**GIOVANNA BATTAGLINO, Le DH al servizio degli studi
della fortuna dell'antico? Strumenti digitali per l'indagine
su volgarizzamenti e traduzioni di opere greche e latine:
breve rassegna e qualche considerazione per le
prospettive future**

Breve premessa

Il presente contributo, nonostante il titolo forse un po' altisonante, intende inserirsi nel dibattito legato al rapporto tra *Digital Humanities* e studi di italianistica in punta di piedi: chi scrive è una classicista, con interessi per le *DH* e per la fortuna dell'antico. Oggi le indagini sulla fortuna della classicità godono, in generale, di un certo successo; sono numerosi i contributi dedicati al recupero della classicità, in particolare per quanto concerne il recupero del classico – sotto forma di riecheggiamenti, riprese, rifunzionalizzazioni, riscritture – nella letteratura italiana contemporanea.

Ma il campo di ricerca della fortuna dell'antico è davvero molto ampio ed articolato, sì da poter essere indagato in modi, forme e direzioni molteplici; una di esse potrebbe, ad esempio, essere rappresentata dalla ricognizione dei volgarizzamenti, delle trasposizioni e delle traduzioni di opere della classicità greco-latina. Invero, il concetto stesso di volgarizzamento è connotato da una certa complessità: come si legge nel *TLIO* (*Tesoro della Lingua Italiana delle*

Origini)¹, il termine “volgarizzare” vale propriamente «tradurre in lingua volgare» ed è attestato per la prima volta nel 1268 nel titolo di un’opera di Andrea da Grosseto: *Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzati*². Pertanto, il volgarizzamento viene concepito, in primo luogo, come una vera e propria traduzione; in merito al rapporto tra il volgarizzare e il tradurre, non si può che rimandare allo storico contributo di Folena³, che ha fornito le basi epistemologiche e scientifiche a questo tipo di studi. Ma, a seconda dei casi – *id est* del contesto storico-culturale, del volgarizzatore e delle sue finalità, nonché del pubblico cui il volgarizzamento è destinato – “volgarizzare” può anche voler dire non solo tradurre o trasporre⁴, ma anche (presupponendo un intervento più massiccio del volgarizzatore stesso e, dunque, una sua autorialità) ‘rielaborare’, ‘rimaneggiare’, ‘imitare’ o persino ‘riscrivere’. Inoltre, il termine “volgarizzamento” viene sovente usato in riferimento alle traduzioni dal latino e dal greco non solo per il periodo del Due-Trecento, ma anche per periodo successivi ed ancora in epoca moderna. Il termine viene, infatti, usato anche per traduzioni ottocentesche e novecentesche dal greco: si consideri, a mero titolo esemplificativo, la *Biblioteca di Apollodoro Ateniese, volgarizzamento del Cav. Compagnoni*, Milano, Tipi di Francesco Sanzogno 1826 ed *Euripide, la Medea. Volgarizzamento in prosa condotto sopra una nuova recensione del testo*, a cura di Luigi Alessandro Michelangeli, Bologna, Zanichelli, 1901.

Il presente contributo, senza alcuna pretesa di esaustività, intende muovere da qui, da un lato passando in rassegna alcuni degli strumenti già esistenti per lo

¹ <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>, s.v. volgarizzare.

² <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/bibTLIO.php?tbib=0&rickey=Andrea+da+Grosseto+%28ed%2E+Selmi%29%2C+1268+%28tosc%2E%29>

³ Folena (1991).

⁴ Per una riflessione sui concetti di “volgarizzare”, “trasporre” e “tradurre”, si rimanda a Morlino (2014), postilla al succitato Folena (1991).

studio di suddetti volgarizzamenti dal latino e dal greco⁵, dall'altro avanzando alcune propositive considerazioni in merito a quanto le *DH* ancora possono e potranno fare in questo specifico settore di ricerca.

Per una breve rassegna degli strumenti utili allo studio dei volgarizzamenti di opere classiche tra il tardo Duecento ed il Trecento

I volgarizzamenti di opere latine – e in misura di gran lunga minore, di opere greche – sono stati particolarmente copiosi tra il tardo Duecento ed il Trecento. Essi occupano un posto di grande rilievo nella storia della letteratura e della cultura: la selezione dei testi volgarizzati⁶ e l'atteggiamento del volgarizzatore (per quanto attiene alla maggiore o minore adesione al testo

⁵ Va precisato che, di norma, quando si parla di "volgarizzamento" si fa riferimento alla traduzione dal latino ad un volgare. (Si ricordi che i volgarizzamenti non si rivolgono ad un pubblico di persone colte.) Inoltre, *lato sensu* per "volgarizzamento" si può intendere anche la traduzione da un volgare ad un altro volgare. Il presente contributo intende, invece, soffermarsi sui volgarizzamenti di opere latine e greche dalla lingua originale al volgare italiano.

⁶ In generale, i "volgarizzamenti" costituiscono un novero di opere molto eterogeneo, per il volgare adottato, i generi letterari, le tipologie testuali (nonché, naturalmente, per la qualità dei volgarizzamenti stessi, che dipende dalla cultura e dalle capacità linguistiche, esegetiche e traduttive del volgarizzatore). Questa *varietas* riguarda anche la letteratura classica volgarizzata. In particolare, gli autori latini volgarizzati sono poeti – come Virgilio, Ovidio e Lucano – e storiografi – come Sallustio, Tito Livio, Valerio Massimo), ma anche filosofi come Seneca e figure eclettiche, come Cicerone. (Oggetto di volgarizzamento fu anche la trattatistica tardo-antica e medio-latina, con particolare riferimento ad autori quali Orosio, Vegezio, Giovanni Crisostomo, Girolamo, Agostino, Boezio, Gregorio Magno, Isidoro di Siviglia.) Sul versante greco, il novero di autori volgarizzati è davvero misero: vanno annoverati Esopo ed Aristotele. In merito ai volgarizzamenti di opere latine, una menzione particolare spetta a Boezio, che, oltre ad essere autore latino, si distinse come difensore della *Romanitas* e fu traduttore dal greco al latino di alcune opere di Aristotele (sebbene il suo progetto iniziale, molto più ampio, fosse quello di rendere intellegibile ad un pubblico di lettori latini le opere di Platone ed Aristotele).

volgarizzato, che si riverbera nelle scelte lessicali e sintattiche operate e che, naturalmente, è legato al grado di cultura e alle competenze linguistiche del volgarizzatore stesso) ci dicono moltissimo sulla ricezione e sulla fortuna di uno specifico 'segmento' di antichità in una data epoca. Si tratta, inoltre, di volgarizzamenti cronologicamente più vicini di noi alle opere volgarizzate. Per tutti questi motivi, suddetti volgarizzamenti sono stati e sono oggetto di numerosi studi⁷. È ad essi che sono dedicati i principali strumenti digitali d'indagine.

A tal proposito, un primo strumento di grande utilità è rappresentato dal portale del progetto ENAV⁸ - *Edizione Nazionale degli antichi volgarizzamenti dei testi latini nei volgari italiani*. Si tratta di un ampio progetto *in fieri* (di durata presumibilmente decennale), che si propone una serie di obiettivi, quali:

1. censire integralmente la tradizione sia manoscritta che a stampa dei volgarizzamenti dei classici latini nei volgari italiani, prendendo in considerazione un'ampia diacronia, che va dalle origini dei volgari al Cinquecento;
2. descrivere la tradizione dei singoli volgarizzamenti;
3. costruire un archivio reale di materiali e dati, vale a dire un *database* interrogabile e gratuitamente fruibile previa registrazione;

⁷ Cfr. Segre (1953); in tempi più recenti, cfr. la raccolta di studi a cura di Rinoldi-Ronchi (2005), con particolare attenzione ivi a Brunetti (2005), pp. 9-45 e Valentini (2005), pp. 167-199; Lubello (2011); Divizia (2014).

⁸ Il link al sito dell'Edizione Nazionale degli Antichi Volgarizzamenti dei testi latini nei volgari italiani è il seguente:

<http://www.ilritornodeiclassici.it/enav/index.php?type=page&p=progetto&lang=it>). L'ENAV nasce nell'ambito di un progetto scientifico più ampio, dal titolo *Il ritorno dei classici nell'Umanesimo* (http://www.ilritornodeiclassici.it/?page_id=23); esso comprende anche *l'Edizione Nazionale dei Commenti ai testi latini in età umanistica e rinascimentale* (ENCLI), *l'Edizione Nazionale delle Traduzioni dei testi Greci in età umanistica e rinascimentale* (ENTG) e *l'Edizione Nazionale dei testi della Storiografia Umanistica* (ENSU).

4. realizzare l'edizione critica di un novero scelto di volgarizzamenti⁹.

Analogo al progetto ENAV è il SALVIt¹⁰ (*Studio, Archivio e Lessico dei volgarizzamenti italiani*); esso si configura come il perfezionamento del precedente progetto CASVI 2006-2008 (*Censimento, Archivio e Studio dei Volgarizzamenti Italiani*). Si tratta di una banca dati, che raccoglie informazioni sulla tradizione manoscritta e a stampa di volgarizzamenti e traduzioni fatti in Italia nei secoli XIII e XIV. Il SALVIt nasce allo scopo di catalogare ed indicizzare i dati per lo studio della testualità e della tradizione dei volgarizzamenti. Pertanto, tale *database* offre, per ogni volgarizzamento, ricche schede indicanti: titolo; autore; datazione; genere letterario di afferenza; *incipit*; *explicit*. Seguono informazioni in merito alla tradizione diretta (notazione dei manoscritti, descrizione) e cenni di storia della tradizione. La scheda si conclude con la sezione bibliografica, indicante le edizioni di riferimento ed altra bibliografia. Un aspetto interessante è dato dal fatto che l'indice delle opere studiate è ulteriormente articolato in: riduzioni in versi; rimaneggiamenti; traduzioni; volgarizzamenti; volgarizzamenti parziali.

I progetti ENAV e SALVIT si configurano come utili strumenti per la conoscenza delle opere latine ritenute degne di volgarizzazione tra il '300 ed il '500. Essi ci forniscono, dunque, importanti informazioni non solo in merito alla tradizione dei singoli volgarizzamenti, ma anche, più in generale, in merito ai

⁹ Ad oggi sono state già realizzate e pubblicate le seguenti edizioni critiche: Ovidio, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino di Filippo Ceffi*, (a cura di M. Zaggia), Firenze 2009 (vol. I); 2014 (vol. II); 2015 (vol. III); *Historia Apollonii Regis Tyrii. Volgarizzamenti italiani* (a cura di L. Sacchi), Firenze 2009; *Cicerone, Pro Marcello. Volgarizzamento toscano già attribuito a Leonardo Bruni* (a cura di S. Berti), Firenze 2010; *Lucano, Pharsalia. Volgarizzamento toscano trecentesco* (a cura di M. C. Marinoni), Firenze 2011; *Virgilio. Æneis. Volgarizzamento senese trecentesco di Ciampolo di Meo Ugurgieri* (a cura di C. Lagomarsini), Firenze 2018; *Cicerone. Pro Ligario, Pro Marcello, Pro rege Deiotaro* (orazioni cesariane), volgarizzamento di Brunetto Latini (a cura di C. Lorenzi), in corso di pubblicazione.

¹⁰ <http://casvi.sns.it/index.php?type=db&lang=it>

gusti letterari e culturali dei secoli in esame e alla ricezione e ‘conservazione’ dell’antico nei secoli XIV-XVI.

Tra gli strumenti già esistenti per lo studio dei volgarizzamenti vi sono anche strumenti più dinamici, interrogabili, quali il *Corpus DiVo* (Dizionario dei Volgarizzamenti), il *Corpus CLaVo* (Corpus dei classici latini volgarizzati), il ReMediA. A questi potremmo aggiungere anche la *BibIt*.

Il DiVo¹¹ (*Dizionario dei Volgarizzamenti*) nasce come strumento di studio del lessico dei volgarizzamenti italo-romanzi duecenteschi e trecenteschi di opere classiche (sostanzialmente latine, giacché nel caso delle opere greche è solitamente da presupporre un intermediario latino) e tardo-antiche (sino a Boezio, VI secolo). Esso si compone del *Corpus DiVo* e del complementare *Corpus CLaVo*. Il *Corpus DiVo*¹² contiene tutti i volgarizzamenti di testi classici e tardo-antichi composti entro la fine del Trecento; pertanto, raccoglie 168 volgarizzamenti italo-romanzi due-trecenteschi. Tale *Corpus* è interrogabile gratuitamente in rete attraverso il GATTOWeb, versione on-line del software GATTO (acronimo per “Gestione degli Archivi Testuali del Tesoro delle Origini.) I testi (di cui è possibile avere immediata contezza complessiva tramite l’apposita funzione “liste titoli”) possono essere ricercati per forme¹³, per lemmi¹⁴ (che

¹¹ Cfr. Guadagnini-Vaccaro (2014).

¹² [http://divoweb.ovi.cnr.it/\(S\(scftic45at40tp55dvbjyr55\)\)/CatForm01.aspx](http://divoweb.ovi.cnr.it/(S(scftic45at40tp55dvbjyr55))/CatForm01.aspx). Autore del *Corpus DiVo* è Domenico Iorio-Fili, con cui collabora Andrea Boccellari.

¹³ Per “forma” si intende ogni singola parola, concetto diverso da “occorrenza” (che è la singola comparsa di una forma in un testo). La forma può essere monorematica (se consta di una sola parola) o polirematica (se consta di un sintagma o più parole, che vengono, dunque, cercate contestualmente).

¹⁴ Il “lemma”, volendo generalizzare, coincide sostanzialmente con la singola entrata di un vocabolario. Ogni lemma fa riferimento ad un insieme di forme (che si differenziano, ad esempio, per varianti grafiche o fonetiche).

possono essere sostantivi, aggettivi, verbi, avverbi) o per iperlemmi¹⁵. I risultati¹⁶ che si ottengono consistono in:

- a. visualizzazione delle parole cercate localizzate nei testi, con i relativi contesti: a tal proposito, va precisato che al testo volgare è associato il testo latino, utile funzione ai fini della riflessione sulla lingua delle traduzioni;
- b. visualizzazione di co-occorrenze di più parole in sequenza o in prossimità;
- c. informazioni statistiche (relative alle occorrenze) e bibliografiche sui testi;
- d. creazione di formari e/o di lemmari.

Inoltre, tutte le ricerche possono essere condotte sull'intero *corpus* digitalizzato oppure in un *sottocorpus* specifico, creato all'uopo dall'utente (tramite la funzione "definizione di *sottocorpora*").

Al *Corpus DiVo* è abbinato il *Corpus ClaVo*¹⁷, che raccoglie le 89 opere latine tradotte dai volgarizzamenti contenuti nel *corpus* DiVo (rispetto al quale risulta, dunque, complementare). Uno degli aspetti interessanti è la possibilità di visualizzare sia il volgarizzamento che il testo latino di riferimento, sebbene ciò sia possibile solo nel caso in cui i curatori abbiano ritenuto che il volgarizzatore non si sia allontanato molto dal testo latino e solo per brevi pericopi testuali (e senza possibilità di scaricare integralmente i testi digitalizzati). Il DiVo include

¹⁵ Un "iperlemma" è una categoria a cui possono essere attribuiti più lemmi. Tramite un iperlemma, più lemmi possono essere associati tra loro e, quindi, ricercati contestualmente.

¹⁶ [http://149.139.26.200/\(S\(2nzhao55kyoasezxmksz5m45\)\)/HelpGattoWeb/C04-P02-Panoramica.html](http://149.139.26.200/(S(2nzhao55kyoasezxmksz5m45))/HelpGattoWeb/C04-P02-Panoramica.html)

¹⁷ [http://clavoweb.ovi.cnr.it/\(S\(jwf1qku22ryclpntrrbymj45\)\)/CatForm01.aspx](http://clavoweb.ovi.cnr.it/(S(jwf1qku22ryclpntrrbymj45))/CatForm01.aspx)

anche (seppure in numero molto ridotto) volgarizzamenti di testi greci con intermediario mediolatino: è il caso *e.g.* dell'*Etica* di Aristotele.

Guadagnini-Vaccaro¹⁸ evidenziano l'importanza e la funzionalità della fruizione contestuale di testo latino e testo volgarizzato: in altre parole, il DiVo si configura come un utile strumento non solo sul piano lessicale e sintattico, ma anche sul piano più propriamente filologico ed interpretativo. In particolare: 1. la visualizzazione della pericope latina tradotta può rendere conto di alcune scelte traduttive non immediatamente spiegabili, che magari costituiscono 'calchi' dal latino; 2. i testi latini sono (ove ritenuto opportuno dai curatori) corredati di note filologiche, che rendono conto di *variae lectiones*. Questo aspetto è, sul piano filologico-testuale ed esegetico, molto rilevante, perché il volgarizzatore opera verosimilmente da antigrifi: da ciò si ricava che non necessariamente le lezioni da lui seguite sono quelle giudicabili come 'buone'. Così, la presenza del testo latino con nota filologica può evidenziare che la lezione tradotta dal volgarizzatore non coincide con quella messa a testo dall'editore critico del testo latino. Un ulteriore aspetto interessante del *Corpus* CLaVo è il fatto che esso segua la cronologia dei volgarizzamenti (e non dei testi latini), il che rende possibile seguire la diacronia delle scelte lessicali nei volgarizzamenti in merito ad uno stesso termine, seguendo, dunque, l'emanciparsi del volgare rispetto al dettato latino.

* Per lo studio di volgarizzamenti di testi medico-scientifici può essere utilizzato il database ReMediA¹⁹, gestito sempre da GattoWeb secondo le medesime modalità di interrogazione previste per i due *corpora* appena illustrati. Tale *database* contiene 31 volgarizzamenti di trattati medici e chirurgici e di ricettari.

¹⁸ Guadagnini – Vaccaro (2016).

¹⁹ Il *Corpus* ReMediA è a cura di Elena Artale e Ilaria Zamera. ([http://remediaweb.ovi.cnr.it/\(S\(zp03hb554yr0q045sp1vsfqz\)\)/CatForm01.aspx](http://remediaweb.ovi.cnr.it/(S(zp03hb554yr0q045sp1vsfqz))/CatForm01.aspx))

L'allestimento di Divo, Clavo e ReMediA ha, tra l'altro, comportato la necessità-possibilità di realizzare edizioni critiche di testi inediti, e anche di revisionare testi editi.

La BibIt non nasce con precipua attenzione per i volgarizzamenti e le traduzioni in italiano dal latino e dal greco: si tratta di una biblioteca digitale di testi rappresentativi della tradizione letteraria italiana dal Medioevo al Novecento. Ma una delle sezioni, nelle quali si articola, è dedicata agli incunaboli in volgare. La sezione raccoglie, in formato digitale, più di 1600 incunaboli, corredati di schede tecniche. Inoltre, la prima sezione (la BibIt) consente di effettuare ricerche contestuali, ricerche di prossimità e ricerche di full text e di creare concordanze dinamiche in formato *kwic* (*key-words in context*).

Le dinamiche dei volgarizzamenti di opere classiche nel periodo umanistico e rinascimentale

Il periodo umanistico-rinascimentale, per quanto concerne i volgarizzamenti, si configura come un capitolo a sé stante, in quanto alla dinamica traduttiva latino>italiano si sostituisce sostanzialmente la dinamica traduttiva greco>latino²⁰, lasciando, dunque, i volgari in posizione ancillare. Non

²⁰ Cfr. Folena (1991), p. 50. Lo studioso parla di un "nuovo rapporto egemonico greco~latino", che "riguarda in sostanza l'allargamento del retroterra culturale classico, con traduzioni strumentali ed esegetiche spesso *ad verbum*, rivolte a quella larga frangia del pubblico colto che alla consuetudine col latino non univa o univa una conoscenza ancora sommaria e imperfetta del greco. La traduzione dal greco è, accanto alla riscoperta di classici latini e alla nuova circolazione di quelli greci, una delle componenti essenziali dell'Umanesimo, con l'impostazione bidimensionale e comparativa della cultura classica: il tradurre dal greco resta il segnale più esplicito e tangibile della parabola umanistica". In merito alle traduzioni dal greco in età umanistica, si rimanda agli atti del seminario di studio *Tradurre dal greco in età umanistica. Metodo e strumenti*, a cura di Cortesi (2007); ma cfr. anche l'agevole contributo di Secchi (2017).

potendo occuparci di tale dinamica nella presente sede, ci si limiterà a dire che, a tal proposito, costituisce un utile strumento conoscitivo il progetto ENTG²¹ (*Edizione Nazionale delle Traduzioni dei testi Greci in età umanistica e rinascimentale*). Il progetto raccoglie schede relative alle versioni umanistico-rinascimentali dal greco al latino. Ogni scheda indica autore, traduttore, opera, sede di conservazione, segnatura, *incipit*, copista e datazione. (Va, purtroppo, aggiunto che il progetto è fermo dal 2011, per mancanza di fondi ministeriali.)

Verso gli ultimi decenni del XV secolo, rinacque l'interesse per il volgare e, dunque, per i volgarizzamenti dal latino: nel 1475 Cristoforo Landino traduce la *Naturalis Historia* di Plinio e nel 1481 Bernardo Pulci traduce le *Bucoliche* di Virgilio. Nel XVI secolo, invece, non mancano volgarizzamenti – o, per meglio dire, traduzioni – dal greco, che interessarono soprattutto (seppur non esclusivamente) la produzione poetica, con un particolare (e non casuale) interesse per la tragedia²²: a mero titolo esemplificativo, cito il caso di Erasmo Delli Signori di Valvasone²³, autore di un volgarizzamento italiano poetico in endecasillabi dell'*Elettra* di Sofocle²⁴. Spesso tali traduzioni dal greco hanno avuto bisogno di un intermediario latino: è il caso di Lodovico Dolce (1508 o 1510-1568), noto per aver per primo offerto la traduzione integrale del teatro senecano.

²¹ <http://www-3.unipv.it/entg/progetto.html>

²² Ad ogni modo, le più importanti traduzioni cinquecentesche dal greco sono in latino, secondo una dinamica già emersa nel secolo precedente. La situazione comincia a cambiare già nel '600; pur tuttavia, occorre attendere l'800 per avere traduzioni integrali della produzione eschilea e sofoclea. Fa eccezione la produzione euripidea, tradotta da Michelangelo Carmeli tra il 1743 ed il 1753. Per alcune riflessioni sulle traduzioni dei tragici greci nel Settecento, cfr. Garioni, (2004); cfr. anche Porro (1981), in merito ai volgarizzamenti dei drammi euripidei nella Firenze del Cinquecento.

²³ In *Dizionario Biografico dei Friulani*, s.v. Valvasone (Di) Erasmo: <http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/valvasone-di-erasmo/>

²⁴ delli Signori di Valvasone (1588). Prima della pubblicazione, Erasmo di Valvasone aveva declamato la sua traduzione in versi dell'*Elettra* a Venezia, il 20 dicembre 1587, nella seduta inaugurale dell'Accademia Uranica, di cui era divenuto membro.

Egli non conosceva il greco, ma dice di aver contaminato nelle sue *Troiane* sia le *Troades* di Seneca che l'omonima tragedia euripidea. (Probabilmente, il Dolce si servì delle traduzioni di Doroteo Camillo.) *Per incidens*, l'interesse cinquecentesco per la tragedia greca (per il quale ha avuto parte importante la riscoperta della *Poetica* aristotelica e le diverse proposte esegetiche della stessa, talvolta non scevre di polemiche) fu determinante per la nascita del teatro tragico in lingua volgare (che comincia con la *Sofonisba* di Trissino, a cui seguono la *Rosmunda* e l'*Oreste* di Rucellai e la *Canace* di Speroni)²⁵. Ma non è detto che il ricorso ad un intermediario latino fosse dovuto all'ignoranza del greco: è il caso di Pier Candido Decembrio. Lo studioso volgarizzò Polibio non direttamente, ma per il tramite dei *Commentaria tria de primo bello punico* di Leonardo Bruni (che, più che essere una traduzione latina, si configura come un adattamento dell'opera polibiana). Eppure pare che Decembrio conoscesse il greco: tradusse in prosa latina cinque libri dell'*Iliade*, facendo precedere la traduzione da una *Vita Homeri* (che pare riallacciarsi direttamente a fonti greche). La traduzione è accompagnata da sei *dubitationes* che, come l'*argumentum primi libri Iliadis*, si configurano come traduzioni di *scholia*²⁶. Le traduzioni cinquecentesche (e anche seicentesche) di opere classiche greche e latine hanno un loro peculiare interesse, giacché sono legate all'acquisita autonomia delle lingue vernacolari, ma anche allo sviluppo della stampa.

²⁵ Ciò a dimostrazione del fatto che i vari 'settori' del sapere non possano mai essere intesi come compartimenti stagni, ma piuttosto come un 'tutto' nel quale il moderno si abbevera alla fonte del classico, restituendocelo rinnovato e sempreverde.

²⁶ Su questo punto, cfr. Pade (2008), pp. 160-161.

Riflessioni e prospettive future

Nonostante l'importanza e la grande utilità degli strumenti informatici già disponibili, bisogna constatare che resta comunque fuori una larga fetta di traduzioni e trasposizioni di opere greche e latine, che, invece, potrebbe essere interessante conoscere per rischiarare un ulteriore, ampio segmento della fortuna dei classici tra Seicento e Novecento. Più precisamente, ad oggi le *Digital Humanities* non offrono database (statici o interrogabili), utili allo studio dei volgarizzamenti degli autori classici nel '600, nel '700 e nell'800, sebbene un gran numero di volgarizzamenti realizzati nei secoli appena noverati sia stata meritoriamente digitalizzata e resa gratuitamente disponibile in formato pdf su Google Books e/o sul sito Archive.org.

Per avere una conoscenza dei volgarizzamenti di opere sia greche che latine realizzati nel corso dei secoli XVI, XVII e XVIII esistono fonti bibliografiche importanti, che rappresentano ancora delle *auctoritates* in tal senso: le più ragguardevoli (per precisione e completezza) sono quelle di Filippo Argelati e Iacopo Maria Paitoni. La prima si intitola *Biblioteca degli Volgarizzatori, o sia Notizia dell'opere volgarizzate d'Autori che scrissero in lingue morte prima del Secolo XV*, Milano 1767 (tomi 4, con l'addizioni, e correzioni di Angelo Teodoro Villa comprese nella parte II del tomo IV); la seconda *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati che abbraccia la notizia delle loro edizioni: nella quale si esamina particolarmente quanto ne hanno scritto i celebri Maffei, Fontanini, Zeno ed Argellati*, Venezia 1766-1767, tomi I-V. Entrambe le opere citate sono fortunatamente rese disponibili in formato pdf su Google Books. Il merito della Biblioteca di Argelati è quello di rendere conto sia delle traduzioni date alle stampe che di quelle

manoscritte all'epoca dell'autore. Ad esse si affiancano le similari compilazioni di Maffei²⁷, Hoffman²⁸ e Lucchesini²⁹.

Ebbene, queste preziose fonti bibliografiche potrebbero costituire un importante punto di partenza per un progetto a lungo termine, gestito da un *team* eterogeneo di filologi classici e moderni, con esperienza nelle *Digital Humanities*. Il progetto che qui si propone potrebbe concretizzarsi nell'allestimento di un ampio *database* dinamico, che – traendo ispirazione dai progetti già esistenti e mirando a fornire strumenti per l'indagine della fortuna dell'antico, relativamente ai volgarizzamenti, su una più ampia diacronia – possa:

1. raccogliere le informazioni relative ai volgarizzamenti di opere greche e latine nei secoli XVI, XVII e XVIII in schede, che riportino informazioni relative ad autore e titolo dell'opera, volgarizzatore/traduttore, luogo ed anno di stampa, *incipit* ed *explicit*, dando la possibilità di *download* dell'opera, se digitalizzata;
2. raccogliere informazioni di carattere bibliografico, utili anche allo studioso che si approci per la prima volta a questo tipo di studio, e linkando il materiale bibliografico variamente presente in rete; digitalizzare i testi dei volgarizzamenti, con possibilità di interrogazione degli stessi per forme, lemmi, contesto;
3. dare la possibilità di visualizzare sinotticamente, accanto al testo del volgarizzamento o della traduzione, anche il testo latino o greco, digitalizzato a partire dalla edizione critica di riferimento e/o il testo greco o latino eventualmente seguito e stampato dall'autore del volgarizzamento.

²⁷ Maffei (1720).

²⁸ Hoffmann (1832-1836).

²⁹ Lucchesini (1826).

Si tratterebbe di un progetto molto ambizioso – in riferimento alla vastità del materiale che dovrà essere cercato, escusso, indagato e digitalizzato –, ma che potrebbe *sine dubio* aggiungere importanti tasselli alla conoscenza della fortuna dell'antico, favorendo il connubio – invero sempre auspicabile – tra filologia classica, filologia moderna e *Digital Humanities*.

Giovanna Battaglino

Liceo Statale "Alessandro Manzoni" di Caserta (docente di ruolo)

giovanna.battaglino@posta.istruzione.it

giovanna.battaglino@liceomanzonicaserta.it

Riferimenti bibliografici

Argelati (1767)

Filippo Argelati, *Biblioteca degli Volgarezzatori, o sia Notizia dell'opere volgarezzate d'Autori che scrissero in lingue morte prima del Secolo XV*, Milano 1767 (tomi 4, con l'addizioni, e correzioni di Angelo Teodoro Villa comprese nella parte II del tomo IV)

Brunetti (2005)

Giuseppina Brunetti, *Preliminari all'edizione del volgarezzamento della Consolatio philosophiae di Boezio attribuito al maestro Giandino da Carmignano*, in Paolo Rinoldi – Gabriella Ronchi (a cura di), *Studi su volgarezzamenti italiani due-trecenteschi*, Roma, Viella, 2005, pp. 9-45

Cortesi (2007)

Tradurre dal greco in età umanistica. Metodi e strumenti. Atti del seminario di studio (Firenze, Certosa del Galluzzo, 9 settembre 2005), a cura di M. Cortesi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007

Divizia (2014)

Paolo Divizia, *Volgarezzamenti due-trecenteschi da Cicerone e Aristotele in un codice poco noto (Kórnik, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Kórnicka, 633)*, in «Italia Medioevale e Umanistica», LV (2014), pp. 1-31 – link: https://www.academia.edu/5738737/Volgarezzamenti_due-trecenteschi_da_Cicerone_e_Aristotele_in_un_codice_poco_noto_K%C3%B3rnik_Polska_Akademia_Nauk_Biblioteka_K%C3%B3rnicka_633_Italia_Medioeval_e_e_Umanistica_LV_2014_pp._1-31 (ultima consultazione 30/06/2020)

Folena (1991)

Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994

Garioni (2004)

E. Garioni, *Le traduzioni dei tragici greci nel Settecento italiano. La 'riscoperta' di Euripide e la fortuna dell'Ecuba*, in «Comunicazioni Sociali», 2 (2004) – *Tradizione e traduzioni. La cultura teatrale italiana nel Settecento fra classicismo e modernità*, pp. 1-76

Guadagnini-Vaccaro (2014)

E. Guadagnini, G. Vaccaro, *Un contributo allo studio del «volgarizzare e tradurre»: il progetto DiVo*, in *Lingua testi Culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, Padova 2014, pp. 91-105 – link: https://www.academia.edu/9561294/Un_contributo_allo_studio_del_volgarizzare_e_tradurre_il_progetto_DiVo_in_Lingua_testi_culture._L_eredit%C3%A0_di_Folena_vent_anni_dopo_Padova_Esedra_2014_pp._91-105 (ultima consultazione 15/06/2020)

Guadagnini-Vaccaro (2016)

E. Guadagnini, G. Vaccaro, *Il passato è una lingua straniera. Il Dizionario dei Volgarizzamenti tra filologia, linguistica e Digital Humanities*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XXI (2016), pp. 279-394 – link: https://www.academia.edu/30407945/Il_passato_%C3%A8_una_lingua_straniera._Il_Dizionario_dei_Volgarizzamenti_tra_filologia_linguistica_e_digital_humanities_Bollettino_dell_Opera_del_Vocabolario_Italiano_XXI_2016_pp._279-394 (ultima consultazione 15/06/2020)

Hoffmann (1832-1836)

S. F. W. Hoffmann, *Lexicon Bibliographicum, sive Index editionum et interpretationum scriptorum graecorum tum sacrorum tum profanorum*, Lipsiae 1832-1836, I-III

Lubello (2011)

Sergio Lubello (ed.), *Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secoli XIII-XIV*. Atti del convegno internazionale di Studio, Archivio e Lessico dei volgarizzamenti italiani (Salerno, 24-25 novembre 2010), Bibliothèque de Linguistique Romaine, 8, Strasbourg, ELIPHI 2011

Lucchesini (1826)

C. Lucchesini, *Della illustrazione delle lingue antiche e moderne... Ragionamento storico e critico di C. Lucchesini*, Lucca, 1826

Maffei (1720)

S. Maffei, *Traduttori italiani, o sia Notizia de' Volgarizzatori d'Antichi Scrittori Latini e Greci che sono in luce*, in Venezia 1720

Morlino (2014)

Luca Morlino, *Volgarizzare e trasporre. Una postilla al lessico della traduzione*, in «Critica del testo», XVII, 2 (2014), pp. 143-157 – link: https://www.academia.edu/11665503/Volgarizzare_e_trasporre._Una_postilla_a_l_lessico_della_traduzione (ultima consultazione 30/06/2020)

Pade (2008)

Marianne Pade, *The Fortuna of Leontius Pilatus' Homer. With an Edition of Pier Candido Decembrio's Why Homer's Greek verses are rendered in latin prose*, in F. T.

Coulson – A. A. Grotans (eds.), *Classica et Beneventana. Essays presented to Virginia Brown on the occasion of her 65th birthday*, Turnhout, 2008, pp. 149-172 – link: [https://www.academia.edu/22133956/The Fortuna of Leontius Pilatus s Homer With an Edition of Pier Candido Decembrio s Why Homer s Greek Verses are Rendered in Latin Prose ?auto=download](https://www.academia.edu/22133956/The_Fortuna_of_Leontius_Pilatus_s_Homer_With_an_Edition_of_Pier_Candido_Decembrio_s_Why_Homer_s_Greek_Verses_are_Rendered_in_Latin_Prose_?auto=download) (ultima consultazione 30/06/2020)

Paitoni (1766-1767)

Iacopo Maria Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati che abbraccia la notizia delle loro edizioni: nella quale si esamina particolarmente quanto ne hanno scritto i celebri Maffei, Fontanini, Zeno ed Argellati*, Venezia 1766-1767, tomi I-V

Porro (1981)

Antonietta Porro, *Volgarizzamenti e volgarizzazioni di drammi euripidei a Firenze nel Cinquecento*, in «Aevum», 55 (1981)

Rinoldi-Ronchi (2005)

Paolo Rinoldi, Gabriella Ronchi (a cura di), *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, Roma, Viella, 2005

Secchi (2017)

Pietro Secchi, *Le traduzioni dal greco in età umanistica. Un piccolo strumento*, in «Syzetesis», IV/2 (2017), pp. 305-320 – link: http://www.syzetesis.it/doc/rivista/archivio/2017/2/8_NOTE%20E%20DISCUSSIONI_SECCHI.pdf (ultima consultazione 30/06/2020)

Segre (1953)

Cesare Segre (a cura di), *Volgarizzamenti Due e Trecenteschi*, Torino, UTET, 1953

Valentini (2005)

Andrea Valentini, *Per l'edizione critica del commento C-D al Valerio Massimo volgare: la classificazione dei testimoni*, in Paolo Rinoldi – Gabriella Ronchi (a cura di), *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, Roma, Viella, 2005, pp. 167-199

delli Signori di Valvasone (1588)

Elettra Tragedia di Sofocle fatta volgare dall'Illustre Signor Erasmo delli Signori di Valvasone (accademico uranico con privilegio) in Venezia 1588 – link: https://archive.org/details/bub_gb_XrpBSauGho0C (ultima consultazione 22/06/2020)

Sitografia

BibIt – link: <http://www.bibliotecaitaliana.it/> (ultima consultazione 30/06/2020)

CASVI – link: <http://casvi.sns.it/index.php?type=db&lang=it> (ultima consultazione 30/05/2020)

ENAV – link: <http://www.ilritornodeiclassici.it/enav/> (ultima consultazione 24/06/2020)

ENTG – link: <http://www-3.unipv.it/entg/progetto.html> (ultima consultazione 22/06/2020)

Google Books – link: <https://books.google.com/> (ultima consultazione 30/06/2020)

Internet Archive – link: <https://archive.org/> (ultima consultazione 30/06/2020)

ReMediA – link:
[http://remediaweb.ovi.cnr.it/\(S\(zp03hb554yr0q045sp1vsfqz\)\)/CatForm01.aspx](http://remediaweb.ovi.cnr.it/(S(zp03hb554yr0q045sp1vsfqz))/CatForm01.aspx)
(ultima consultazione 24/06/2020)

Ritorno dei Classici nell’Umanesimo – link:
http://www.ilritornodeiclassici.it/?page_id=23 [data di ultima consultazione:
24.06.2020]

TLIO – link: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> [data di ultima consultazione: 24.06.2020]

The paper aims to focus on the relationship between Digital Humanities and the Fortune of the Classical Literature, by paying particular attention to vulgarizations and Italian translation of Greek and Latin works. The paper offers a brief review of the existing digital tools for this type of studies, making a project proposal for the future.

Parole chiave: DH, fortuna dell’antico, volgarizzamenti, traduzioni

ANTONIO CORVINO, **Ermeneutica dell'umanista.**

Itinerario diacronico della rappresentazione della cultura dall'età classica all'età digitale

La tecnologia *dilaga*, l'uomo appare oramai *obsoleto*. Non è andata, però, sempre in questa direzione: o meglio, sono stati proprio gli esperti di studi umanistici a vedere le possibilità di interdisciplinarietà che il digitale forniva.

È opinione comune che l'avanzare incessante del digitale, con la sua esorbitante rivoluzione, stia sempre più relegando le attività e le discipline umanistiche ad un piano subalterno e, quanto mai all'apparenza, secondario.

La società attuale, più volte definita come società della τέχνη, in preda ad un delirio di onnipotenza tecnica ha scatenato ciò che fu, in origine, incatenato: Prometeo, che donò la τέχνη agli uomini, fu tenuto in catene affinché quella stessa τέχνη non valicasse le leggi di natura. Eschilo, nel suo Προμηθεύς δεσμώτης, fa chiedere al titano dal coro: «È più forte la tecnica o la necessità che governa le leggi di natura?¹», dove il titano replica, lapidario: «La tecnica è di gran lunga più debole della necessità che governa le leggi della natura». Così anche Sofocle, nella sua tragedia Αντιγόνη, dove dice: «[...] l'aratro ferisce la terra, ma questa si ricompone dopo il suo passaggio. Allo stesso modo la nave fende la calma trasognata del mare, ma le acque si ricompongono perché la natura è sovrana [...]»².

¹ Eschilo – Sofocle - Euripide (2011), Προμηθεύς δεσμώτης, v. 514.

² Eschilo – Sofocle - Euripide (2011), Αντιγόνη, v. 332.

Medesimo concetto viene ben espresso da Eraclito «[...] quest'ordine del mondo, che è lo stesso per tutti, non lo fece né uno degli dei, né uno degli uomini, ma è sempre stato ed è e sarà fuoco vivo in eterno, che al tempo dovuto si accende e al tempo dovuto si spegne³», regolato da quella necessità (Ἀνάγκη) alla quale l'azione umana deve inchinarsi quale suprema legge.

La condizione attuale, quindi, è un capovolgimento del rapporto uomo/τέχνη, dove la nostra capacità di fare è enormemente superiore a quella di prevedere gli effetti del nostro stesso fare: la τέχνη non sa quale sarà l'effetto della propria ideazione. Ideare, realizzare e poi capirne l'effetto: una prassi, questa, che è il fare quotidiano della nostra società, ma che ricorda una sorta di moscacieca infantile nonostante, molte volte, sia consapevole⁴.

Ciò risulta dovuto alla presenza, nell'odierna società, di soggetti nuovi come algoritmi, robot, reti ed altri dispositivi tecnologici, tanto da far parlare di una cultura post-umana.

In risposta a quanto affermato dal "*The Posthuman manifesto*"⁵, è crescente la tendenza del riconsiderare centrali proprio le materie umanistiche, base e fondamenta dell'attuale progresso tecnologico.

Questa ossimorica affermazione non è il prodotto di una strenua difesa delle discipline umanistiche ma, piuttosto, tema divenuto centrale nel dibattito culturale nel luogo meno probabile dove questa idea potesse attecchire: la Silicon Valley.

La competenza che le SSH (*Social Science and Humanities*) forniscono è principalmente la narrazione: sono molteplici gli esempi di persone a capo di colossi informatici e/o economici che muovono i primi passi nell'*humus* umanistico. Stuart Butterfield (*Flickr* e *Slack*) ha una laurea in filosofia, Jack Ma

³ Eraclito (1980), frammento n. 30.

⁴ Galimberti (1999).

⁵ Pepperell (2006).

(*Alibaba*) è laureato in Letteratura Inglese, Susan Wojcicki (*YouTube*) in Storia e Letteratura, Brian Chesky (*Airbnb*) è laureato in Belle arti.

Altra, apparentemente secondaria, è il senso del limite, espresso perfettamente dalla tradizione greca dell'oracolo di Delfi del κατά μέτρον: di valenza non solo ontologico-metafisica, ma anche etica, estetica e politica, questo concetto, l'opposto della ὑβρις odierna, dove si è smarrito il senso del limite in una società/realità dell'illimitato, dove la τέχνη ha pretese di onnipotenza abbattendo i limiti di spazio e di tempo, che è possibile tentar di recuperare facendo spazio al κατά μέτρον delfico, attraverso l'ugello delle realtà umanistiche.

Ciò che questo *humus* di partenza è in grado di fornire è proprio una differente lettura del dato, un punto di vista altro, un affaccio ribaltato rispetto all'arido panorama dei numeri e dei calcoli.

Tale rilevanza, teorica, è ben lontana dall'essere concreta: sono, effettivamente, poche le realtà che ne contemplano fattivamente la centralità.

La rivoluzione digitale, al contempo, ha innescato una serie di processi che, a cascata, stanno minando le fondamenta della *turris eburnea* dell'umanistica, in particolare modo quella accademica.

Per meglio poter affrontare e presentare queste novità bisogna far un passo indietro, partendo da quanto ha da offrire la realtà italiana.

Uno dei primi nodi che ci giunge al famoso pettine è la nomenclatura, il titolo fornito alla disciplina: '*Informatica umanistica*', chiaramente la pigra traduzione dell'anglofono '*Digital Humanities*'.

Linguisticamente appare più idonea la nomenclatura tradizionale o invece quella, semanticamente più pregante, di '*Umanistica informatica*'? Il rompicapo linguistico consta semplicemente nell'essenza filosofica del *nomen*: a mio parere, è l'Umanistica, e con esse le scienze umane tutte, a guardare in direzione

dell'Informatica in quanto costola, supporto, strumento. Quindi, se accettiamo come veritiero questo percorso concettuale, avrebbe maggiormente senso rinominare la disciplina, sopraelevando il ruolo anche solo terminologicamente, dell'anima umanistica rispetto a quella informatica. Inoltre, lo stesso esperto del settore viene designato, per l'appunto correttamente, come un umanista digitale. Essa, però, è in evidente contrasto con quanto invece compare nel titolo della disciplina, la quale, in primo piano, pone l'essenza informatica degli studi. Difatti, concordando anche con il titolo attribuito all'esperto in tali materie, come dicitura gnoseologicamente corretta potrebbe delinearsi la seconda, quindi *'Umanistica computazionale'*.

L'elemento computazionale fornisce una logica ed una prospettiva nuova che, mediante pratiche e strumenti informatici, garantisce nuove e sconfinata attività di ricerca nella prospettiva umanistica⁶. Un approccio che ritenga l'incorporazione di queste tecnologie parte di un continuum trasformativo dell'universo delle scienze umane consente alla τέχνη tradizionale di aprire le porte ad un avanzamento nella sua evoluzione epistemologica, provando a dare risposte a quelle domande che fino ad ora sembravano irrisolvibili.

L'informatica, presa in quanto tale, resta una possibilità che, affiancata ad ogni branca del sapere, consente alla disciplina che ad essa si rivolge un salto evolutivo enorme. Superando la diatriba filosofica sul rapporto tra i termini ed i concetti, va analizzato il percorso storico che ha compiuto l'Informatica fino ad arrivare ad una reale commistione con le scienze umane, quindi l'Umanistica, così da poter creare un'ottima base su cui presentare i progetti contenuti in questo lavoro⁷.

⁶ McCarty (2005), p. 13.

⁷ Civallero (2019).

«Possiamo permetterci di usare il computer? Possiamo permetterci di non usarlo?»⁸

Secondo dato su cui interrogarsi muove i primi passi da una domanda precisa: può esistere un'umanistica non digitale?

Sono passati venti anni da quando Manfred Thaller intitolava così un suo articolo su "*Quaderni storici*" e queste domande ci appaiono, oramai, del tutto obsolete.

L'avvento dei laptop e la velocità con cui ne sono state realizzate versioni sempre più versatili hanno, infatti, fornito le condizioni affinché questa tecnologia prendesse possesso a pieno titolo della società tutta, compresa la nicchia degli studiosi di umanistica, con una diffusione molto rapida e virtualmente totale. Effettivamente lo usiamo il computer, per rispondere, a posteriori, a Thaller; d'altro canto, dunque, i motivi per cui non avrebbe senso farne a meno sono ormai così evidenti, che non vale nemmeno più la pena spiegarli. Sugli effetti dell'ingresso del computer nella ricerca umanistica la parola rivoluzione, però, si è sprecata, e non del tutto a torto. Ammesso che di rivoluzione si trattasse, difatti, essa non ha investito uniformemente la categoria: più avanzato in alcuni *focolai*, nell'insieme il processo sembra ancora relativamente poco sviluppato. Per questo, forse, sembra di assistere a una rivoluzione per lo più tacita e inavvertita. Gli stessi specialisti ne mostrano sovente una coscienza distorta, che si direbbe aver perduto in ampiezza quel che ha guadagnato in profondità. Dunque il problema si pone e deve essere affrontato in piena consapevolezza.

Lawrence Stone, storico britannico, affermava entusiasta: «*Penso che il calcolatore portatile sia meraviglioso. L'altro giorno ero in archivio e stavo prendendo*

⁸ Thaller (1985), pp. 871 - 889.

appunti con un lapis che ad un tratto mi si è spuntato. Non avevo un temperamatite, una cosa terribile. Accanto a me c'era una ragazza con uno di questi computer portatili: in ogni momento poteva verificare la giustezza delle informazioni che vi immetteva, correggerle se sbagliate. È un modo talmente migliore di fare ricerca! Credo che questo sia il futuro ⁹».

La proiezione dell'utilizzo di questo strumento in funzione di un archivio, quindi estremamente utile al proprio fine, cambiava completamente le carte in tavola.

A suffragio di questa considerazione occorre il crescente numero di appuntamenti scientifici, convegni, riviste, progetti internazionali, corsi di laurea etc. volti a domandarsi il senso e la funzione della figura emergente dell'umanista digitale all'interno degli studi umanistici.

Questa nuova *frontiera*, fatta di spazi di interesse interdisciplinari misti a strumenti informatici e nozioni che fino a qualche anno fa potevano risultare ad esclusivo appannaggio delle *scienze dure*, appare una vera e propria soppressione meticolosa della topografia delle forme tipiche di fruizione della conoscenza.

L'approccio differente, diretta conseguenza dell'ondata di trasformazioni dovuta al fenomeno digitale, consente una maggiore analiticità dei dati rilevati: difatti vi è in atto una certa evoluzione da uno studio umanistico centrato su di un *monumento* letterario all'attuale virata che ne parla di *documento*.

Tali realtà, quindi, stanno sostanzialmente mutando la disciplina delle *humanities*?

Se da un lato è del tutto evidente lo sviluppo, anche a volte troppo tecnicistico degli studi umanistici, ciò presuppone una considerazione a larga banda sulle modalità in cui si manifesta e sugli sviluppi che, gioco forza, colpiscono e coinvolgono l'intera società.

⁹ Stone (1987), pp. 115 e ss.

Se vi è un onere che gli studi umanistici hanno sempre avvertito sulle proprie spalle è la persistenza degli attuali elementi di conoscenza nella posterità: una forma di utilità sociale che, nell'era digitale, va connotandosi maggiormente visto l'evoluzione e la radicale rivoluzione nella trasmissione delle informazioni oggi giorno. L'umanista ha avvertito da sempre, esempi lampanti ne sono Boezio e Cassiodoro che diedero il titolo alla propria epoca come quella dei 'tramandatori', la necessità di essere ponte di conoscenze tra sé e gli altri, tra l'antichità e la posterità, a modello di novello Caronte, il cui compito primario è proprio quello di traghettare tali conoscenze da un punto all'altro della storia¹⁰.

La rivoluzione digitale ha posto in essere nuove sfide, nuovi dubbi e riflessioni: tra queste quali possano essere le tecnologie più sicure e quali, di volta in volta, quelle più adeguate al caso specifico per far compiere un simile viaggio al sapere, assicurando il più possibile l'accesso alle posterità, sconfinando egli stesso in aree remote di conoscenze, come nel caso dell'applicazione di un linguaggio di *markup* per la trascrizione di un documento che, insieme ad altre pratiche, tende ad una sempre più spinta e continua opera di *astrazione* e rimodernamento dell'informazione¹¹.

L'intellettuale nell'età classica: tra πόλεις e διάλογος

Altro elemento su cui interrogarsi, inoltre, è il metodo della ricerca.

Gli antichi greci e romani non avrebbero potuto condividere la nostra idealizzazione dei *geni solitari*, inclini a lavorare nell'isolamento per risolvere i problemi più ingarbugliati.

¹⁰ Caterino – Bolpagni – Di Meglio – Petolicchio - Voza (2019), p. 7.

¹¹ Ciotti (2016).

Richiedendo, la riflessione e la scrittura, silenzio e concentrazione è plausibile che i loro poeti e filosofi si allontanassero periodicamente dalla confusione del mondo. L'immagine che però mostravano di sé, tuttavia, era sociale: i poeti erano pastori che decantavano per altri pastori; i filosofi individui impegnati in lunghe conversazioni, spesso della durata di giorni. Non vi era alcuna necessità, o tantomeno non era avvertita in alcuna loro rappresentazione, di fuggire dal mondo in una cella solitaria, bensì in un *otium* serafico, un tranquillo dialogo tra amici in giardino.

«L'uomo», scrive Aristotele, «che entra in una città pensando di fare a meno degli altri o è bestia, o è Dio¹²»: compiere la propria natura di animale sociale¹³ significava dunque partecipare alle attività collettive che, nel caso dei romani eruditi, e dei greci prima di loro, contemplava tra le preferite la conversazione. Aristotele, come molti del suo tempo, per società intende allo stesso tempo sia l'accezione sociologica sia quella politica: il mondo antico, quindi, contempla sotto la medesima voce πολιτικῶς ζῆν, senza lasciar spazio a distinzioni tra legami sociali e statali.

Quelle stesse parole di Aristotele, infatti, vanno intese ad articolate su di un duplice asse portante: società e stato. La natura stessa dell'uomo, quindi, che lo porta ad unirsi ad una donna per costituire una famiglia, che ha il fine di soddisfare i bisogni quotidiani.

Guardando al modo in cui le cose nascono dal loro principio, anche in questo campo, come negli altri, si otterranno risultati migliori. Prima di tutto è necessario unire i termini che non possono sussistere separatamente, per esempio la femmina e il maschio in quanto strumenti di generazione (e tali non sono perché se lo propongono, ma perché è naturale per l'uomo come per gli altri animali e piante il mirare a lasciare un qualche altro essere simile a sé), chi è naturalmente disposto al comando e chi è naturalmente disposto ad essere comandato, in quanto la loro

¹² Galimberti – Merlini - Petruccelli (2019).

¹³ Aristotele (2007).

unione è ciò per cui entrambi possono sopravvivere, perché chi per le sue qualità intellettuali è in grado di prevedere per natura comanda e per natura è padrone, mentre chi, per le doti inerenti al corpo, è in grado di eseguire deve essere comandato ed è naturalmente schiavo, sicché la stessa cosa è vantaggiosa al padrone e allo schiavo. Per natura dunque son distinti la femmina e il servo, perché la natura non fa nulla con la povertà con la quale gli artigiani fabbricano il coltello di Delfi, ma destina ogni cosa a una sola funzione [...]»¹⁴.

La parola che lega ed insieme dà un senso alla vita in città è *lògos*: ragione e discorso, ragione discorsiva e dialettica. Il *lògos* consente di discutere su cosa è giusto ed ingiusto, bene o male e solo attraverso di esso si perviene all'amicizia tra gli uomini, quindi alla collaborazione, alla giustizia distributiva e correttiva, allo scambio economico, ed infine al vero.

Esisteva, ed i casi di Platone¹⁵, di Cicerone¹⁶ o di Seneca¹⁷, sono estremamente esemplificativi, la volontà di presentare la propria visione delle cose, non come un trattatello composto dopo una riflessione solitaria, bensì come risultato di uno scambio di opinioni tra persone dello stesso livello sociale ed intellettuale, una conversazione in cui l'autore, facendo un passo indietro, svolge solo un ruolo secondario, senza essere vincitore univoco.

A veicolare la gran parte del significato è il dialogo e non le conclusioni dell'opera, solitamente intrise di vaghezza: questa, non come indice di modestia intellettuale, ma piuttosto una sorta di garbata tolleranza tra compagni. L'elemento centrale era la discussione, il poter ragionare insieme con disinvoltura, tra il serio ed il faceto, senza mai eccedere nel pettegolezzo o nella maldicenza, lasciando spazi, di volta in volta, ai pareri altrui.

Se avesse voluto scrivere dei 'trattati' Platone non avrebbe avuto difficoltà: e invece egli ha preferito, coi dialoghi, rendere vivo il suo pensiero,

¹⁴ Aristotele (2007), I.

¹⁵ Platone (2000).

¹⁶ Cicerone (2014).

¹⁷ Seneca (2000).

rappresentando il confronto dialettico tra le varie posizioni su di uno stesso argomento. Il dialogo, perciò, rappresenta da un lato lo stesso ragionare, l'insegnamento di come è che si ragiona, mediante la dialettica - la prima accezione che ha il termine in Platone -, dall'altro lato rappresenta la viva storia dei dibattiti, attraverso cui si sono formate quella cultura, quelle concezioni entro le quali e per le quali si muove nel presente alla discussione, la dialettica di Platone, che ne costituisce la storia interna ed aperta, quella cultura, quelle concezioni entro le quali per le quali si muove la problematica di lui.

Si capisce, allora, come Platone, centri la concezione dell'umanista, propria del suo tempo, in quella ricerca scientifica letteralmente opposta all'istituirsi adialettico del pensiero sul piano retorico ed epidittico, ma piuttosto nella forma dialogica, "figura" stessa della cultura: tale *figura* costituisce il modo di poter scrivere di filosofia, senza scrivere una filosofia, giungendo invece, di volta in volta, a seconda della polemica precisa, del preciso problema, in una delineazione del processo dialettico, attraverso cui dalla discussione e dalla contraddizione si determinano alcune premesse irrefutabili da cui dedurre irrevocabili conclusioni¹⁸.

Dallo stesso filosofo greco possiamo estrapolare quanto la dialettica l'unico strumento per indagare la realtà: la capacità stessa di condurre un dialogo è viatico necessario per pervenire tal conoscenza. Dal *Fedro*, infatti, abbiamo l'approccio socratico-platonico della filosofia come problematica, come tensione a rimettere tutto in dubbio, il momento socratico dell'invito *a saper pensare* che induce Platone ad asserire che non avrebbe mai potuto scrivere dell'essenza stessa delle cose e superare l'*empasse* socratico se non attraverso il dialogo, il confronto tra le posizioni di più intellettuali¹⁹.

¹⁸ Platone (2000), *Protagora*, 347c - 348a; *Leggi* 664e - 666d.

¹⁹ Massarenti (2006), p. 49.

Ed è entro quest'ambito, che, se regolamentata, assume un suo fondamentale significato di discussione aperta e dialogica, tendente ad un fine, l'istituzione greca dei simposi.

Fondendo insieme posizioni socratiche, platoniche e stoiche lo stesso Cicerone trae le sue considerazioni partendo dal confronto dialogico: infatti è questo il viatico letterario di cui dispone Cicerone per rivelare le sue posizioni. Strumento, questo, che gli consente di esporre argomentazioni varie, a favore o contro, su di una determinata tesi: è questo il caso di opere come *De natura deorum*, *De divinatione*, *De fato* per quanto riguarda la tematica fisico-teologica o come *Tusculanae disputationes* e *De finibus bonorum et malorum* per quella etica.

Il modello, probabilmente, è mutuato dalla pratica giudiziaria, il confronto che avviene tra le parti dinanzi ai giudici: il pubblico a cui Cicerone si rivolge è il *giudice* che deve, dopo aver udite le varie argomentazioni dei protagonisti del dialogo, pronunciare il verdetto.

Si tratta della tecnica di discussione tipica dell'Accademia scettica fatta propria da Cicerone espressione, questa per l'Arpinate, precipua dell'atteggiamento quanto più libero possibile: le altre scuole filosofiche, ad esempio quella stoica e quella epicurea, a detta del principe del foro chiedono ai loro seguaci un pedissequo adeguarsi ai dettami dottrinali della propria scuola, a differenza di quella scettica che, concede di formulare il proprio giudizio dopo aver ascoltato le parti contendenti.

Sulla scia platonica, Cicerone asserisce che solo mediante il dialogo ed il confronto tra intellettuali diversi e tesi opposte si può sperare di cavare il ragno dal buco, provando quanto più ad avvicinarsi al vero:

[...] *Quod autem in aliis libris feci, qui sunt de natura deorum, itemque in iis, quos de divinatione edidi, ut in utramque partem perpetua explicaretur oratio, quo facilius id a quoque probaretur,*

quod cuique maxime probabile videretur [...] ²⁰“. E sul confronto come migliore soluzione a differenza della ricerca solitaria: “[...] Nam cum essem in Puteolano Hirtiusque noster, consul designatus, isdem in locis, vir nobis amicissimus et his studiis, in quibus nos a pueritia viximus, deditus, multum una eramus, maxime nos quidem exquirentes ea consilia, quae ad pacem et ad concordiam civium pertinerent [...] ²¹”.

Ancora con Seneca, forte della sua esperienza *sociale* come pedagogo e ministro di Nerone, la forma di espressione dell'intellettuale e uomo *sociale* sono i dialoghi: il confronto, la predisposizione alla collaborazione, la dialettica sferzante e la contrapposizione dei pareri sono alla base della διατριβή stoica a cui il filosofo romano si accosta, mera evoluzione dei dialoghi platonici. Tagliato poi da quella stessa politica, Seneca rivendica a sé un allievo cui fornire le istruzioni per l'uso della saggezza e del saper vivere con sé e nella società, Lucilio. La forma adoperata è, pur sempre un dialogo, questa volta sotto forma di epistole, dove Seneca discorre non solo con il suo allievo, ma con *posterorum negotium ago*²², lasciandoci intravedere quanta universalità contenessero le sue parole.

Dalla tardo-antichità ai giorni nostri: evoluzione di un modello.

Da *animale sociale* a *genio solitario*

Le scene rappresentative del *genio solitario* - Leonardo che, immerso nel suo studiolo, scorge gli affascinanti anfratti della natura applicandoli alla meccanica e alle arti, Cartesio nel suo rifugio segreto, intento a mettere in discussione ogni cosa, o Spinoza che, dopo la scomunica, ragionava in silenzio mentre produceva lenti, Leopardi che, nella 'prigione' recanatese, indica la via di una riflessione

²⁰ Cicerone (2014).

²¹ Cicerone (2014).

²² Seneca (2009), Ep. 8, 2.

profonda, innovativa e laica ad un società forse ancora non pronta al suo genio - son divenute, a lungo andare, la nostra principale raffigurazione della vita della mente²³.

Questa rappresentazione delle occupazioni intellettuali si fonda però su di una intensa mutazione che travolge il prestigio culturale. Dinamica, questa, che prende il via dall'*exempla* dei primi eremiti cristiani, appartatisi volontariamente dal mondo così caro ai pagani: Paolo il Primo Eremita - 230 ca / 335 ca - , sant'Antonio - 250 d.C. / 356 d.C. - nel deserto o san Simeone lo Stilita - 390 d.C. / 459 d.C. - sulla sua colonna. In realtà, come dimostrato da studi moderni²⁴, questi uomini erano emulati avendo, effettivamente, un proprio gruppo di seguaci, che, pur vivendo in solitudine, comportava loro un vero e proprio ruolo di guida di una precisa comunità, grande o piccola che sia. L'immagine culturale dominante che ne risultò - o che intorno a loro fu modellata - fu quella di un radicale isolamento.

Ciò si riflette appieno sull'attuale considerazione della ricerca umanistica.

Ancorati al retaggio dei cristiani eremiti, l'immaginario di *genio solitario* è tutt'ora la migliore rappresentazione del ricercatore di materie umanistiche: a testimonianza di quanto detto, le valutazioni dei prodotti di ricerca di questi studiosi sembrano quasi rifarsi a quel modello, dove il lavoro di squadra viene declassato rispetto a quello del singolo.

Tale meccanismo, vien da sé, genera oltre che una produzione scientifica *bloccata*, dato che alcun ricercatore avrà voglia di condividere il suo lavoro con altri - magari dialogando alla 'classica - subendo poi la conseguente declassazione del proprio prodotto, ma anche un'immagine di sé completamente distorta.

²³ Greenblatt (2015), p. 77.

²⁴ Marazzi (2015).

La natura digitale della nostra società ha, praticamente, travolto anche questo universo disciplinare. Ogni singolo aspetto, dalle edizioni critiche agli studi sulla ceramica in archeologia, è coadiuvato, se non integrato completamente, in un processo digitale: ciò *obbliga* anche l'umanista più solitario a dover lavorare in team, così come accade nelle *scienze dure*.

L'*ictus* su cui far vertere la discussione, di natura e epistemologica e istituzionale, è essenzialmente la gestione del dato: infatti, la mole di dati che ha letteralmente travolto gli studiosi di materie umanistiche consente, quasi obbliga, di andare oltre i difetti convenzionali dell'isolazionismo disciplinare solito di queste materie, travalicando non solo gli steccati standard della propria materia ma, anzi, incoraggiando lo sconfinamento verso altre forme di conoscenza: i vari settori scientifico - disciplinari sono sin troppo isolati tra loro, forse perché è meno sentito tra gli studiosi il concetto di squadra che, invece, potrebbe far generare piattaforme collaborative dove ognuno può contribuire a seconda della mansione cui è stato chiamato a svolgere, ciascuno con la propria competenza ed abilità²⁵. Tutto questo, che di certo rappresenta fattivamente un vero e proprio trampolino di lancio delle discipline che hanno come *core* le scienze umane, non è del tutto tenuto in considerazione dagli organi di valutazione accademici che, come una sorta di *loop* psicologico, non danno spazio e considerazioni a queste realtà che via via vanno formandosi²⁶, tarpando le ali a quella rivoluzione di cui queste discipline necessitano per non far naufragare, per dirla alla Neil Postman, la società tutta in una vera e propria *Technopolopoly*.

L'approdo finale auspicabile, ma per ora utopico, di una tale impresa andrebbe a generare un processo collaborativo di tal guisa che esautorerebbe del tutto il lavoro strettamente individuale, non idoneo a supportare una pluralità

²⁵ Caterino – Bolpagni – Di Meglio – Petolicchio - Voza (2019), p. 8.

²⁶ Civallero (2019), p. 18.

così marcata di concezioni: una spinta sempre più vertiginosa verso la *cross fertilization*, incrocio tra discipline, oltre che tra facoltà, atenei e tra essi e strutture esterne, un'ibridazione delle competenze che, a lungo andare, potrà portare ad un conseguimento di risultati sempre più d'eccellenza.

Antonio Corvino

corvino.antonio88@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Aristotele (2007)

Aristotele, *Politica*, Roma – Bari, Laterza, 2007

Aram Veeseer (1989)

Harold Aram Veeseer, *The New Historicism*, Londra, Routledge, 1989

Arrighetti (1987)

Graziano Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografati*, Pisa, giardino editori e stampatori, 1987

Avrin (1991)

Leila Avrin, *Scribes, script and Books: The Book Art from Antiquity to the Renaissance*, Chicago – Londra, American Library Association – The British Library, 1991

Beddie (1930)

James S. Beddie, *The Ancient Classics in the Medieval Libraries*, in «Speculum», 5, Chicago 1930

Bischoff (1994)

Bernhard Bischoff, *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*, Cambridge 1994

Bod (2019)

Rens Bod, *Le scienze dimenticate. Come le discipline umanistiche hanno cambiato il mondo*, Roma, Carocci, 2019

Buzzetti (2012)

D. Buzzetti, *Che cos'è, oggi, l'informatica umanistica? L'impatto della tecnologia*, in F. Ciotti, G. Crupi, *"Dall'Informatica Umanistica alle culture digitali". Atti del convegno di studi (Roma, 27 - 28 ottobre 2011) in memoria di Giuseppe Gigliozzi"*, 2012, <https://www.academia.edu/2305364/Che_cos_e_oggi_l_informatica_umanistica_L_impatto_della_tecnologia> (ultima consultazione 20/06/20)

Cammarota (1987)

A. Cammarota, *Mobilità del tempo storico e coscienza dell'antico nella prospettiva ermeneutica dell'"estetica della ricezione"*, in «Aufidus», 3, Roma 1987

Canfora (1980)

Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980

Canfora (1987)

Luciano Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio, 1987

Canfora (1997)

Luciano Canfora, *Le vie del classicismo*, in «Classicismo e libertà», Roma – Bari, Laterza, 1997

Canfora (1990)

Luciano Canfora, *Mondo classico e memoria storica*, in *"Mondo classico e mondo attuale"*, Atti del convegno CIDI, Roma 9 - 10 novembre 1990

Caruso (1988)

G. Caruso, *Cultura classica e letterature comparate*, in «Aufidus», 4, Roma 1988

Casadei (2001)

Alberto Casadei, *La critica letteraria nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2001

Catalani (2018)

Luigi Catalani, *Informatica Umanistica e Digital Humanities*, 2018, <<http://medium.com/@luigicatalani/informatica-umanistica-e-digital-humanities-ff57c44d68be>> (ultima consultazione 20/06/20)

Caterino - Bolpagni - Di Meglio - Petolicchio - Vozza (2019)

Glodium – Glossario di Informatica Umanistica, a cura di Antonello Fabio Caterino, Marcello Bolpagni, Alessandra Di Meglio, Marco Petolicchio, Vincenzo Vozza, Ururi, Al Segno di Fileta, 2019

Chiarini (1995)

Gioachino Chiarini, *Gli umanisti*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. II, *La ricezione e l'attualizzazione del testo*, a cura di Giovanni Cambiano, Luciano Canfora e Diego Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 631-660

Cicerone (2014)

Marco Tullio Cicerone, *Il fato*, Roma, Carocci, 2014

Ciotti (2016)

Fabio Ciotti, *Digital Heritage/Digital Humanities: una linea di faglia?*, 2016, <<http://infouma.hypotheses.org/295>> (ultima consultazione 20/06/20)

Civallero (2019)

Edgardo Civallero, *Caminos a futuro: bibliotecas y humanidades digitales*, in «Gazeta del Saltillo», 6, 1, gennaio – aprile 2019, pp. 18 - 19

Crick -Walsham (2004)

Julia Crick, Alexandra Walsham, *The uses of Script and Print. 1300 - 1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Della Corte (1974)

Francesco Della Corte, *Cultura classica e letterature moderne*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano, Marzorati, 1974

Di Gerolamo (1978)

Costanzo Di Gerolamo, *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore, 1978

Diano (1993)

Carlo Diano, *Forma ed evento: principi per una interpretazione del mondo greco*, Venezia, Neri Pozza, 1993

Diringer (1982)

David Diringer, *The Book Before Printing: Ancient, Medieval and Oriental*, New York, Dover Publications, 1982

Dottori (2001)

Riccardo Dottori, *The Dialogue: Yearbook of Philosophical Hermeneutics*, in *The Legitimacy of Truth: Proceeding of the III Meeting*, Roma 2001

Dover (1983)

Kenneth J. Dover, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e Aristotele*, Brescia, Paideia, 1983

Eraclito (1980)

Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano - G. Serra, Milano, Mondadori, 1980

Eschilo - Sofocle - Euripide (2011)

Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, Milano, Bompiani, 2011

Fokkema - Kunne-Ibsch (1981)

Douwe Wesse Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch, *La ricezione della letteratura: teoria e pratica della Rezeptionaestetik*, in *Teorie della letteratura del secolo XX*, Milano – Bari, Laterza, 1981

Fubini (2001)

Riccardo Fubini, *L'Umanesimo italiano e i suoi storici*, Milano, FrancoAngeli, 2001

Fubini (1990)

Riccardo Fubini, *Umanesimo e Secolarizzazione: da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni, 1990

Fuhrmann (1992)

M. Fuhrmann, *Storia delle storie letterarie greche e latine dagli inizi fino al XIX sec.*, Bari, Levante, 1992

Fusi (2017)

Daniele Fusi, *Tecnologie informatiche per l'umanista digitale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2017

Gabba (2001)

Emilio Gabba, *Storia e Letteratura antica*, Bologna, Il Mulino, 2001

Galimberti - Merlini - Petruccelli (2019)

Umberto Galimberti, Irene Merlini, Maria Luisa Petruccelli, *Perchè?*, Milano, Feltrinelli, 2019

Galimberti (1999)

Umberto Galimberti, *Psiche e techne*, Milano, Feltrinelli, 1999

Garin (1967)

Eugenio Garin, *Ritratti di umanisti*, Firenze, Sansoni, 1967

Giannotti - Pennaccini

Gian Franco Gianotti, Adriano Pennaccini, *Società e comunicazione letteraria di Roma antica*, Torino, Loescher, 1981

Gnisci (1987)

Armando Gnisci, *La questione dell'antico e la conoscenza letteraria del futuro*, in «Aufidus», 1, Roma 1987

Grafton (1997)

Anthony Grafton, *Commerce with Classics: Ancient Books and Renaissance Readers*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997

Grafton (1996)

Anthony Grafton, *Falsari e critici: creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Torino, Einaudi, 1996

Grafton - Blair (1990)

Anthony Grafton, Ann Blair, *The transmission of culture in Early Modern Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990

Grafton - Jardine (1986)

Anthony Grafton, Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth - and Sixteenth - Century Europe*, Cambridge, Harvard University Press, 1986

Greenblatt (2015)

Stephen Greenblatt, *Il manoscritto. Come la riscoperta di un libro perduto cambiò la storia della cultura europea*, Milano, Rizzoli, 2015

Greetham (1994)

David C. Greetham, *Textual Scholarship: An Introduction*, New York, Routledge, 1994

Hadot (2002)

Pierre Hadot, *What is Ancient Philosophy?*, Cambridge, Harvard University Press, 2002

Haines-Eitzen (2000)

Kim Haines-Eitzen, *Guardians of Letters: Literacy, Power and the Trasmitters of Early Christian Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2000

Hamman (1985)

G. Hamman, *L'épopée du livre: la transmission des textes anciens, du scribe a l'imprimerie*, Parigi, Libr. Academique Perrin, 1985

Harris (1991)

William V. Harris, *Lettura e istruzione nel mondo antico*, Roma – Bari, Laterza, 1991

Harris (2001)

William V. Harris, *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge, Harvard University Press, 2001

Hays (1961)

Denis Hays, *The Italian Renaissance in Its Historical Background*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961

Hutcheon (2001)

P. D. Hutcheon, *The Road to Reason: Landmarks in the Evolution of Humanist Thought*, Ottawa, 2001

Johnson (1970)

E. D. Johnson, *History of Libraries in the Western World*, Metuchen, 1970

Kain (1986)

Philip J. Kain, *Marx' Method, Epistemology and Humanism*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1986

Kivisto (2002)

Sari Kivisto, *Creating Anti-Eloquence: Epistolae Obscurorum Virorum and the Humanist Polemics on Style*, Helsinki, Finnish Society of Sciences and Letters, 2002

Kristeller (1961)

Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought: The Classics, Scholastic and Humanist Strains*, New York, Harper, 1961

Le Goff (1998)

Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, Roma – Bari, Laterza, 1998

Le Goff (2004)

Jacques Le Goff, *L'Europa medievale e il mondo moderno*, Roma – Bari, Laterza, 2004

Le Goff (2017)

Jacques Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 2017

Marazzi (2015)

Federico Marazzi, *Le città dei monaci. Storia degli spazi che avvicinano a Dio*, Milano, Jaca Book, 2015

Marchesini (2002)

Roberto Marchesini, *Post-human*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002

Martin (2004)

J. J. Martin, *Myths of the Renaissance Individualism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004

Marx - Engels

K. Marx, F. Engels, *On Literature and Art*, Mosca 1976

Massarenti (2006)

Armando Massarenti, *I grandi filosofi: Platone*, Bologna, 2006

McCarthy (1990)

George McCarthy, *Marx and the Ancient: Classical Ethics, Social Justice and Nineteenth-Century Political Economy*, Savage, Rowman & Littlefield, 1990

McCarty (2005),

Willard McCarty, *Humanities Computing*, Londra, Palgrave Macmillan, 2005

McKitterick (1989)

R. McKitterick, 'Manuscript and Scriptoria in the Reign of Charles the Bald, 840 – 877', in *Giovanni Scoto nel Suo Tempo*, Spoleto 1989

McKnight (1991)

Stephen A. McKnight, *The Modern Age and the Recovery of Ancient Wisdom: A Reconsideration of Historical Consciousness, 1450 - 1650*, University of Missouri Press, 1991

Merryweather (1933)

F. S. Merryweather, *Bibliomania in the Middle Ages*, London 1933

Monella (2020)

P. Monella, *L'informatica umanistica tra istituzionalizzazione e strumentalismo*,
<http://www1.unipa.it/paolo.monella/lincei/files/where/strumenti_v2.0.pdf>
(ultima consultazione 20/06/20)

Nelson (2004)

E. Nelson, *The Greek Tradition in Republican Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Olejarz (2017)

J. M. Olejarz, *Liberal Arts in the Data Age*, in «Harvard Business Review», Boston, luglio-agosto 2017

Olsen (1985)

B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI et XII siècles*, Parigi, Éditions du CNRS, 1985

Pepperell (2006)

Robert Pepperell, *The posthuman manifesto. To understand how the world is changing is to change the world*, in «Kainos», 6, 2006

Pfeiffer (1968)

Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, Clarendon, 1968

Platone (2000)

Platone, *Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2000

Polara (1987)

Giovanni Polara, *Letteratura latina tardoantica e altomedievale*, Milano, Jouvence, 1987

Postman (1993)

Neil Postman, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, New York, Knopf, 1993

Pucci (1993)

Giuseppe Pucci, *La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma, La Nuova Italia, 1993

Putnam (1898)

George Haven Putnam, *Books and Their Makers During the Middle Ages*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1898

Reynolds (1983)

Leighton Durham Reynolds, *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*, Clarendon Press, 1983

Reynolds – Wilson (1968)

Leighton Durham Reynolds, Nigel Guy Wilson, *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Londra, Oxford University Press, 1968

Rico (1998)

Francesco Rico, *Il sogno dell'umanesimo*, Torino, Einaudi, 1998

Rossi (1971)

L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London», 18, Oxford 1971

Sabbadini (1905)

Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905

Santini (2000)

C. Santini, "*Ostia centum...totidem voces*": per la sopravvivenza del classicista nel 2000, in «Bureau International de la Didactique des langues Anciennes», Gent, 11 - 13 maggio 2000

Seneca (2009)

L. A. Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, Milano, Bompiani, 2009

Seneca (2000)

L. A. Seneca, *Tutte le opere. Dialoghi, trattati, lettere e opere in poesia*, Milano, Bompiani, 2000

Sider (2005)

David Sider, *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*, Los Angeles, The J. Paul Getty museum, 2005

Simonetta (2004)

M. Simonetta, *Rinascimento segreto: il mondo del segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano, 2004

Sparano (2017)

Antonio Sparano, *Dall'Αγαθόν alla vita sufficiens. Declino e rinascita del dialogos politico*, Roma, Aracne, 2017

Stinger (1998)

Charles L. Stinger, *Humanism and the Church Father: Ambrogio Traversari (1386 - 1439) and Christian Antiquity in the Italian Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1998

Stone (1987)

Lawrence Stone, *Viaggio nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987

Thaller (1985)

M. Thaller, *Possiamo permetterci di usare il computer? Possiamo permetterci di non usarlo?*, in «Quaderni storici», 60, Bologna 1985

Thompson (1939)

James Westfall Thompson, *The Medieval Library*, Chicago, Chicago University Press, 1939

Thompson (1940)

James Westfall Thompson, *Ancient Library*, Berkeley 1940

Tintino (2015)

Giorgio Tintino, *Tra umano e postumano. Disintegrazione e riscatto della persona. Dalla questione della tecnica alla tecnica della questione*, Milano, FrancoAngeli, 2015

Weiss (1977)

Roberto Weiss, *Medieval and Humanist Greek*, Padova, Antenore, 1977

Wolf – Bowman (1994)

Greg Wolf, Alan K. Bowman, *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

What role do humanists play in a society currently steeped in the effects of the digital revolution?

It is legitimate to wonder what connotative value the humanist assumes in today's fast-moving, technologically driven world, and whether or not such a figure can, or indeed should, have an impact on the many revolutions brought about by digital progress.

Davide Bennato describes a world in which, while an ideological clash between techno-science and the humanities brews on the horizon, an increasing number of scholars are ever more convinced that without humanistic culture the challenges posed by contemporary society are doomed to failure.

This study will examine how the perception of humanists in the Classical era was entirely overturned with the advent of Christianity. An attempt will also be made to

identify the measures that need to be adopted in the field of the Humanities throughout the Digital era.

Parole-chiave: umanista; digital; sapere; interdisciplinarietà; posterità

RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA, **Termini estetici del barocco e del classico: una proposta di studio terminologico sulla base della collezione di *Internet Archive***

Presentazione dell'argomento

Il tema trattato nella ricerca da cui è risultato questo articolo è l'utilizzo di Natural Language Processing (NLP) per lo studio di un argomento linguistico, o, ad essere più precisi, terminologico, che riguarda il discorso estetico in Italia a proposito del barocco, registrato in un *corpus* digitale di fonti bibliografiche italiane.¹

La proposta si definisce come segue: abbiamo preso un insieme di 72 documenti in lingua italiana dalla biblioteca digitale Internet Archive per studiare il rapporto tra l'opinione degli autori sul barocco e i termini estetici che gli vengono accennati. Per analizzare questi dati testuali, che comprendono bensì da 6.072.310 parole, abbiamo utilizzato il *manager* di *corpus* Sketch Engine, attraverso il quale sono emerse visualizzazioni di risultati che permettono l'osservazione diretta del campo semantico e lessicale al quale i termini studiati sono concernenti.

¹ Questa ricerca è stata sviluppata a partire dal soggiorno dell'autore come Visiting Fellow presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa in 2019. Sono anche presentati i risultati del corso di formazione Digital Tools for Humanists, offerto a Pisa dal Laboratorio di Cultura Digitale (UNIFI) insieme all'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale, tra il 10 e il 14 giugno del 2019.

Con l'obiettivo di rafforzare la nostra interpretazione della prospettiva sul barocco, trovata nel *corpus* indagato, abbiamo pure messo a confronto i termini associati a questo stile a quei allineati al classicismo nello stesso *corpus*. In questo modo, la singolarità estetica del barocco è stata investigata attraverso la relazione storica spesso osservata dagli storici e critici dell'arte, soprattutto a partire dai libri *Rinascimento e Barocco*, di 1888, e *Concetti Fondamentali della Storia dell'Arte*, di 1915², entrambi di Heinrich Wölfflin. Quello che aggiungiamo allo studio di questo rapporto è l'impiego di uno strumento computazionale secondo un metodo di ricerca in umanistica digitale, a fine di definire un'indagine particolare sull'uso dei concetti estetici nella valutazione dell'arte.³

Questo è un lavoro che potremmo definire come concernente alla terminologia dell'estetica, e non sarebbe stato possibile metterlo in moto senza una teoria della terminologia e una teoria dei termini estetici. Dal punto di vista della giustificativa teorica, dunque, lo studio è basato su una doppia motivazione. Da un lato, la teoria comunicativa di Maria Teresa Cabré, che provvede un approccio linguistico attuale nell'ambito della terminologia in quanto scienza del lessico specializzato. Dall'altro lato, la nozione di termine estetico che Frank Sibley ha messo in evidenza negli anni '50 e '60, attraverso una serie di articoli filosofici sul linguaggio, il gusto e le condizioni d'applicazione dei termini specifici solitamente usati per descrivere le proprietà estetiche di un'opera d'arte.

Quindi, la convergenza tra linguistica (terminologia) e filosofia (estetica) è la matrice interdisciplinare di questa ricerca. Di seguito, prima di esaminare il

² Wölfflin (1994); Wölfflin (1928).

³ Qui parleremo del rapporto tra il barocco e il classicismo, un argomento assai visitato nella storia dell'arte, come accuratamente riferito da Tapié (1980). Questo rapporto è stato pensato in varie forme. Insieme a Wölfflin, alcuni autori essenziali per analizzarlo, a nostro avviso, sono Focillon (1992); Ors (2002); Benjamin (2014); Anceschi (1991); Dvořák (1984); Hocke (2005).

corpus che abbiamo scelto, facciamo un'esposizione della teoria terminologica di Cabré e la filosofia estetica di Sibley, per introdurre, in modo breve, la prospettiva di una terminologia dell'estetica così come la capiamo dall'incontro dei due autori.

Terminologia dell'estetica: un modo per investigare il discorso estetico

Attualmente i contributi della teoria comunicativa di Maria Teresa Cabré⁴ hanno reso possibile lo studio terminologico del discorso estetico dal modo in cui lo facciamo qui. Le idee dell'autrice spagnola riguardano la terminologia teorica e permettono l'incorporazione di *corpora* e argomenti di ricerca che prima non erano considerati appropriati.

Per capire le ampie dimensioni di questo cambiamento, è utile raffrontare la Teoria Comunicativa della Terminologia (TCT) con la Teoria Generale della Terminologia (TGT), cioè, la prospettiva sostenuta da Cabré con la prospettiva di Eugen Wüster⁵, autore fondamentale per la costituzione dei principi moderni della ricerca terminologica. Cabré dialoga con Wüster in numerosi momenti della sua opera, e la concezione di una teoria comunicativa per la terminologia è proprio un impegno per approfondire criticamente la disciplina concepita dall'autore austriaco.⁶ Quindi l'opposizione tra queste due linee di lavoro ci permette di vedere alcuni dei più importanti principi della ricerca terminologica aggiornati negli ultimi decenni.

⁴ Cabré (1999).

⁵ Wüster (1998).

⁶ Oltre il libro citato, vedere questo dialogo con Wüster anche in Cabré (2003); Cabré (2008).

Partiamo dalla TGT. Insieme ad un progetto consistente d'internazionalizzazione della terminologia e di costruzione continua di uno *standard* per i prodotti terminologici (glossari, dizionari ecc.), la teoria generale ha delimitato l'oggetto di studio della disciplina come il linguaggio specializzato in senso tecnico, professionale e scientifico. Alla luce di questo punto di vista, i ricercatori della terminologia dovevano impegnarsi in un tipo di lavoro che si occupava specificamente della comunicazione oggettiva. La terminologia dovrebbe rendere efficace la *trasmissione* della conoscenza tra esperti di un'area specifica. La mancanza di rumori e l'eliminazione delle distorsioni di ogni tipo era l'ideale della ricerca terminologica.

Accostata a queste intenzioni, la TGT si è sistematizzata nel corso degli anni '30 all'interno dell'UNESCO, in seguito alle azioni di precursori del gruppo formato da Eugen Wüster e i suoi allievi, che hanno creato e guidato un dipartimento di terminologia in quella istituzione. Alcuni precetti distinguono il modo di capire la terminologia della TGT anche rispetto ai presupposti teorici, per esempio: a) i termini non sono una parte del lessico generale, perché sono unità linguistiche di forma senza contenuto, attinenti ad un significato solo per collegamento esterno; b) la ricerca si occupa esclusivamente della denotazione dei termini; c) i termini devono essere univoci, senza voler trattare fenomeni linguistici come la sinonimia oppure la polisemia; d) il lavoro parte dai concetti verso i termini, cioè, i ricercatori lavorano secondo un metodo onomasiologico (dato che il massimo chiarimento dei concetti è l'obbiettivo fondamentale della terminologia, essi costituiscono il cuore della teoria).

La TCT, a sua volta, vuole superare la prospettiva tecnico-scientifica della TGT e allargare l'oggetto della disciplina. Il punto di vista sostenuto da Cabré ha spostato la terminologia verso tutta la comunicazione reale, nella quale mettersi d'accordo su termini specifici è una necessità umana. Ovviamente, la TCT non è

L'unica teoria che si impegna per l'aggiornamento della terminologia nel contesto attuale. Ma la sua enfasi nella comunicazione è un elemento particolare che la rende opportuna a coloro che vogliono lavorare con l'analisi testuale e studiare i termini di un discorso specifico – per esempio, il discorso estetico.

La trasformazione a causa della TCT è ancora in corso nella ricerca in terminologia, e questa diventa una rete più ampia di ricercatori di tutto il mondo. Comunque, i cambiamenti nel supporto teorico e nei metodi della disciplina sono avvertiti già da molto. Davanti ai precetti della teoria generale, la TCT propone un approccio che si svolge senza il pesante incarico dell'oggettività comunicativa, tipico dell'esordio della disciplina: a) i termini adesso sono parte del lessico generale, perché non ci sono differenze visibili tra le unità terminologiche e le unità non terminologiche, cioè, il funzionamento mentale degli utenti non si può dividere in due spazi dove potrebbero esserci diversi tipi di unità, essendo invece un unico spazio, dove si trovano tutte le unità specializzate e non specializzate⁷; b) la ricerca non ha più l'obbligo di occuparsi esclusivamente della denotazione; c) i termini non sono visti come necessariamente univoci, e gli studi possono trattare i casi di sinonimia e polisemia (anche se ormai siano pochi quelli che lo fanno); d) la logica di lavoro è cambiata dal tradizionale metodo onomasiologico per il metodo semasiologico, ovvero, anziché un movimento che parte dai concetti verso i termini, un movimento che parte dai termini verso i concetti.

Nel considerare l'idea della comunicazione come una pratica sociale che circonda diversi campi di specialità, e non solo quelli della scienza o della tecnica professionale, la TCT ammette *corpora* e argomenti che sono poco frequenti nella cosiddetta terminologia generale. Cabré spiega il senso di comunicazione della sua teoria come segue:

⁷ Le scienze cognitive hanno dato contributi rilevanti per aggiornare la terminologia teorica. Vedere altro esempio in Temmerman (2017).

Una teoria della comunicazione che, da un criterio chiaro, descrive le possibili situazioni [in cui il discorso specializzato si trova]; che ci permette di spiegare la correlazione tra le situazioni stesse e tutte le forme di discorso e di documento; e che ci spiega le caratteristiche, le possibilità e i limiti dei diversi sistemi di trasmissione di un concetto e delle sue parti costitutive. (trad. nostra) ⁸

Nel sottolineare la comunicazione, la TCT copre il linguaggio nell'uso reale, e si avvicina ai discorsi usati in testi che non possono essere classificati semplicemente come tecnico-scientifici, però hanno caratteristiche proprie a causa dell'uso in qualche area specifica dell'attività umana. Così arriviamo alla seconda dimensione della giustificativa di una terminologia dell'estetica, cioè, la teoria dei concetti estetici del filosofo britannico Frank Sibley.⁹ Sosteniamo che la teoria di Sibley è una fonte interessantissima di riflessioni per comporre *corpora* e destare problemi di ricerca terminologica sul discorso estetico.

Infatti, Sibley ha scritto, lungo gli anni '50 e '60, importanti articoli sul funzionamento del linguaggio giudicativo, nei quali analizza i termini estetici usati da coloro che vagliano le opere d'arte.¹⁰ Lo sviluppo della prospettiva di Sibley all'interno dell'estetica analitica è troppo complesso e include numerose obiezioni e rielaborazioni fatte da lui stesso e dagli altri studiosi che l'hanno commentata di cui, appunto per la sua ampiezza, non ci occuperemo qui. A fine di chiarire soltanto il significato di termine estetico che abbiamo preso come criterio di analisi del nostro *corpus*, ci rivolgiamo al testo originale in cui Sibley

⁸ Cabré (1998), pp 13.

⁹ Sibley è uno dei principali autori della estetica analitica, la parte della filosofia analitica contemporanea che ha preso gli argomenti estetici per studiarli secondo i suoi metodi caratteristici: l'attenzione al linguaggio, l'uso estensivo della logica argomentativa, l'impegno per la chiarezza filosofica ecc. In italiano si possono trovare commenti piuttosto pertinenti sulle contribuzioni di Sibley all'estetica analitica in Velotti e Ottobre (2007) oppure D'Angelo (2008).

¹⁰ Dopo l'articolo originale del 1959, sono emersi ancora due testi essenziali per il dibattito filosofico sui termini estetici: Sibley (1963); Sibley (1965). Per approfondire sul lascito di Sibley all'estetica contemporanea, vd. Sharpe (2003).

ha presentato per la prima volta le sue idee estetiche: 'Aesthetic Concepts', pubblicato nella rivista *The Philosophical Review* nel 1959.

Quello che maggiormente ci interessa nella riflessione di Sibley è la sua definizione di termine estetico: "quando una parola o un'espressione è tale da richiedere gusto o percezione per applicarla, la chiamiamo termine o espressione estetica e, di conseguenza, concetti estetici o concetti del gusto" (trad. nostra)¹¹. L'autore sostiene che nessuna descrizione, anche se completissima, potrebbe convincere qualcuno delle caratteristiche estetiche di un'opera d'arte. L'applicazione dei termini estetici, quindi, non si può fare senza giungere al gusto.

Se si dice di una persona che lei è intelligente, questo va dimostrato con esempi sulla facilità con la quale essa impara la matematica oppure la sua capacità di essere risoluta nel prendere buone decisioni. Questi esempi sono sufficienti per provare, senza dubbio, che la persona citata è intelligente, giacché non si potrebbe immaginare che una persona *non* intelligente fosse brava in matematica o capace di sbarazzarsi facilmente dai problemi della vita. Per quanto riguarda le opere d'arte, invece, non ci sono esempi così oggettivi. Se vi dico che l'opera è fatta di un semplice quadrato grigio sul fondo bianco, certamente *non* sarebbe un'opera *eccitante*, però non si potrebbe affermare, necessariamente, che sarebbe un'opera *intrigante*, *graziosa* o nemmeno *sobria*.

Ovviamente si può immaginare che queste qualità sono tutte applicabili, ma non sarebbe possibile arrivare ad una decisione sul termine più preciso senza l'esperienza diretta dell'opera. Quando si tratta di giudizi estetici, la descrizione può eliminare termini, ma non può includerli. Qualsiasi definizione positiva sarà sempre da rimandare al gusto.

¹¹ Sibley (1959), pp 421.

Faremo qui un uso strumentale di queste idee presentate da Sibley in 1959. Partiremo da una raccolta di termini generali che riguardano il barocco e il classico, senza considerare, *a priori*, la necessità del gusto. In un secondo momento, adopereremo l'idea di Sibley come criterio per perfezionare le selezioni generali e arriveremo, infine, ad un insieme più specifico. Mentre facciamo questo trattamento dei termini, riflettiamo sulla prospettiva di Sibley come giustificativa di un lavoro terminologico. Supponiamo che, da questo punto di partenza, il lettore potrà approfondire gli studi sull'argomento filosofico di Sibley e forse arrivare ad altre forme di approccio terminologico supplementare al nostro.¹²

Il metodo Natural Language Processing

Prima di presentare i risultati dell'analisi terminologica del *corpus* raccolto dal sito web Internet Archive, vediamo alcune considerazioni sul metodo specifico dell'informatica umanistica che abbiamo impiegato in questo articolo.

Il Natural Language Processing (NLP), oppure Elaborazione del Linguaggio Naturale, è il trattamento del *corpus* testuale attraverso un sistema elettronico predefinito. Si tratta di un metodo di ricerca adeguato al lavoro digitale con testi in diversi campi umanistici, sia in ricerche quantitative che in ricerche qualitative. Numerose discipline hanno sviluppato le condizioni che risultano nell'uso corrente di NLP da ricercatori collegati ai principi dell'informatica umanistica: la linguistica, l'informatica e l'intelligenza artificiale sono alcune delle più importanti.¹³

¹² Per una serie di articoli favorevoli e contrari a Sibley, vd. Brady e Levinson (2001). Sulla definizione di termine estetico, in particolare, raccomandiamo il dibattito proposto da Ted Cohen (2008) negli anni '70 e riprodotto in questo libro.

¹³ Per una introduzione all'origine storica del metodo, soprattutto agli aspetti computazionali, vd. Mary Dee Harris (1985) e Harry Tennant (1981).

L'interesse del metodo al giorno d'oggi può essere osservato nella tendenza crescente della ricerca umanistica a usare versioni digitali dei testi, anche quando essi sono storici, cioè, anche quando sono originati in forma stampata, molto tempo prima dei calcolatori digitali.

Tutti i documenti analizzati in questo articolo sono apparsi anteriormente all'informatica, e, per questo, sono stati inseriti in Internet Archive da un processo graduale di digitalizzazione. La popolarizzazione del formato digitale è davvero rilevante per chi lavora su *corpora* venuti da secoli anteriori: "Di norma, tutte le cose che si possono fare con testi moderni si può fare anche con testi storici" (trad. nostra)¹⁴. L'analisi terminologica è un esempio di approccio possibile, in questo senso. Quindi, la conversione dei documenti originali ha permesso l'utilizzo del NLP per indagare un *corpus* di testi creati prima dell'ideazione del metodo stesso.

L'aspetto quantitativo della ricerca è anche da considerare nell'impiego del metodo di NLP in linguistica computazionale generale. Secondo Lenci, Montemagni e Pirrelli, il bilanciamento è un principio elementare nella selezione del *corpus*: "La composizione di un *corpus*, anche quando è realizzata seguendo rigorose tecniche statistiche di campionamento, è dunque sempre dipendente dalla particolare prospettiva con cui organizziamo e raggruppiamo i testi"¹⁵. Questo significa che il *corpus* deve essere diversificato rispetto all'argomento studiato, ma sempre a seconda delle caratteristiche dei testi stessi, oppure del dominio tematico a cui il ricercatore è riferito.

Il *corpus* con cui abbiamo lavorato è stato bilanciato nell'occasione di raccolta manuale, cioè, dopo la presentazione dei risultati automatici in Internet Archive, in modo da eliminare testi non pertinenti allo studio del barocco e del

¹⁴ Piotrowski (2012), pp 5.

¹⁵ Lenci, Montemagni e Pirrelli (2018), pp 42.

classico come stili della storia dell'arte, o ancora, più specificamente, dell'arte italiana. Il valore del discorso analitico dell'arte è il criterio della selezione finale dopo la ricerca di termini nel sito web. Nell'osservare la totalità della composizione del *corpus* che presentiamo nella bibliografia, si conferma la diversità di prospettive, nonostante prevalgano gli storici e i critici tra i saggi analizzati.

Nostro uso di Sketch Engine è stato iniziato attraverso il progetto ELEXIS – European Lexicographic Infrastructure¹⁶, a cui partecipa l'Università di Pisa come istituzione di ricerca italiana. Dopo un primo *step* di decisioni guidate dal riconoscimento delle funzioni operative del *manager*, abbiamo realizzato una seconda fase, approfondita, con risorse della collaborazione tra Brasile e Italia nell'ambito del programma MCI Italy Confap¹⁷. La struttura utilizzata nella ricerca riflette l'evoluzione della tecnologia di Natural Language Processing verso lo stato dell'arte, e non sarebbe uno sbaglio classificare Sketch Engine come uno esempio potente di diffusione delle tecniche di ricerca linguistica computazionale nel presente.¹⁸

Risultati commentati

Nostro obiettivo in questa parte è presentare e commentare il risultato della ricerca di termini nel *corpus* del sito web Internet Archive attraverso l'uso del *manager* Sketch Engine. La strategia di indagare il *corpus* con un metodo di Natural Language Processing (NLP) ci porta a interessanti dati sulla valutazione del barocco dal punto di vista del linguaggio giudicativo.

¹⁶ Elexis: <<https://elex.is>>

¹⁷ MCI Italy Confap: <<http://www.mci.unibo.it/en>>

¹⁸ Oltre il sito web del progetto Elexis, vd. la struttura sviluppata nell'ambito del Clarin Eric – Common Language Resources and Technology Infrastructure: <<https://www.clarin.eu>>

Onde scegliere opere adeguate allo studio di uno stile artistico come il barocco, abbiamo selezionato i risultati principali della ricerca sul sito web con la parola 'barocco', così come alcune variazioni, ad esempio di 'barocchismo' oppure 'maniera'. Sotto questi criteri, sono stati scelti documenti pertinenti all'argomento studiato, tra libri di storia dell'arte, guide di viaggio alle città italiane e opere che si danno all'analisi e alla critica dell'architettura, pittura e altre manifestazioni artistiche in generale. Tutte le opere usate sono state elencate nella 'bibliografia del *corpus*' alla fine dell'articolo.

I parametri di preferenza includono un periodo storico specifico: dalla metà del Diciannovesimo secolo alla metà del Ventesimo secolo. Quindi, il *corpus* studiato è costituito di documenti pubblicati in Italia tra il 1836 e il 1942. Come si sa, gli artisti che oggi sono definiti come barocchi non si presentavano mai con questo nome. Il periodo qui scelto è proprio quello in cui il concetto di barocco si è consolidato nella storia dell'arte.

Quali sono i termini che hanno caratterizzato lo sguardo degli autori riguardo il barocco in questo contesto? Che cosa ci informa il lessico trovato sulla disposizione dei critici, storici e saggisti per quanto riguarda uno stile troppo controverso (almeno in quel momento) della storia dell'arte? I termini utilizzati per giudicare le opere artistiche esprimevano le caratteristiche estetiche che sarebbero diventate proprie dello stile. Allo stesso tempo, il confronto con il classicismo ha rivelato i termini più comuni nella valutazione del barocco e anche quelli che si usano ugualmente per entrambi gli stili.

Presentiamo, nella Figura 1, la nuvola di parole generale dalla quale si potrà prendere il gruppo di termini estetici propriamente detto. Per fare questa nuvola, abbiamo cercato il *barocco* attraverso Thesaurus, uno dei dispositivi di indagine in Sketch Engine. Il criterio di selezione in Thesaurus mira alle unità linguistiche equivalenti ai nomi, aggettivi, verbi e avverbi del *corpus*. Le unità

sono scelte attraverso un algoritmo di analisi delle collocazioni, e rappresentano un campo semantico in cui si trovano possibili sinonimi. Tutti i termini girano intorno alla parola cercata, che è messa nel centro del grafo. Più vicina l'unità al centro, più forte è il rapporto con la parola cercata. I termini trovati appaiono all'interno di sfere di dimensioni diverse, che indicano il grado d'occorrenza dell'unità nel *corpus*. Più grande è la sfera, più volte troviamo l'unità nel *corpus*. Il termine *classico*, per esempio, si trova 1.314 volte nel *corpus* ed è la seconda parola più vicina al centro, mentre *romano* si trova 3.013 volte, essendo messa in un circolo maggiore e più lontano.

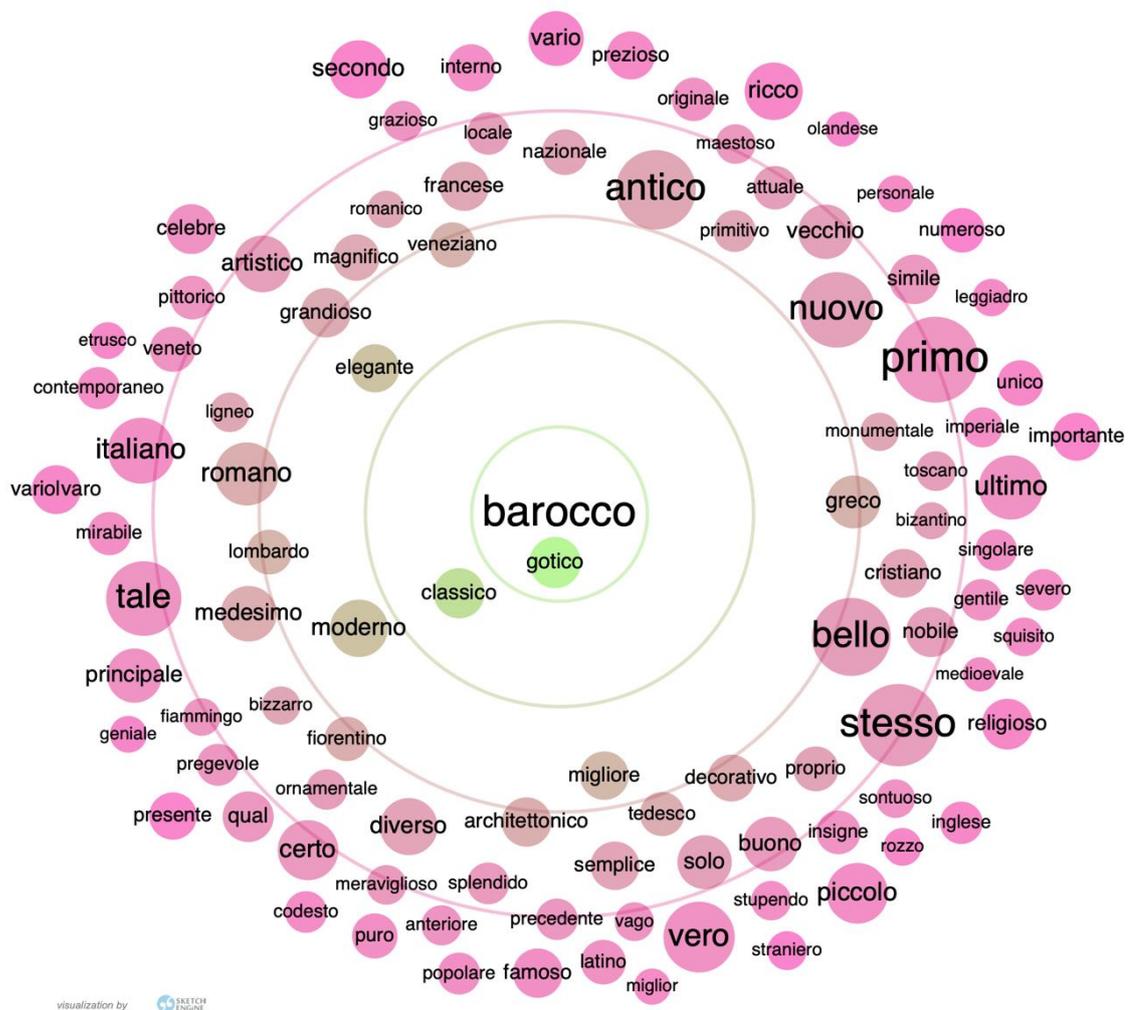


Figura 1: Nuvola di termini associati al barocco (Thesaurus/Sketch Engine)

Nell'analizzare la nuvola, si deve osservare che essa è fatta sia di parole che assumono il ruolo di termini estetici nel senso sibleyano, ad esempio di *bello* oppure *bizarro*, che di aggettivi non estetici, come *romano* oppure *moderno*. Ci sono anche entrate come *stesso* che non hanno una funzione aggettivale o giudicativa, ma si inseriscono da Thesaurus automaticamente. Abbiamo lasciato le unità tutte assieme a secondo della scelta del dispositivo, per costituire un'immagine ampia e completa del lessico usato nel *corpus*.

Questo modo di entrata nella selezione di unità linguistiche, comunque, non deve interferire nella ragione d'essere del risultato come un sondaggio sull'uso dei termini estetici. Facciamo attenzione a questo punto. In una ricerca interdisciplinare che collega l'argomento filosofico del giudizio estetico a metodi come il NLP, l'analisi terminologica del *corpus* non potrebbe essere solo quantitativa, neppure ridotta ad una argomentazione unicamente linguistica. Questo significa che non si può confondere il concetto di termine estetico, a cui ci rapportiamo qui, con un componente grammaticale o una funzione specifica nella struttura sintattica dei giudizi sulle opere d'arte.

In altri progetti di ricerca sullo stesso *corpus*, ovviamente, parole non classificate come termini estetici potrebbero servire ad un'analisi linguistica. Infatti, tutte le unità trovate con Thesaurus rimangono disponibili per coloro che vogliono sviluppare studi posteriori sul discorso estetico del barocco. Per quanto riguarda il contenuto che spiega l'operazione del giudizio nel senso sibleyano, tuttavia, lo prendiamo nel senso della *necessità del gusto*, e questo è un argomento che incoraggia numerose discussioni.

Stando alle premesse, quello che definisce la condizione di termine estetico è *soprattutto* la possibilità dell'uso dell'unità linguistica per giudicare un'opera d'arte mentre si guarda le proprietà estetiche dell'oggetto giudicato. Qui

restiamo vicini alle idee di Frank Sibley, nonostante esse siano – come tutte le teorie filosofiche – discutibili.

La nozione di gusto è tipica dell'estetica del Diciottesimo secolo, come si vede nelle opere di filosofi essenziali in quel momento, quale Immanuel Kant¹⁹ o David Hume²⁰. La proposta di Sibley non è emersa nella filosofia contemporanea tranquillamente, ma ha, invece, provocato risposte pungenti. Non viene ignorato, nell'uso operativo della teoria sibleyana del gusto il complesso dibattito, ancora in corso, sulla possibilità di riprendere la categoria del gusto nel Ventesimo secolo. Comunque, la ricerca in terminologia sembra essere una delle più rilevanti forme di appropriazione delle proposte del filosofo britannico. A questo si aggiunge il fatto che il barocco è, in sé, un'eccellente porta d'ingresso per riflettere sulla storia del gusto e sulla sua espressione contemporanea. Negli anni 80', per esempio, quando Omar Calabrese²¹ ha proposto un'analisi semiotica del *neobarocco*, il gusto è stato messo al centro della sua revisione degli storici dell'arte (vedere l'introduzione originale di questo libro del 1988).²²

Tuttavia, l'uso giudicativo dei termini, sebbene sia criterio necessario, non è sufficiente per definirli come termini estetici. Questo significa che l'operazione del gusto non basta per risolvere tutti i problemi attinenti alla classificazione terminologica, e ancora una condizione dobbiamo aggiungere per adottare una nozione più particolare di termine estetico. Se poco fa abbiamo sottolineato la nostra connessione a Sibley, qui cerchiamo qualche aggiornamento della sua prospettiva per andare avanti. Il giudizio di un'opera d'arte come *originale*, per esempio, non si collega necessariamente ad una proprietà estetica, giacché possiamo immaginare situazioni in cui la singolarità dell'oggetto giudicato

¹⁹ Kant (2016).

²⁰ Hume (1975).

²¹ Calabrese (2013).

²² Insomma, ci sono straordinari argomenti sul gusto che potrebbero complementare la nostra analisi dei termini.

risulta nell'affermazione d'originalità, ma non che ci sia nessuna qualità estetica propriamente detta.

La *Fontana* di Duchamp certamente è un'opera originale per avere aiutato a definire l'arte contemporanea, ma sembra inverosimile che il gusto sia indispensabile per vederla come tale. Riteniamo che questo non significa che dobbiamo escludere questa unità di uno studio terminologico, anche se la motivazione della ricerca mandi ai giudizi di gusto *stricto sensu*. Il sondaggio sulla valutazione del barocco è assecondato dall'inclusione di termini come questi, giacché essi dicono cose rilevanti sul modo di percepire il valore artistico.

L'originalità del barocco è stata una materia controversa tra storici e critici, soprattutto a causa del suo rapporto al classicismo. Comunque, potremmo dire che *l'originalità* non è un termine applicabile solo, o nemmeno principalmente, al barocco, essendo invece una parola chiave che assume forme estetiche diverse, da cui si può ottenere esperienze nuove con l'arte, cioè, esperienze che si allontanano, in qualche senso, dal modello legittimato dalle convenzioni artistiche.

In realtà, la supposizione di esclusività dei termini estetici è illusoria e la sua discussione sarebbe vuota. L'esistenza di termini esclusivi non è assolutamente necessaria per fare terminologia dell'estetica nel senso in cui la proponiamo qui. Come si vedrà, il termine *originale* si fa vedere anche nel lessico del classicismo. Il criterio veramente fondamentale è che, oltre alla necessità del gusto, i termini, nel senso sibyleano, dovrebbero collegarsi a proprietà *estetiche* percettibili, e qui abbiamo deciso di allargare questa regola. Vengono considerati, quindi, tutti i termini giudicativi che possono riferirsi a proprietà rilevanti per lo *status artistico* del barocco, anche se essi non sono proprietà riconoscibili attraverso l'attivazione del gusto.

perché il barocco nel periodo studiato era ancora uno stile relativamente nuovo, e per questo certe parole non erano ancora consolidate nel discorso storico-critico.

Secondo la nostra interpretazione, la nuvola della Figura 2 rivela un rapporto di sinonimia più preciso con la parola *greco*. Tra tutte le relazioni cercate nelle due nuvole, solo questa, che coinvolge il *classico* e il *greco*, dimostra una equivalenza semantica veramente sicura. Diciamo che lo sguardo verso il classicismo come qualcosa venuta dal mondo greco si verifica in nostro *corpus*. Per quanto riguarda il barocco, invece, la parola più vicina è *gotico*, il che suggerisce non la sinonimia, ma l'impegno di spiegare il barocco come uno stile diverso e forse moderno, così come il gotico nella storia dell'arte (qui parliamo della definizione dello stile, della sua posizione rispetto il classicismo). Un'altra relazione che va commentata è quella tra i termini *barocco* e *classico* stessi, che si sono collegati con enfasi nelle due nuvole. Questo conferma lo spessore dell'argomento che abbiamo preso dagli storici dell'arte. Nel *corpus*, infatti, il rapporto tra il classico e il barocco è una preoccupazione degli autori.

L'aspetto negativo di alcuni termini va osservato insieme allo storico di sottovalutazione del barocco. Di solito si dice, è certo, che il barocco è stato percepito, soprattutto nel Diciannovesimo secolo, tra i primi teorici che l'hanno studiato, come una manifestazione di cattivo gusto oppure di decadenza della cultura italiana o addirittura di quella occidentale. Infatti, ci sono almeno due autori fondamentali delle teorie del barocco che hanno propagato questa valutazione contraria allo stile. Mi riferisco qui a Jacob Burckhardt e Benedetto Croce.

Burckhardt ha studiato il barocco in scritti degli anni '60 e '90 del Diciannovesimo. All'inizio, l'ha considerato come una degenerazione del classicismo²³, però ha cambiato il punto di vista e passato ad una moderata

²³ Burckhardt (1955).

ammirazione che contemplava lo stile²⁴. Croce, a sua volta, ha scritto la *Storia dell'età barocca in Italia* nel 1929, e nel Ventesimo secolo percepiva ancora il barocco come una mutazione della cultura artistica occidentale verso cattive risoluzioni formali. Le opere si sarebbero staccate dalla tradizione più elevata dell'arte rinascimentale, e non sarebbero nemmeno opere d'arte reali, ma risoluzioni ornamentali che prendevano in giro l'arte stessa. Questo dibattito, come si vede, non è solo estetico o formale, ma anche, per così dire, sulla cultura, sulla storia o ancora sulla morale europea. Vediamo, per esempio, un giudizio emesso da Croce nel 1925:

Il barocco è una sorta di brutto artistico, e, poiché è tale, non è niente di artistico, ma anzi, al contrario, qualcosa di diverso dell'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto o si è sostituito. E questo qualcosa, non obbedendo alla legge della coerenza artistica, ribellandosi a essa o frodandola, risponde, com'è chiaro, a un'altra legge, che non può essere se non quella del libito individuale, del comodo, del capriccio, e perciò utilitaria o edonistica che si chiami.²⁵

Alla luce del *corpus* sul quale abbiamo indagato, questo severo giudizio di Croce non è un vero senso comune. Possiamo dire persino che la non predominanza di un giudizio negativo sul barocco è da sottolineare assolutamente. Questa conclusione diventa ancora più chiara se procediamo all'analisi della terza nuvola che abbiamo prodotto. Nella Figura 3, vediamo il confronto tra i principali termini usati per giudicare il barocco e quelli usati per il classico, attraverso l'applicazione del modello di diagramma di Venn. Al contrario di quello che abbiamo visto fino allora, qui è depurato il risultato dei sondaggi con Thesaurus e si arriva ad una sintesi delle due nuvole precedente. La Figura 3 mostra solo i termini *approssimati* ad un uso estetico, cioè, che operano

²⁴ Burckhardt (1992).

²⁵ Croce (1925), pp 132.

nei giudizi di gusto in modo simili a quelli proposti da Frank Sibley nella riflessione del suo testo del 1959.

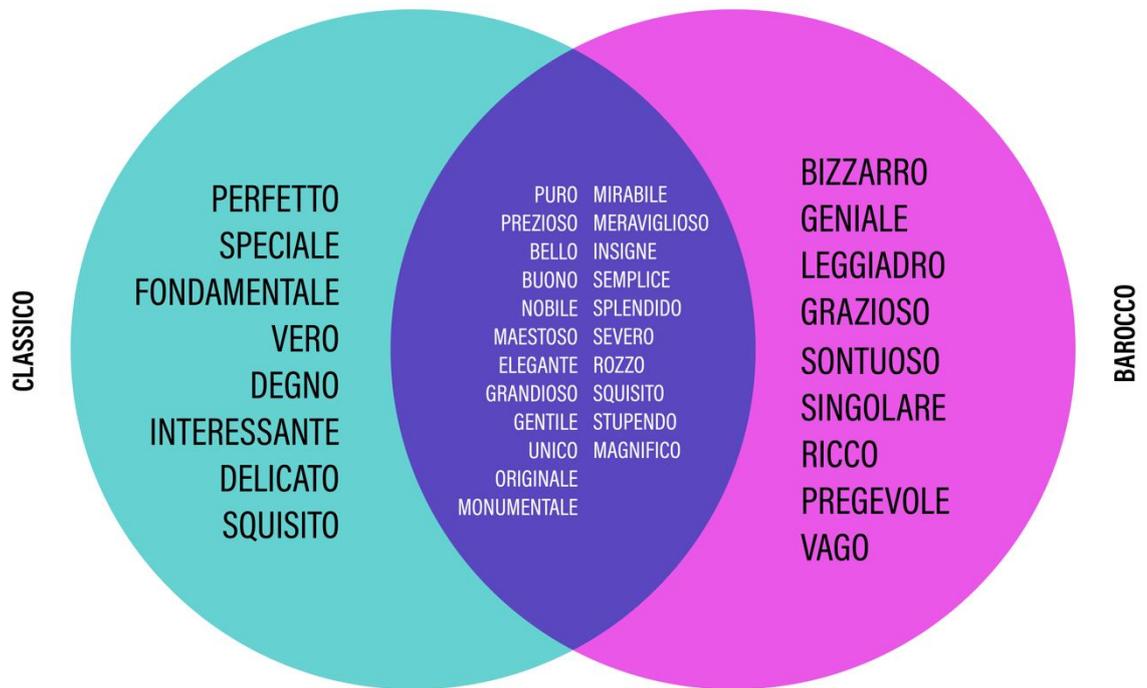


Figura 3: Diagramma di Venn con i principali termini estetici collegati al classico e al barocco (Thesaurus/Sketch Engine, con design di Marck Al, a richiesta)

Il contrasto di valori semantici *non* è un aspetto da sottolineare nel diagramma. In realtà, ci sono in maggioranza parole che indicano un'opinione favorevole al barocco, e un buon numero di parole che si trovano nelle due nuvole. Nonostante questo risultato venga da un *corpus* limitato, si tratta di un'osservazione interessante per sostenere che il giudizio negativo contro il barocco non è frequente come si poteva congetturare.

Il rifiuto al barocco come espressione della decadenza o della degenerazione viene costruito di solito in base a un discorso morale. Tre osservazioni su questo aspetto sono possibili, tra tante che potrebbero derivare da analisi diverse sugli stessi dati che abbiamo raccolto. Prima di tutto, ci sono termini che veramente riguardano (o possono riguardare) un senso morale, usati sia per il barocco sia per il classico: *puro, insigne, pregevole, nobile, rozzo, severo* ecc.

Di conseguenza, si verifica che i termini positivi e negativi sono comuni per entrambi i concetti fondamentali, e, alla fine, possiamo concludere che alcuni termini fortemente morali sono più caratteristici della percezione positiva del classico che dell'opposizione al barocco, ad esempio di *perfetto, vero* e ancora *speciale*.

Comunque, il fatto che l'opposizione semantica non venga risaltata dalla Figura 3 non significa che non ci siano alcuni risultati che possiamo commentare in questo senso. Coloro che giudicano un'opera classica o barocca come rozza, per esempio, non direbbero mai che si tratta di un'opera *elegante*, ma tutti e due sono termini molto usati per giudicare le opere appartenenti ai due stili – la dimensione pragmatica del linguaggio è la cosa più importante qui. Nonostante abbiamo depurato i termini, non è certo che tutte le unità del diagramma corrispondano a parole che dipendono di gusto, come credeva Sibley rispetto ai termini estetici – *vero, degno* o *vago*, per esempio, sembrano attivati da giudizi morali o cognitivi senza dipendenza di una sensibilità estetica. Termini come *meraviglioso, elegante, stupendo, grandioso, bello* o *splendido*, invece, corrispondono al meglio il criterio di Sibley.

In qualunque modo, la revisione delle idee di Sibley non condiziona il nostro lavoro. Dal punto di vista terminologico, le domande che facciamo sono altre e si collegano alla parte empirica della relazione *tra opere e testi*: Che cosa potrebbe significare l'emissione di giudizi avvalendosi di un termine anziché di un altro? Ci sarebbero opere che richiedono termini specifici come i più adeguati? Oltre ai giudizi sulle opere, come analizzare la varietà di termini effettivamente usati per descrivere gli stili a partire dai testi disponibili oggi ai ricercatori nel mondo digitale?

Non abbiamo bisogno di ridefinire filosoficamente i termini estetici per usare il criterio originato dalla filosofia di Sibley in modo approssimato (come

abbiamo fatto) e infine costruire una selezione terminologica come nella Figura 3. Per quanto riguarda il lavoro con le unità linguistiche, pertanto, nostro sguardo è strumentale, metodologico, e non esattamente filosofico. In altre parole, l'insieme terminologico che si forma dalla raccolta di termini con Thesaurus può fornire nuove visioni per le indagini sui giudizi estetici, nella misura in cui modifica la natura e la completezza dei termini estetici attraverso dati *empirici*. Le domande che abbiamo fatto possono destare nuove ricerche con *corpora* ancora più vasti di documenti rilevanti sul giudizio dell'arte.

In modo generale, quindi, il controllo dell'uso reale dei termini, nei testi che formano i *corpora*, è più importante che cercare forme ideali di comunicare l'esperienza estetica. In realtà, non ci sono motivi per credere che forme ideali di giudizio esistano, e l'uso dei termini cambia naturalmente a seconda del contesto, dell'opera e delle persone che giudicano. Questo non è un problema, ma una fonte di argomenti per andare avanti. Tanti termini non sono esclusivi del barocco, ma dicono cose importanti sulla preferenza degli utenti del linguaggio estetico quando giudicano il barocco. Per fare altri esempi, la *singolarità* o la *bizzarria* del barocco contrastano con la *perfezione* e la *delicatezza* del classico, non perché i termini non possono spostarsi di uno stile all'altro, ma perché sono *più aderenti* a uno o l'altro (almeno in questo *corpus* che abbiamo studiato, dobbiamo ricordarlo sempre).

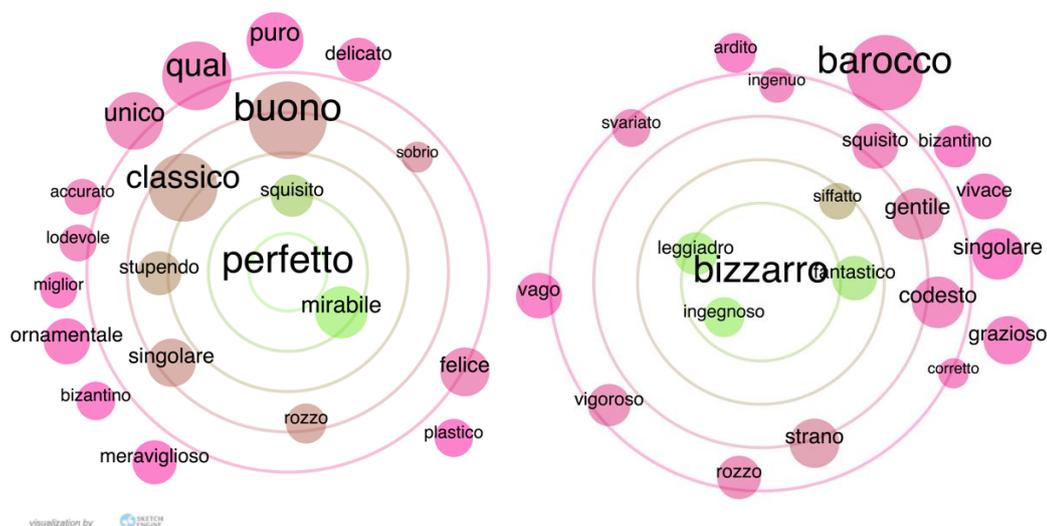


Figura 4: Confronto delle nuvole dei termini *perfetto* e *bizarro* (Thesaurus/Sketch Engine)

Su questo punto, prendiamo, per concludere, i termini *perfetto* e *bizarro* e vediamoli insieme nella Figura 4, ancora sulle orme di Thesaurus. I due termini si presentano nelle parti esclusive del classico e del barocco nel diagramma della Figura 3. Mentre la perfezione è più aderente al classico, la bizzarria è più aderente al barocco. Questo non significa che nessun giudizio appartenente al barocco lo vede come perfetto, neppure che nessun giudizio del classico lo vede come bizzarro, ma, invece, che i due termini sono più caratteristici, nel *corpus* studiato, di un solo stile. Le nuvole della Figura 4 stabiliscono i campi semantici particolari di ogni termine e confermano l'aderenza: la nuvola di *perfetto* ha il classico ma non il barocco, mentre la nuvola del *bizarro* ha il barocco ma non il classico.

Anche i principali termini associati alle due parole sono interessantissimi e diversi uno rispetto all'altro. Il *perfetto* si collega al *mirabile* e allo *squisito*, mentre il *bizarro* si collega al *fantastico*, al *leggiadro* e all'*ingegnoso*. Per questa via si può approfondire l'indagine e trovare nuovi oggetti che creano un'immagine ancora più complessa delle relazioni terminologiche che sono alla base degli stili. Per il barocco, per esempio, sappiamo l'importanza immensa della nozione estetica

d'ingegno. Allo stesso tempo, l'occorrenza di *squisito* anche nella nuvola del barocco, però più lontano dal centro, mostra che questo termine è davvero più collegati al classico, e qui potremmo ricominciare proprio la ricerca che ci ha condotto fin qui.

Conclusione

Questo studio introduttivo sui termini estetici ha usato un *corpus* piccolo, ma anche diversificato, per applicare un metodo di Natural Language Processing con Sketch Engine. I risultati hanno rivelato caratteristiche linguistiche-discorsive del materiale disponibile nella biblioteca digitale Internet Archive, così come dati interessantissimi rispetto al lessico della critica dell'arte tra la metà del Diciannovesimo e la metà del Ventesimo secolo.

La visualizzazione dei dati è un potente strumento per sviluppare analisi aggiuntive e approfondire i nostri risultati. Le riflessioni filosofiche originali di Frank Sibley in 1959 sono state la matrice che abbiamo preso per definire termini estetici in modo strumentale. Insieme alla prospettiva della Teoria Comunicativa della Terminologia di Maria Teresa Cabré, la teoria sibleyana ha reso possibile il trattamento dei dati secondo un criterio ben definito. Comunque, le teorie che abbiamo trovato non sono per niente l'unico criterio che può sostenere una ricerca nell'ambito della terminologia dell'estetica. Sicuramente, ce ne sono altri che possono essere usati in altre ricerche sullo stesso argomento.

Con questa proposta di terminologia dell'estetica, vorremmo sottolineare la logica particolare dello studio dei termini nella teoria della terminologia, e sostenere che la struttura del giudizio estetico, con la sua dipendenza dei termini giudicativi, costituisce un discorso specializzato. Nel cuore di questo discorso ci sono i termini che chiedono definizioni semasiologiche, ma anche servono ad

approcci teorici non applicati, interessati principalmente sulle forme dell'uso reale del linguaggio nelle banche dati di testi specializzati.

Come abbiamo visto, la ricerca empirica è un aspetto da sottolineare nella linea di lavoro aperta dall'idea di una terminologia dell'estetica. Non stiamo parlando di qualcosa assolutamente nuova, ma, invece, di un aggiornamento che si svolge da ricerche interdisciplinari nel presente. Negli ultimi anni, chi ha controllato la produzione accademica che riguarda lo studio del linguaggio estetico-giudicativo ha trovato vari esempi di indagini innovative basate sull'innovazione digitale.²⁶

L'età dell'informazione e del *Big Data* è abbondante in fonti di ricerca che possono servire per la costruzione di *corpora* ancora più robusti e significativi. Il paradigma dell'informatica umanistica ha aperto un ambito promettente di lavoro in questo senso, e non c'è dubbio che diverse discipline umanistiche sono passibili di farne uso in nostro tempo.

Ringraziamenti

L'autore ringrazia Monica Lupetti, Marco Guidi, Marcilon Almeida (Marck Al), Flávia Pires, il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, la Facoltà di Comunicazione e Informazione dell'Università Federale di Goiás e il CONFAP – Conselho Nacional das Fundações Estaduais de Pesquisa (Brasile).

²⁶ Vd. alcuni esempi in Donaldson et al. (2017); Escande (2018); Hayn-Leichsenring e Chatterjee (2019); Hosoya et al. (2017); Lyssenko et al. (2016).

Rodrigo Cássio Oliveira
Universidade Federal de Goiás (UFG) - Brasile
rodrigocassio@ufg.br

Bibliografia

Bibliografia del corpus

Angeli (1908)

Diego Angeli, *Roma*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908

Barzellotti (1904)

Giacomo Barzellotti, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Milano, R. Sandron, 1904

Beltramelli (1905)

Antonio Beltramelli, *Da Comacchio ad Argenta. Le lagune e le bocche del Po*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1905

Bindi (1878)

Vincenzo Bindi, *La coltura artistica delle provincie meridionali d'Italia dal IV al XVIII secolo*, Napoli, Francesco Mormile, 1878

Boito (1897)

Camillo Boito, *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1897

Bonaventura (1903)

Gargiulo Bonaventura, *Il glorioso S. Agnello, abate. Studio storico critico, con appendici*, Napoli, Stab. tip. Librario A. e S. Festa, 1903

Brigata Urbinate degli amici dei monumenti (1913)

Brigata Urbinate degli amici dei monumenti, *Studi e notizie su Federico Barocci a cura della Brigata degli amici dei monumenti*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano, 1913

Burri (1873)

Romolo Burri, *Sulle forme e caratteri dell'architettura civile e sulle cause delle loro variazioni*, Roma, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, 1873

Calzini e Mazzatinti (1893)

Egidio Calzini e Giuseppe Mazzatinti, *Guida di Forlì*, Forlì, L. Bordandini, 1893

Canella (1914)

Renzo Canella, *Stili di architettura con 114 illustrazioni disegnate dall'autore e 64 tavole fuori testo*, Milano, Ulrico Hoepli, 1914

Carocci (1836)

Guido Carocci, *L'illustratore fiorentino*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1836

Carpano (1852)

Paolo Ripamonti Carpano, *Gemme d'arti italiane*, Milano, Paolo Ripamonti Garpano, 1852

Catellani (1912)

Enrico Catellani, *Corso di storia delle colonie e diritto e politica coloniale 1911-1912. Corso 4*, Pavia, Tacchinardi & Ferrari, 1912

Chiechio (1886)

G. C. Chiechio, *L'ingegnere ed architetto Francesco Gallo 1672-1750*, Torino, G. Derossi, 1886

Conti (1890)

Romolo Conti, *Atti della provinciale Accademia delle belle arti in Ravenna per gli anni 1886-1889*, Ravenna, Tipografia Calderini, 1890

Costantini (1907)

Celso Costantini, *Nozioni d'arte per il clero*, Firenze, Libreria salesiana editrice, 1907

Cusa (1857)

Michele Cusa, *Nuova guida storica, religiosa ed artistica al Sacro Monte di Varallo ed alle sue adiacenze illustrata con disegni grafici eseguiti sugli originali ritratti per Michele Cusa*, Varallo, Tip. A. Colleoni, 1857

De Leonardis (1886)

Giuseppe De Leonardis, *L'anima del Manzoni e la critica moderna*, Genova, Tipografia del Regio Istituto dei Sordomuti, 1886

Falorsi et al. (1895)

Guido Falorsi et al., *La Vita italiana nel Seicento. Conferenze tenute a Firenze nel 1894*, Milano, Fratelli Treves, 1895

Ferrari (1910)

Giulio Ferrari, *Lo stucco nell'arte italiana. Riproduzioni in parte inedite di saggi dal periodo etrusco al neoclassico*, Milano, U. Hoepli, 1910

Ferrario (1843)

Giulio Ferrario, *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'Impero Romano fino ai nostri giorni*, Milano, Tipografia Bernardoni, 1843

Filangieri (1881)

Gaetano Filangieri, *Il Museo Artistico Industriale e le scuole-officine in Napoli. Relazione*, Napoli, Francesco Giannini, 1881

Gabrielli (1907)

Attilio Gabrielli, *Illustrazioni storico-artistiche di Velletri*, Velletri, Pio Stracca, 1907

Garneri (1921)

Augusto Garneri, *L'ornato. Vademecum per architetti, calligrafi, ceramisti... pittori, scultori, ecc., 2732 motivi antichi e moderni...*, Firenze, Garneri, 1921

Gasparoni (1866)

Benvenuto Gasparoni, *Il Buonarroti*, vol. VIII, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1866

Gigli (1911)

Giuseppe Gigli, *Il tallone d'Italia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911

Gnaga (1903)

Arnoldo Gnaga, *Guida di Brescia artistica*, Brescia, Enrico Castoldi Editori (Unione Tipo-Litografica Bresciana), 1903

Grosso (1900)

Orlando Grosso, *Genova nell'arte e nella storia. Guida storico-artistica*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1900

Malvezzi (1882)

Luigi Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda. Illustrazione storica delle più belle opere che produssero i lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 590 al 1850*, Milano, G. Agnelli, 1882

Marchesini (1896)

Giovanni Marchesini, *Elementi di Logica secondo le opere di Ardigò, Mill, Bain ecc.*, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1896

Marcotti (1899)

Giuseppe Marcotti, *L'Adriatico Orientale*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1899

Marocco (1867)

Maurizio Marocco, *Rimembranze di un viaggio da Torino al Santuario di Graglia*, Torino, Torinese, 1867

Masini (1884)

Cesare Masini, *Cenni storici sulle belle arti in Bologna*, Bologna, Regia Tipografia, 1884

Matteucci (1902)

Vittorio Matteucci, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova, Segna, 1902

Melani (1907a)

Alfredo Melani, *L'arte nell'industria. Lavori di legno e pastiglia, lavori di metallo, lavori di pietra, marmo, alabastro, ceramica, mosaico, vetro, lavori di osso e avorio, lavori tessili, carte da parati e cuoi decorati, ricami, pizzi, cartelloni, stampe, ecc.*, Milano, F. Vallardi, 1907

Melani (1907b)

Alfredo Melani, *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*, Milano, U. Hoepli, 1907

Melani (1919)

Alfredo Melani, *L'arte di distinguere gli stili. Legni e metalli. Legni (mobili), ferri, bronzi, stagni, ori, argenti, smalti ecc.*, Milano, U. Hoepli, 1919

Melani e Conforti (1902)

Alfredo Melani, Luigi Conforti, *Il secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli. L'architettura. L'archeologia*, Milano, F. Vallardi, 1902

Montecchini (1865)

Pierluigi Montecchini, *Sulla possibilità e la convenienza di un nuovo stile nazionale d'architettura in ordine alla condizione politica e sociale del Regno d'Italia studi e proposta del prof. Pierluigi Montecchini*, Torino, Tip. G. Favale, 1865

Monti (1902)

Santo Monti, *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Como, Bertolini Nani, 1902

Moschetti (1912)

Andrea Moschetti, *Padova*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912

Muñoz (1919)

Antonio Muñoz, *Roma barocca*, Milano, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1919

Natali e Vitelli (1903)

Giulio Natali e Eugenio Vitelli, *Storia dell'arte ad uso delle scuole medie e delle persone colte*, Torino, Casa Editrice Nazionale, 1903.

Nencioni (1911)

Enrico Nencioni, *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1911

Ojetti (1923)

Ugo Ojetti, *Dedalo. Rassegna d'arte*, vol. III, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1923

Orbaan (1920)

Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, Società alla Biblioteca Vallicelliana, 1920

Padellaro e Volpicelli (1942)

Nazareno Padellaro e Luigi Volpicelli, *Enciclopedia dei maestri*, vol. II, Milano, Anonima Edizioni Viola, 1942

Pellegatta (1894)

Santino Pellegatta, *Tre giorni a Viggiù. Guida storica-artistica-descrittiva di Viggiù e suoi dintorni con incisioni e vedute*, Milano, Tip. Ed. Verri, 1894

Rahn (1894)

Johann Rudolf Rahn, *Monumenti artistici del medioevo nel cantone Ticino*, Bellinzona, C. Salvioni, 1894

Ricci (1857)

Amico Ricci, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, Modena, Regio-Ducal Camera, 1857

Ricci (1919)

Corrado Ricci, *Roma. Visioni e figure*, Roma, A. F. Forníggini, 1919

Ricci (1922)

Corrado Ricci, *Architettura Barocca In Italia*, Torino, Casa Editrice Itala Ars, 1922

Sant' Ambrogio (1894)

Diego Sant' Ambrogio, *Gra Car. Carpiano, Vigano-Certosino e Selvanesco*, Milano, Calzolari e Ferrario, 1894

Santoro (1853)

Nicola Maria Santoro, *Discorso del Sottintendente di Barletta al consiglio distrettuale nella sessione del 1853 seguito da un Cenno storico delle opere e degli antichi monumenti delle città varie del distretto*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1853

Sasso (1858)

Camillo Napoleone Sasso, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano*, vol. II, Napoli, Tipografia di Federico Vitale, 1858

Sautoro (1856)

Nicola M. Sautoro, *Il Sacro Dogma Dello Immacolato Concepimento. Ragione del miglioramento della morale*, Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1856

Scotti (1897)

Giulio Scotti, *Bergamo nel Seicento. Saggi illustrativi*, Bergamo, Stab. Tipografico Frat. Bolis, 1897

Selvatico (1847)

Pietro Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri Giorni*, Venezia, P. R. Carpano, 1847

Selvatico (1856)

Pietro Selvatico, *Storia esteticocritica delle arti del disegno, ovvero l'Architettura, la pittura, la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici*, Venezia, Pietro Naratovich, 1856

Società piemontese di archeologia e belle arti (1917)

Società piemontese di archeologia e belle arti, *Bollettino*, Torino, Vincenzo Bona, 1917

Sorrento (1887)

Bonaventura da Sorrento, *S. Francesco artista ovvero, gli artisti e l'arte sacro-francescana. Saggio storico estetico artistico*, S. Agnello, Tipografia all'insegna di S. Francesco d'Assisi, 1887

Springer (1916)

Anton Heinrich Springer, *Manuale di storia dell'arte. Il Rinascimento nell'Europa settentrionale e l'arte dei secoli XVII e XVIII*, vol. IV, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1916

Strafforello (1890)

Gustavo Strafforello, *La patria. Geografia dell'Italia. Cenni storici, costumi, topografia, prodotti, industria, commercio, mari, fiumi, laghi, canali, strade, ponti, strade ferrate, porti, monumenti, dati statistici; popolazione, istruzione, bilanci provinciali e comunali, istituti di beneficenza ecc.*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1890

Tarchiani (1915)

Nello Tarchiani, *Firenze*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1915

Tedeschi (1872)

Paolo Tedeschi, *Storia delle arti belle raccontata ai giovanetti*, Milano, Paolo Carrara, 1872

Trabalza (1908)

Ciro Trabalza, *Augusta Perusia. Rivista di topografia, arte e costume dell'Umbria*, vol. I e II, Perugia, Tipografia V. Bartelli, 1908

Venosta (1875)

Felice Venosta, *Milano ed i suoi dintorni. Laghi, Brianza e Certosa di Pavia*, Milano, Luigi Ronchi (Tip. Guglielmini), 1875

Venturi (1901)

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, U. Hoepli, 1901

Zabughin (1921)

Vladimiro Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie. Iconografia*, Bologna, Zanichelli, 1921

Zobi (1837)

Antonio Zobi, *Memorie storicoartistiche relative alla cappella della Santissima Annunziata nella chiesa dei pp. Serviti di Firenze compilate da Antonio Zobi*, Firenze, Paolo Fumagali, 1837

Zobi (1841)

Antonio Zobi, *Notizie storiche riguardanti l'Imperiale e Reale Stabilimento dei lavori di commesso in pietre dure di Firenze*, Firenze, Tip. di Felice Le Monnier, 1841

Manuale del forestiero in Milano (1844)

Manuale del forestiero in Milano, *Manuale del forestiero in Milano*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1844

Bibliografia teorica:

Anceschi (1991)

Luciano Anceschi, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991

Benjamin (2014)

Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 2014

Brady, Levinson (2001)

Emily Brady e Jerrold Levinson, *Aesthetic Concepts. Essays after Sibley*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2001

Burckhardt (1992)

Jacob Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze, Sansoni, 1992

Burckhardt (1955)

Jakob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1955

Cabré (1998)

M. Teresa Cabré, *Do We Need an Autonomous Theory of Terms?* in «*Terminology*», vol. V, n. 1, 1998, pp. 4–19

Cabré (2003)

M. Teresa Cabré. *Theories of Terminology. Their Description, Prescription and Explanation*, in «*Terminology*», vol. IX, n. 2, 2003, pp. 163–99

Cabré (2008)

M. Teresa Cabré, *El principio de poliedricidad. La articulación de lo discursivo, lo cognitivo y lo lingüístico en Terminología* in «Ibérica», vol. XVI, 2008, pp. 9-36

Cabré (1999)

M. Teresa Cabré, *Terminology. Theory, Methods, and Applications Terminology and lexicography research and practice*, Amsterdam, Benjamins, 1999

Calabrese (2013)

Omar Calabrese, *Il neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea I libri di Omar*, Firenze, La casa Usher, 2013

Cohen (2008)

Ted Cohen, *Aesthetic/Non-Aesthetic and the Concept of Taste. A Critique of Sibley's Position* in «Theoria», Vol. XXIX, n. 1-3, 2008, pp. 113-52

Croce (1925)

Benedetto Croce, *Il concetto del barocco* in «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce», Vol. XXIII, 1925, pp. 129-43

D'Angelo (2008)

Paolo D'Angelo, *Introduzione all'estetica analitica*, Roma e Bari, Laterza, 2008

Donaldson et al. (2017)

Christopher Donaldson et al, *Locating the Beautiful, Picturesque, Sublime and Majestic: Spatially Analysing the Application of Aesthetic Terminology in Descriptions of the English Lake District* in «Journal of Historical Geography», Vol. LVI, 2017, pp. 43-60

Dvořák (1984)

Max Dvořák, *The History of Art as the History of Ideas*, London e Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984

Escande (2018)

Yolaine Escande, *Praise of the Draft. A Study of Aesthetic Terms in Chinese Arts* in «Universitas-Monthly Review of Philosophy and Culture», Vol. XLV, n. 11, 2018, pp. 27–42

Focillon (1992)

Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, New York, Zone Books, 1992

Harris (1985)

Mary Dee Harris, *Introduction to natural language processing*, Reston, Reston Pub. Co, 1985

Hayn-Leichsenring e Chatterjee (2019)

Gregor U. Hayn-Leichsenring e Anjan Chatterjee, *Colliding Terminological System. Immanuel Kant and Contemporary Empirical Aesthetics* in «Empirical Studies of the Arts», vol. XXXVII, n. 2, 2019, pp. 197–219

Hocke (2005)

Gustav René Hocke, *Maneirismo. O mundo como labirinto*, São Paulo, Perspectiva, 2005

Hosoya et al. (2017)

Georg Hosoya et al., *Mapping the Conceptual Domain of Aesthetic Emotion Terms. A Pile-Sort Study* in «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», vol. XI, n. 4, 2017, pp. 457–73

Hume (1975)

David Hume, *Of the Standard of Taste and Other Essays*. Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1975

Kant (2016)

Immanuel Kant, *Crítica da faculdade de julgar*, Petrópolis, Vozes, 2016

Lenci et al. (2018)

Alessandro Lenci et al., *Testo e computer. Elementi di linguistica computazionale*, Roma, Carocci, 2018

Lyssenko et al. (2016)

Nathalie Lyssenko et al., *Evaluating Abstract Art. Relation between Term Usage, Subjective Ratings, Image Properties and Personality Traits* in «Frontiers in Psychology», Vol. VII, 2016, 973, pp. 1-9

Ors (2002)

Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 2002

Piotrowski (2012)

Michael Piotrowski, *Natural Language Processing for Historical Texts Synthesis lectures on human language technologies*, San Rafael, Morgan & Claypool, 2012

Sharpe (2003)

R. A. Sharpe, *Sibley and His Legacy* in «Philosophical Books», vol. XLIV, n. 4, 2003, pp. 310–16

Sibley (1959)

Frank Sibley, *Aesthetic Concepts* in «The Philosophical Review», Vol. LXVIII, n. 4, 1959, pp. 421-50

Sibley (1963)

Frank Sibley, *Aesthetic Concepts. A Rejoinder* in «The Philosophical Review», Vol. LXXII, n. 1, 1963, pp. 79–83

Sibley (1965)

Frank Sibley, *Aesthetic and Nonaesthetic* in «The Philosophical Review», Vol. LXXIV, n. 2, 1965, pp. 135–59

Tapié (1980)

Victor-Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1980

Temmerman (2017)

Rita Temmerman, *Questioning the Univocity Ideal. The Difference between Socio-Cognitive Terminology and Traditional Terminology* in «HERMES - Journal of Language and Communication in Business», vol. X, n. 18, 2017, pp. 51-93

Tennant (1981)

Harry Tennant, *Natural language processing. An introduction to an emerging technology*, New York, PBI, 1981

Velotti e Ottobre (2007)

Stefano Velotti e Alfonso Ottobre, *Le Proprietà Estetiche* in «Filosofia analitica: temi e problemi», a cura di Annalisa Coliva, Roma, Carocci, 2007

Wölfflin (1928)

Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Firenze, Vallecchi Editore, 1928

Wölfflin (1994)

Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Tascabili degli Editori Associati, 1994

Wüster (1998)

Eugen Wüster, *Introducción a la teoría general de la terminología y a la lexicografía terminológica*, Barcelona, Inst. Univ. de Lingüística Aplicada, 1998

This work is a terminology of aesthetics proposal that uses Natural Language Processing (NLP), a data analysis method from Digital Humanities, to investigate a corpus of Italian documents published between 1836 and 1942. These documents are books, city guides and other pertinent publications on the Italian baroque, collected from the digital library Internet Archive. Our goal is to understand how aesthetic terms are organized to evaluate the baroque and the classic styles in the discourse of corpus, and how terminology can help to explain aesthetic judgment functioning. The article is based on Maria Teresa Cabré's ideas about terminology and makes a functional appropriation of Frank Sibley's original aesthetic concepts theory. As a conclusion, it shows that

terminology of aesthetics can be an interesting subfield of terminology and contribute to aesthetics today.

Parole-chiavi: barocco, classicismo, terminologia, estetica, Natural Language Processing (NLP).

MARIA ANTONIA PAPA, **L'edizione digitale dei libri di lettere tra lettura e ricerca: il caso di Nicolò Martelli**

L'analisi delle prospettive di edizione dei libri di lettere ha messo in luce dei vizi di genere che sono stati adottati dalla critica tradizionale e che, in qualche modo, hanno trovato spazio anche nelle dinamiche digitali.

Leggere un libro di lettere vuol dire approfondire un'opera dal valore sia documentario che artistico, in cui le rappresentazioni dell'intimo si intersecano a notizie sulla realtà culturale, sociale, politica del secolo, sia in ambienti laici che ecclesiastici, attraverso un punto di vista che unisce spesso il personale all'autoriale. In ogni caso, vuol dire confrontarsi con una duplice narrazione: quella dei fatti di un protagonista che scrive e racconta di sé, e quella che fa da sfondo alla vicenda personale dell'autore.

Le lettere hanno la capacità, più di ogni altra fonte documentaria, di rappresentare un processo e non un atto singolo, siano esse portatrici di uno scambio di informazioni, di una negoziazione politica o commerciale, di una discussione culturale. La natura stessa del genere determina anche lo scopo del lavoro di edizione di tale materiale: trattandosi di opere che nascono in un determinato contesto, che si nutrono di rapporti e di messaggi alimentati dal riscontro altrui, conoscere le condizioni e la rete di una corrispondenza è essenzialmente la ragione della sua esistenza ed editarla vuol dire tentare di ricostruire questo processo. Per far sì che questo sia possibile, è necessario instaurare o restaurare dei veri e propri ponti tra le varie lettere attraverso

collegamenti, referenze ad altre corrispondenze, archivi¹, ma aggiungerei anche tramite riferimenti intertestuali, utili talvolta a chiarire passaggi in cui una narrazione o una notizia appare non facilmente comprensibile a una prima lettura per mancanza di dati sufficienti.

Nonostante le premesse, molto spesso si tende a leggere e a editare senza tener conto della natura dell'intera raccolta epistolare, che è sempre, superato il valore documentario, un'opera di letteratura.

Il *Primo libro delle lettere* di Nicolò Martelli, fondatore dell'Accademia degli Umidi e poi membro della rinnovata Accademia Fiorentina, si pone qui come studio esemplificativo delle possibilità offerte da un'edizione digitale e soprattutto dei bisogni a essa collegati². L'opera di un autore 'minore', infatti, può essere utile, dal punto di vista metodologico, per chiarire le motivazioni legate all'importanza letteraria della lettura completa di un epistolario, in cui ogni scritto e ogni punto di vista si rivelano tasselli necessari a ricostruire il progetto autoriale che soggiace alla narrazione.

Il suo *Primo libro di lettere*, pubblicato a Firenze da Doni nel 1546, è un'opera troppo spesso considerata poco interessante o addirittura ignorabile da parte degli studiosi, a causa della sua presunta scarsa originalità. Le attenzioni finora ricevute dall'epistolario hanno riguardato principalmente la sua corrispondenza coi destinatari più noti, come l'Aretino o Michelangelo, oppure la trattazione di alcune tematiche, privilegiando scritti su dibattiti artistici o culturali dell'epoca, ma ignorandone molti altri. È probabile che questo trattamento sia stato causato dalla sua pessima reputazione, dovuta a ritratti come quello del Flamini, che lo immortalano quale autore dalla scarsa vena e

¹ Desenclos (2016).

² Lo studio dell'epistolario martelliano e il tentativo di edizione digitale sono legati al lavoro di tesi magistrale realizzato sotto la guida della Prof.ssa Elena Pierazzo e del Prof. Franco Tomasi presso le Università di Padova e di Grenoble, a.a. 2018/2019.

dalla facile compromissione³. Inserire questo libro nel suo contesto aiuta a stabilire in maniera immediata il suo ruolo: Martelli era un emulo dell’Aretino, aveva compreso l’efficacia del genere delle lettere e sperava, in un modo o nell’altro, di ottenere lo stesso successo e lo stesso profitto del suo modello-guida. Scegliere di editare questo libro con strumenti digitali che puntassero alla lettura continua dell’opera, è stata l’occasione per identificare almeno due elementi fondamentali per la sua comprensione e legittimazione: esso, infatti, racconta uno spaccato di vita importante ed esemplifica tutte le caratteristiche fondamentali del genere letterario a cui appartiene.

Vantaggi e limiti delle scelte metodologiche

Per valutare quali fossero le necessità a cui un’edizione di lettere dovesse rispondere, sono state valutate le possibilità ad oggi aperte nel campo digitale riguardo le corrispondenze, ed è apparsa chiara la linea di tendenza che incontra più consensi: sia le edizioni critiche che i database condividono un tipo di impostazione che privilegia il flusso di dati contenuti, da incrociare spesso coi dati di altre corrispondenze, a discapito della possibilità di riconoscere un dialogo interno all’opera stessa. La predisposizione, insomma, è atta ad ottenere vantaggi in termini di economicità dei tempi di ricerca, evitando di doversi addentrare nella lettura per poter reperire informazioni.

Ottenere un’esplorazione tramite uno specifico strumento di ricerca è sicuramente un vantaggio per chi necessita di una notizia specifica che può, in questo modo, trovare molto più facilmente (basti pensare, ad esempio, a un biografo che sfoglia un volume di corrispondenze soltanto per cercare dati su una persona), ma per ottenere la massima attendibilità, soprattutto in ambito

³ Flamini (1895), pp. 286-287.

umanistico, non ci si può sottrarre dall'analizzare l'intero scambio epistolare. Ciò non implica che una singola lettera non possa essere, come di solito è, l'oggetto delle ricerche di storici o di altri studiosi, in quanto anche la minima unità è portatrice di significato e di informazioni, ma è indice del fatto che bisognerebbe ristrutturare le dinamiche di ricerca in merito al genere epistolare.

Le pubblicazioni digitali di corrispondenze appaiono in realtà ad oggi poco privilegiate, forse perché i libri di lettere sono ancora considerati un genere di secondo livello o, comunque, dalla consistenza meno coerente rispetto a un'altra opera letteraria dalle fattezze più compiute. Questa mancata preferenza è d'altronde riscontrabile anche da un'analisi delle scelte editoriali effettuate da diversi centri di studio che lavorano su progetti digitali⁴.

Pur non essendo ancora possibile esaminare una lista completa delle edizioni di corrispondenze, i dati elaborati dallo Zotero Group⁵ nel suo indice di *Digital Correspondence Projects* riportano al momento la presenza di 44 edizioni critiche digitali e 17 database. I database condividono solitamente alcune caratteristiche di ricerca che lasciano subito intuire su cosa si focalizzi l'attenzione quando si tratta di ricerche inerenti a un *corpus* di corrispondenze: tutti i progetti, infatti, hanno come scopo principale quello di offrire uno strumento molto semplice di ricerca, basato su nome del mittente, del destinatario, del luogo di spedizione o di destinazione, o per data. Tramite questi

⁴ L'École des chartes propone sul suo sito una collezione di pubblicazioni digitali (élec) formate sia da *corpora* testuali senza interventi editoriali, che da vere e proprie edizioni digitali. In questo caso, a fronte di 16 edizioni disponibili, comprendenti anche atti diplomatici e documenti d'archivio, soltanto una riguarda un libro di corrispondenze (*Correspondance d'Antoine du Bourg* [2011]). Un altro importante centro di studi gestito dal Centre national de la recherche scientifique (CNRS), a fronte di un catalogo di 12 pubblicazioni, non presenta nessuna edizione o repertorio di lettere. I dati sono quindi, finora, di facile lettura.

⁵ Si tratta di uno strumento di ricerca *open source* della Corporation for Digital Scholarship, creato al Roy Rosenzweig Center for History and New Media della George Mason University.

criteri, si accede a una lista di risultati dalla quale è poi possibile selezionare la lettera di preferenza o continuare la ricerca tornando al menù di partenza. L'esempio di *CorrespSearch* è tra i più esemplificativi ed esaustivi, in quanto consente di effettuare ricerche sulla base dei criteri menzionati attraverso un *corpus* formato da numerose edizioni sia digitali che a stampa, purché siano codificate tramite TEI-XML e godano di una licenza libera⁶. Un altro esempio di database è l'*Early Modern Letters Online*⁷, progetto dell'università di Oxford insieme alla Bodleian Library, fondata sulla possibilità di navigare in un numero molto elevato di archivi e di trovare quindi, tramite i metadati, informazioni su una determinata lettera e i collegamenti a edizioni online o cartacee in cui è possibile reperirla. I metadati rappresentano, insomma, il valore principale di questi mezzi digitali, ma anche di molte edizioni.

Si può notare, infatti, che si muovono in questa direzione anche progetti riguardanti singole edizioni: esplorando il sito del *Centre for editing lives and letters* (CELL) dell'University College di Londra⁸ si trovano ben 6 edizioni di corrispondenze su 10 progetti completi. Di questi 6, uno è un'edizione completamente cartacea (*The complete correspondence of Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia*), altri come le corrispondenze di William Dugdale, di Bacone, di Thomas Bodley o di William Herle presentano la configurazione propria di un *browser* di ricerca, dal quale è poi possibile accedere alla corrispondenza selezionata e leggere la trascrizione del testo codificato, ma sempre analizzando la singola lettera e non potendo proseguire autonomamente in una lettura continua senza tornare prima alla pagina delle ricerche. In un caso è addirittura possibile leggere il testo soltanto accedendo alla digitalizzazione dell'edizione cartacea.

⁶ Dumont (2016).

⁷ *Early Modern Letters Online* (2009).

⁸ *Centre for Editing Lives and Letters* (2003).

Per quanto riguarda i progetti italiani, possiamo menzionare sicuramente *Archilet*, un archivio delle corrispondenze letterarie italiane di età moderna (secoli XVI-XVII)⁹. Il progetto ha lo scopo di creare un archivio di lettere italiane del Cinquecento e del Seicento liberamente consultabile online per favorire anche studi comparatistici con altre culture letterarie europee. Anche in questo caso, lo strumento si basa sull'agilità della catalogazione e della consultazione e, pur non prevedendo la pubblicazione della trascrizione dei testi, permette di verificare facilmente il contenuto in oggetto e, eventualmente, riconduce alla fonte web in cui è disponibile il testo della lettera.

Appare chiaro che la navigazione e la ricerca vengano sicuramente favoriti, ma spesso al costo del vantaggio della lettura continua, baluardo della comprensione testuale¹⁰. Come ricorda Lusignan, infatti, il testo elettronico riorganizzato produce delle informazioni nuove, che non devono essere sottovalutate, ma neanche confuse col senso. Il senso, infatti, scaturisce dall'interpretazione di dati da parte di un recettore umano, capace di leggere e applicare i propri modelli teorici e il pc, inteso come macchina, non può mai accedere al livello del senso¹¹.

Il problema che potenzialmente ha compromesso la diffusione di edizioni digitali di libri di lettere potrebbe dipendere dalla difficoltà dei criteri di codifica di un genere che necessita la messa in risalto di tutti gli elementi che ne compongono la struttura. Ciò che il più delle volte viene denunciato è l'assenza di soluzioni di codifica adeguate alla forma lettera, elemento importante quanto il contenuto: nello specifico, i criteri di codifica sviluppati dalla *Text Encoding Initiative* (TEI)¹² non sembrano rispondere all'esigenza di specificità richiesta

⁹ *Archilet - Reti epistolari* (2014).

¹⁰ Desenclos (2016), pp. 187-188.

¹¹ Lusignan (1985), p. 210.

¹² *The TEI Guidelines* (2019).

dalla struttura fortemente connotativa di una lettera. Essa, infatti, deve essere strutturata secondo un preciso schema, che prevede un saluto, varie formule di cortesia, firme, luogo e data, cioè i cosiddetti metadati, gli stessi che vengono poi sfruttati dagli strumenti di ricerca. Tuttavia, per essere riconoscibili e, in quanto tali, portatori di senso, questi dati non possono essere trattati genericamente, devono essere distinti dal resto del corpo testuale: l'operazione non è sempre assicurata dai *tag* esistenti in quanto, pur essendo la TEI in grado di supportare la codifica e la marcatura di una grande varietà di documenti, per sua stessa natura non arriva a coprire la specificità di ogni genere testuale. Non mancano ovviamente i *tag* specifici per determinate caratteristiche di genere, come *<postscript>*, *<opener>* e *<closer>*, ma ovviamente sono elementi che non possono trovare spazio in ogni lettera, in quanto non tutta la corrispondenza segue caratteristiche di prototipo. Alcuni studiosi, ad esempio, hanno esemplificato la questione riportando un caso di applicabilità legata al contesto: il *tag* *<author>*, utilizzabile per marcare il nome del mittente, non tiene infatti conto del fatto che il contenuto della lettera può anche essere un testo di un altro autore, diverso da colui che scrive e invia¹³. Questo, e altri casi, sono un esempio della necessità di contestualizzare sempre i *tag* in base al testo in oggetto e non sull'idea di schemi prestabiliti. Il passaggio dal documento non digitale a quello digitale, infatti, come suggerisce Bachimont, necessita di una ristrutturazione necessaria delle informazioni perché possano adattarsi al meglio ai nuovi strumenti e possano rendere accessibile e visibile un contenuto sul web¹⁴, tutte pratiche che superano il ruolo che l'editore ha avuto nel processo dell'edizione stampata a partire dal diciottesimo secolo¹⁵.

¹³ Stadler, Illetschko, Seifert (2016).

¹⁴ Epron, Vitali-Rosati (2018), p. 27.

¹⁵ Sinatra, Vitali-Rosati (2014), p. 9.

Altri progetti particolarmente innovativi sono stati creati per approfondire argomenti di ricerca più sistematici, che pongono l'attenzione sulla circolazione delle persone e dei testi per tracciare i loro spostamenti e mettere in relazione, da un punto di vista orizzontale, aree geografiche e culturali anche molto distanti tra loro e, da un punto di vista verticale, classi sociali diverse o differenti livelli gerarchici della classe dominante¹⁶. Uno di questi progetti è il *Mapping the Republic of Letters* della Stanford University¹⁷, una raccolta di casi studio che si avvale soprattutto del potere delle lettere per esaminare l'attività di personaggi particolarmente strategici in un determinato spazio geografico e arco temporale, per tracciare una vera e propria mappatura della cosiddetta Repubblica delle lettere. In questo caso, a partire dalla collezione o dall'edizione della corrispondenza di un dato autore, il passo successivo è quello di rielaborare i dati per ottenere delle statistiche su anni e luoghi in cui la sua attività si è manifestata, con grafici esaustivi ed elaborati direttamente per lo specifico caso di studio, rispondendo di volta in volta a domande sulla rete globale o nazionale del singolo personaggio e sul suo ruolo nell'intero contesto.

Un altro progetto che si muove in questa direzione è il *Visual correspondence*¹⁸, uno strumento che utilizza i metadati provenienti da 56 collezioni di lettere: l'analisi è totalmente basata sull'immagine, in quanto non è riportato il testo di ciascuna lettera, ma è possibile scegliere per ogni collezione fino a 25 diversi grafici, ciascuno utilizzato per la propria specifica analisi. In questo caso, è possibile effettuare la ricerca non soltanto tramite i metadati, ma anche esplorando il planisfero in determinati anni per reperire informazioni sull'espansione della rete di contatti.

¹⁶ Baldassarri (1981), p. 169.

¹⁷ *Mapping the Republic of Letters* (2013).

¹⁸ *Visual correspondence – Analysing Letters through Data Visualisation* (2015).

Un esempio esplicativo delle possibilità offerte dal digitale al mondo della corrispondenza è sicuramente il *Collecting Epistolary Metadata of the Republic of Letters* (CEMROL)¹⁹, un progetto di *crowdsourcing* gestito dal Digital Humanities Lab dell'Università di Utrecht, in cui ogni studioso è chiamato a partecipare semplicemente accedendo alla piattaforma e scegliendo se trascrivere o marcare in maniera molto semplice i metadati delle pagine digitalizzate di migliaia di documenti mirati alla ricostruzione della rete di corrispondenze di studiosi e scienziati dal quindicesimo al diciottesimo secolo, principalmente in Europa, ancora una volta la Repubblica delle lettere²⁰. Il CEMROL utilizza la tecnologia *Scribe*, uno strumento *open source* che supporta progetti di trascrizione comunitaria su manoscritti o testi su cui non è possibile sfruttare i mezzi dell'OCR, eliminando le barriere di partecipazione ma assicurando in ogni caso un'alta qualità nei risultati²¹.

Gli esiti di queste imprese sono senz'altro entusiasmanti, ma rischiano di favorire una visione elitaria della storia letteraria e dei protagonisti che l'hanno attraversata, ignorando che, soprattutto nel Cinquecento, secolo dei libri di lettere, il campo della corrispondenza è fortemente connotato da disomogeneità e da una differenziazione costante che tende a mutare le sue peculiarità e i suoi protagonisti nel corso degli anni.

¹⁹ *Collecting Epistolary Metadata of the Republic of Letters* (2018).

²⁰ Mancinelli, Pierazzo (2020), p. 17. Elena Pierazzo parla in questo caso di «edizioni sociali e collaborative», inserendo in questa categoria anche quei lavori più assimilabili ad «imprese editoriali» che a semplici edizioni.

²¹ *Scribe – Document transcription, crowdsourced*. Le sue funzioni comprendono, oltre alla marcatura e alla trascrizione, anche la verifica di controllo sulla qualità, sia attraverso diversi livelli di conferma e di revisione da parte degli utenti, che attraverso un sistema di analisi automatizzata della trascrizione.

Il Primo libro delle Lettere: codifica, visualizzazione, prospettive

Prendendo in considerazione un'epoca in cui non esiste a Firenze un'istituzione culturale efficace e dove l'attività editoriale risulta dormiente, le lettere scritte e indirizzate a intellettuali fiorentini di questo secolo si affermano come chiave di lettura fondamentale per seguire la realtà delle differenti forze in gioco. Il contenuto di una lettera o semplicemente i saluti finali possono spesso indicare chiaramente i rapporti che intercorrono tra i due partecipanti allo scambio, ma talvolta questi non bastano: sono necessarie ulteriori riflessioni per comprendere fino a che punto arrivi l'importanza di un membro all'interno del gruppo e quanto questi partecipi attivamente allo scambio. Spesso, infatti, vi sono nomi che appaiono soltanto saltuariamente, nonostante appartengano a personaggi influenti per la vita dei due gruppi.

Eppure, le pratiche editoriali si sono occupate, e tendono ad occuparsi, di alcuni *corpora* soltanto in maniera parziale, focalizzandosi magari su una sola persona o sulla corrispondenza tra due persone, causando non pochi danni alla conservazione o alla possibilità di vedere pubblicate lettere di personaggi di secondo o terzo grado, a vantaggio di scritti che illustrano le attività di personalità ritenute più importanti. Per ricostruire la storia culturale di questi anni e di questo spazio specifico, in realtà, come dimostra Plaisance, non è possibile chiudersi né in un circolo di grandi nomi, né tantomeno delimitarsi geograficamente, dal momento che numerosi intellettuali fiorentini, che conservano i contatti con la propria patria, si trovano chi da più, chi da meno tempo, per ragioni di carriera o di politica, esiliati²².

Lo scopo principale dell'edizione di Martelli è stato dunque quello di mettere in luce aspetti fino ad ora sottovalutati della sua opera e che hanno

²² Plaisance (1973), pp. 363-365.

potuto trovare una loro coerenza soltanto grazie a una codifica digitale specifica e ad uno strumento di visualizzazione in grado di valorizzare la struttura testuale, paratestuale e contenutistica di questo genere di opere.

È a questo proposito che il libro di Martelli assume significato e raggiunge il posto che gli spetta di diritto: Martelli non era Aretino, ma fu comunque in grado di intrecciare relazioni con i principali esponenti della cultura dell'epoca, da scrittori, a intellettuali, fino a potenti mecenati, tutti esaltati nelle sue opere allo scopo di ottenere un tornaconto personale. Il suo punto di vista non può essere così sottovalutato: è interessante soprattutto in quanto spettatore privilegiato, nelle vesti di accademico, del momento di rodaggio di un'istituzione di stato che dispone del monopolio della legittimazione culturale, destinata a mediare i rapporti tra il potere e lo scrittore, ossia la già menzionata Accademia Fiorentina. I procedimenti di edizione digitale prevedono che si intersechino inevitabilmente critica testuale e metodologia: allo studio dei contenuti fanno seguito le scelte di codifica e, successivamente, la cernita degli strumenti di visualizzazione, che devono rispondere alla visione che l'editore ha del testo.

Proprio partendo dai contenuti è desumibile che, oltre all'interesse di chiave documentaria, questa raccolta meriti di essere analizzata per almeno un altro motivo. Il libro di Martelli, infatti, può essere letto come una sorta di autobiografia moderna: la scrittura di quest'opera e soprattutto la sua pubblicazione furono fortemente connesse al desiderio di imporre un'immagine lusinghiera di sé, sfruttando un modello eccezionale come quello di Aretino, per affermarsi come letterato e uomo di cultura dell'epoca, desiderio che si scontra perennemente con un'origine da mercante che gli impedisce ogni purezza di

genere²³. La decisione di pubblicare questo libro è sostanzialmente il tentativo finale di legittimare la sua scelta anche al cospetto del pubblico.

Tanti sono gli elementi che non sarebbe possibile ricostruire soltanto estrapolando i dati salienti. Da una parte, infatti, per inserirsi in un ambiente fino ad ora a lui totalmente lontano, ricalcò con la sua opera tutte le caratteristiche canoniche della raccolta aretiniana, a partire dagli elementi paratestuali come il numero ordinale presente nel titolo o il ritratto dell'autore in posa di tre quarti. Marconcini, autore del primo volume antologico e unico editore delle sue lettere, nella *Prefazione* dell'opera spiega di aver ignorato quasi del tutto una buona parte di scritti, in particolare il primo blocco di epistole principalmente dedicatorie o accompagnatorie di scritti occasionali, perché «conosciuta una si son conosciute tutte»²⁴ ignorando che anche questa parte è funzionale per ottenere una *summa* della sua biografia intellettuale e che anche l'Aretino aveva concepito una simile sezione in chiusura del suo *Libro primo*.

Lo stesso Aretino riuscì a penetrare in maniera formidabile nel pubblico proprio grazie alla novità della sua idea: l'aver composto non un libro in quanto somma di singole lettere, ma come raccolta coerente²⁵ e Martelli riprende infatti da Aretino, oltre allo stile, anche la disposizione tematica delle lettere²⁶. I versi e

²³ Genovese (2009), pp. 155-159. Genovese legge nell'opera martelliana i canoni dell'agiografia, che spesso ruota proprio attorno all'evento della conversione e, infatti, la lettera risolutiva che narra dell'episodio più importante della sua vita è proprio quella che racconta dell'incontro a Roma con Pietro Aretino e della sua successiva decisione di abbandonare per sempre l'esercizio della mercatura per dedicarsi all'attività poetica. Tuttavia, questa sua continua ricerca di emulazione si è rivelata spesso la motivazione del suo insuccesso: Martelli, infatti, ha cercato di ricalcare il modello anche nei toni e nelle invettive, ma un personaggio così noto e temuto non poteva essere eguagliato da un personaggio di calibro ben inferiore dal punto di vista della risonanza.

²⁴ Marconcini (1916), p. 6.

²⁵ Baldassarri (1995), pp. 163-164.

²⁶ Rabboni (2007), p. 38. Si alternano lettere deferenti e ossequiose, dichiarazioni d'amore, scritti dallo stile più tecnico sulle problematiche culturali dell'epoca sia

le prose scritte da lui, tuttavia, rispondevano in realtà ai temi in voga e, molto spesso, erano scritti su commissione o in vista di qualche tornaconto materiale, quindi, nonostante la sua condanna alle epistole fittizie e la sua rivendicazione di veridicità, anche Martelli scrive pensando costantemente alla pubblicazione e alla raccolta di materiale coerente col volume che va componendo. In secondo luogo, tra le scelte che si rivelano di successo c'è sicuramente quella della composizione narrativa dell'intera vicenda, che riesce a mantenere vivo l'interesse del lettore, soprattutto quando intraprende la narrazione del suo viaggio in Francia alla corte di Francesco I, una trasferta che secondo le sue aspettative avrebbe dovuto procurargli fama eterna e un buon tornaconto economico, ma che in realtà si rivelò un totale insuccesso. Il racconto di questi episodi viene portato avanti dividendo il resoconto in puntate, scandendo tappe e incontri e creando una vera e propria aura di suspense nel lettore, ma per ottenere questo effetto, necessita indubbiamente di una selezione ben accurata del materiale da stampare e, probabilmente, anche di un lavoro di riscrittura.

Oltre agli aspetti di tipo contenutistico, l'edizione digitale ha potuto rispondere anche ad altri bisogni: la dicotomia principale che si afferma nello studio di un libro di lettere, soprattutto cinquecentesco, riguarda, da una parte, la necessità di rendere il testo coerente e comprensibile a un lettore moderno, dall'altra quella di non appiattare le peculiarità stilistiche e l'instabilità di una lingua ancora in costruzione. Di fronte alla volontà di ottenere un testo interrogabile, da cui ricavare informazioni e, al tempo stesso, di mantenere intatto il valore linguistico della documentazione, la scelta di un'edizione digitale si è posta come soluzione privilegiata. Spesso, infatti, il rischio di un'edizione di

nel campo dell'arte che della lingua indirizzate a letterati e artisti, ma anche lettere propriamente familiari e scherzose in quanto destinate a membri della sua famiglia o delle sue amicizie più intime e connotate da un linguaggio molto più gergale e diretto.

testi di età rinascimentale è quello di attuare un'eccessiva modernizzazione, perdendo così importanti dati sulla ricostruzione della lingua, o al contrario, di lasciare quasi intoccata la veste linguistica dell'epoca rendendo però difficoltosa la comprensione di diversi passaggi: optare per una scelta o per un'altra vorrà dire sempre privilegiare un aspetto a discapito di un altro.

Il punto di forza che appare facilmente comprensibile già da una prima analisi è sicuramente, per sua stessa natura, l'assenza di limitazioni spaziali legate alla pagina, mentre un'edizione a stampa si figura tradizionalmente come l'esito di un compromesso tra più possibilità e non prevede un'interazione tra più livelli di testo. L'eliminazione di questo ostacolo, con la caratteristica della visualizzazione del testo diplomatico e di quello normalizzato, diventa in questo caso l'opportunità di ampliare la destinazione dell'edizione non soltanto allo storico e al critico letterario, ma anche al linguista puro.

Un'edizione di corrispondenze di età moderna richiede, forse più di altri tipi di fonti, una codifica fortemente specializzata: trasportare semplicemente il testo su un mezzo digitale non è abbastanza, bisogna restituire il significato di ogni frammento per poter ottenere un lavoro davvero coerente e riuscire a seguire il flusso di informazioni. Soltanto chiamando ogni struttura col suo nome sarà possibile trarre il massimo del vantaggio da ogni significante, ottenendo da ogni singola porzione di testo un senso e un'utilità. Per questo motivo la scelta privilegiata è ricaduta sulla TEI, che consente la descrizione della maniera in cui un documento è stato creato e in cui è strutturato (pagine, paragrafi, versi, capitoli, dialoghi, ecc.), ragione per la quale i suoi protocolli sono adatti soprattutto per le edizioni di testi antichi, manoscritti o dossier che tentano di ricostruire il processo creativo e l'edizione definitiva di un testo²⁷. Il tipo di codifica richiesto dalla TEI prevede l'utilizzo di *markup* di tipo dichiarativo

²⁷ Fabre, Marcotte (2014), p. 175.

strutturale, che riguardano cioè la funzione di ogni elemento del testo e non il modo in cui esso deve essere rappresentato e questo lavoro richiede, quindi, un intervento di interpretazione del testo stesso²⁸.

Il metodo più congeniale prevede l'utilizzo di un unico *file* XML, in modo da facilitare la creazione di collegamenti e riferimenti interni, diviso in due sezioni principali, un *<teiHeader>* e un *<text>*. La prima è sostanzialmente un frontespizio elettronico e contiene tutte le informazioni paratestuali riferite all'edizione digitale realizzata, ma prevede anche una sezione indispensabile per la creazione di un repertorio dei vari personaggi citati nel corso delle lettere, cioè una *<listPerson>*, con all'interno un elemento *<person>* per ciascun soggetto, con l'aggiunta di due attributi, cioè *@xml:id* per consentire l'identificazione all'interno del testo ogni volta che occorre lo stesso personaggio, anche se nominato con uno pseudonimo diverso o citato in maniera implicita (tramite l'elemento *<persName>* e l'attributo *@ref*), e *@role*, che in questo caso può avere due opzioni, destinatario o citato, oltre a una serie di altri *tag* disponibili che riguardano le caratteristiche personali o elementi biografici. Nella seconda parte, invece, è necessario rappresentare il genere testuale che per sua natura prevede diverse partizioni, tante quante sono le lettere contenute, tramite l'elemento *<div>*, indispensabile per evidenziare la struttura del testo e le sue sezioni interne.

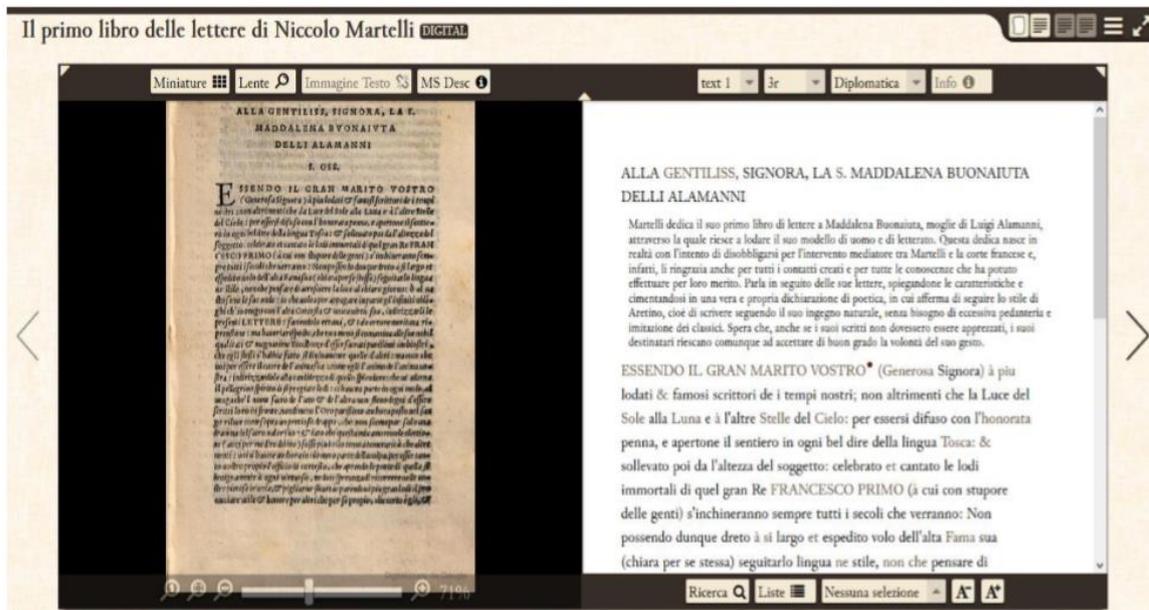
Oltre al titolo/intestazione, ogni lettera è stata poi preceduta da un regesto (tramite l'utilizzo del tag *<argument>*) che anticipa la trascrizione del testo della lettera, che termina poi con l'elemento *<closer>*, che contiene saluti, data e altri elementi finali presenti alla fine di ogni lettera, come data e firma (*<date>* e *<signed>*). La codifica del testo, e quindi la sua interpretazione, dipende ovviamente dalle finalità che l'edizione vuole perseguire e, in questo caso, non

²⁸ Pierazzo (2005), p. 74.

volendo sottoporre l'opera a particolari interrogazioni linguistiche, non è stato necessario utilizzare marcature di fenomeni sintattici, morfologici o fonetici.

Sono state effettuate marcature per fenomeni di enfaticizzazione tramite l'elemento `<hi>` (*highlight*), utilizzato insieme all'attributo `@rend`, che specifica di che tipo di enfaticizzazione si tratta: in questo caso è stato necessario principalmente per rendere in maiuscoletto le parti che nel testo originale sono riportate in maiuscolo, ma soltanto quando rispecchia la volontà dell'autore di evidenziare determinate parole o porzioni di testo. L'elemento `<note>`, infine, contiene le annotazioni sul testo.

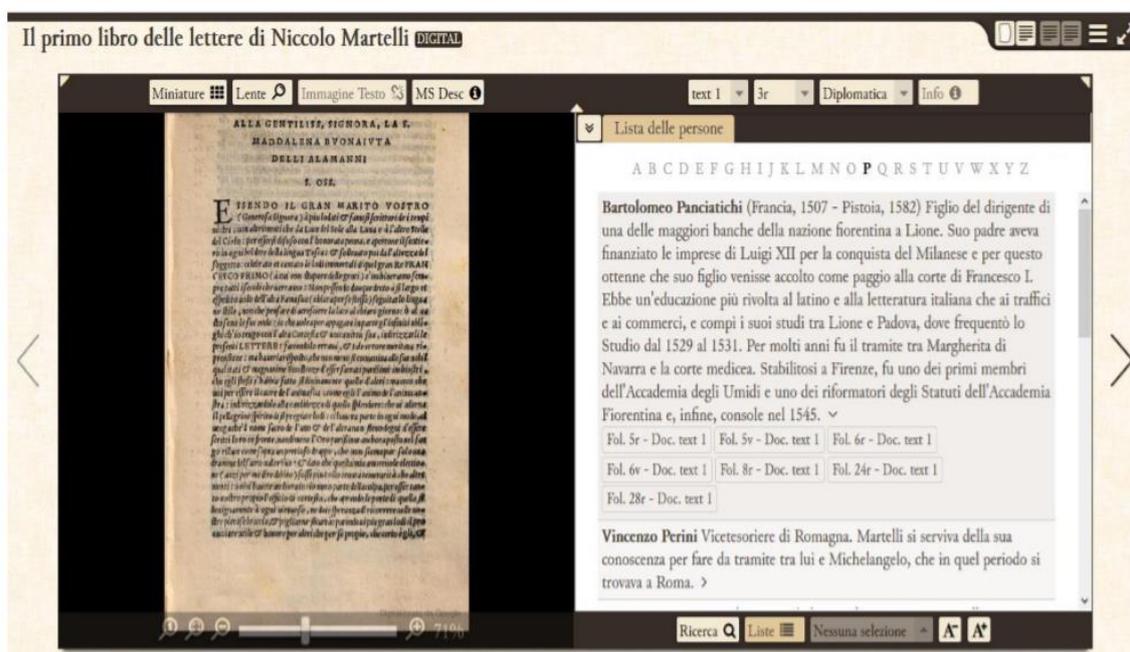
Dal confronto con un'edizione tradizionale, risulta che l'edizione digitale si presti maggiormente a valorizzare questo tipo di struttura testuale, soprattutto grazie al programma utilizzato per la visualizzazione, EVT 1 (*Edition Visualization Technology*). Si tratta di uno strumento progettato dal *Digital Vercelli Book project* guidato da Roberto Rosselli Del Turco appositamente per creare edizioni digitali partendo da un testo codificato in XML, senza ulteriori programmazioni, sfruttando un'interfaccia semplice e funzionale. L'interfaccia si presenta con la divisione dello schermo in due settori: sulla sinistra si trova l'immagine del facsimile digitalizzato con i vari comandi di ingrandimento, mentre sulla destra è posta la trascrizione del testo. Ai lati della schermata sono presenti due cursori per avanzare o retrocedere nelle pagine e automaticamente muta sia la parte di trascrizione che quella dell'immagine.



I suoi punti di forza sono sicuramente la visualizzazione in contemporanea delle trascrizioni e delle immagini, il passaggio dalla versione diplomatica a quella interpretativa, ma anche la possibilità di creare indici ed elenchi con i nomi dei personaggi, dei luoghi, delle date, ecc. potendoli anche evidenziare con colori diversi direttamente nel testo. Uno degli elementi che solitamente risulta, infatti, vantaggioso in un'edizione su carta è l'indice alfabetico delle parole chiave o dei nomi alla fine dell'opera, operazione che richiede un'analisi molto sistematica del contenuto. La stessa funzione viene svolta nell'edizione digitale in maniera molto più diretta, cioè tramite una ricerca nel testo, strumento che può in realtà estrarre più informazioni rispetto a un indice standard e per eguagliarne la qualità deve pagare il solo prezzo della codifica testuale.

Grazie a questo strumento digitale è possibile visualizzare oltre alla barra di ricerca anche un indice diretto dei nomi, al quale si può giungere o cliccando sul nome di un personaggio, o accedendo direttamente nella sezione apposita, la *List of persons*, ordinata alfabeticamente con una pagina per ogni lettera. In questo

luogo è possibile accedere alle informazioni biografiche correlate al personaggio e, inoltre, verificare l'elenco di tutte le occorrenze in cui compare lo stesso nome, cliccando sul quale si passerà direttamente alla pagina in questione, spostandosi da una lettera all'altra di proprio interesse in maniera veloce e diretta. Gli indici permettono di sapere che tipo di informazione ci si può aspettare già prima di cominciare la lettura ed è un'opportunità soprattutto per i testi che inglobano più campi disciplinari.



Oltre a questi elementi, è possibile la visualizzazione delle note aggiunte al testo cliccando sulla parola che riporta l'apposito segnale grafico, in maniera da poter scegliere autonomamente quando e dove approfondire: il grado di interpretazione può così variare dalla semplice lettura di un utente interessato, fino all'interpretazione di un lettore professionale, che potrà servirsi del

cosiddetto paratesto, con introduzioni e note che possono contribuire a una migliore comprensione dell'opera²⁹.

Non bisogna poi sottovalutare l'innovazione importata dalla possibilità di visualizzare sia il testo che l'immagine/facsimile, arrivando così al massimo livello di attendibilità, perché non si tratta più della semplice illustrazione che accompagna la trascrizione, ma della prima fonte testuale disponibile, a cui quasi sempre le edizioni stampate sono costrette a rinunciare per motivi principalmente economici, ma anche per il limite pagina imposto dal libro cartaceo, costretto a seguire una gerarchia con preminenza del testo sull'immagine³⁰. Con la sparizione dei limiti legati alla superficie della pagina stampata, la presenza dell'immagine per l'edizione digitale diventa quasi un obbligo più che una possibilità: è uno strumento di verifica ineguagliabile e, come afferma Alfredo Stussi, l'edizione critica «è un'ipotesi di lavoro e quindi il lettore deve essere messo in grado di verificarla punto per punto ed eventualmente di dissentire»³¹, alimentando in questo modo lo scambio e l'avanzamento.

L'edizione digitale non si sottrae a questa missione, consentendo una circolazione dei contenuti potenzialmente senza limiti e rispondendo a una delle principali funzioni editoriali, che è proprio la diffusione. In particolare, la pubblicazione e, soprattutto, il libero accesso, sono alla base della comunicazione scientifica che alimenta il territorio mondiale della ricerca, perché la messa a disposizione di documenti validi permette ad altri ricercatori di avanzare nel

²⁹ Stinne Greve Rasmussen (2016), p. 127.

³⁰ Petrucci (2008), pp. 87-88. Il facsimile risulta spesso importante perché, oltre a consentire indagini di tipo linguistico, le lettere rappresentano da un punto di vista paleografico un importante campo di analisi dei sistemi grafici, soprattutto in un periodo come quello dell'età moderna, in cui oltre alla ricerca di stabilizzazione di una lingua nazionale, si procede in una tentata unificazione anche dal punto di vista grafico. Petrucci evidenzia, infatti, un fenomeno del Cinquecento epistolare italiano, il digrafismo, che si ritrova fino al 1580.

³¹ Stussi (2006), pp. 20-21.

proprio lavoro: la ricerca si annulla se non è supportata dall'esame critico dei pari o del pubblico in generale, sostanzialmente non esiste senza pubblicazione, che corrisponde a una fase essenziale quanto quella della sperimentazione, dell'osservazione o dell'interpretazione³². In questo modo, quindi, un ricercatore in ambito umanistico può soddisfare la propria volontà di rendere accessibile non soltanto il testo in sé, ma anche tutta la parte di ricerca soggiacente che riguarda la metodologia, non ponendo l'attenzione esclusivamente sul prodotto finale, ma sul processo *in itinere* che ha portato al lavoro finito. Un'edizione critica affrontata con questi strumenti non è un *best seller* da riporre in biblioteca, ma un tentativo di fornire al lettore interessato gli strumenti adatti a ricomporre il lavoro di ricerca e a entrare nei processi, ad esempio, di collazione o di analisi testuale, quindi edizione originale, facsimile, trascrizione, note e commenti che permettono di contestualizzare l'opera³³.

In questa prospettiva, nell'ambito epistolare (che è un ambito potenzialmente sconfinato), non è di secondo piano la possibilità di lavorare anche a distanza con gruppi di studiosi appartenenti a campi di ricerca differenti, con lo scopo di ottenere un'analisi quanto più multidisciplinare possibile, sfruttando anche l'occasione del digitale di concedere all'utente-lettore la scelta del livello di interpretazione che preferisce. Inoltre, nel caso di *corpora* molto vasti o in continuo aggiornamento, questo offre anche la possibilità di esaminare le varie parti in tempi distinti o anche di ampliare in un secondo momento il lavoro di un altro studioso. Il prodotto digitale può essere potenzialmente sempre in lavorazione grazie alla sua apertura a variazioni, modificazioni e revisioni varie, che consentono un continuo miglioramento del lavoro finale³⁴. Sfruttando questa

³² Guedon (2014), pp. 112-114.

³³ Apollon, Regnier, Belisle (2017), p. 41.

³⁴ Van Cuyck, Belisle (2004), p. 93. Questa caratteristica evolutiva del testo è, secondo Van Cuyck e Belisle, un grande cambiamento rispetto al libro stampato,

possibilità del digitale, molte edizioni sono anche pubblicate prima della fine del lavoro, ancora nella fase di elaborazione, per raccogliere *feedback* e mantenere vivo l'interesse dei lettori durante la durata del progetto³⁵.

Non è semplice né intuitivo modificare le impostazioni programmate da EVT; tuttavia, per questo progetto è stato necessario attuare dei cambiamenti legati al principio che ogni edizione difficilmente riesce a vestire delle interfacce totalmente standardizzate, in quanto è necessario che queste, se pur in minima parte, rispecchino ciò che l'editore vuole mettere in luce nel suo testo.

Innanzitutto, è stata aggiunta la visualizzazione del regesto, che ha richiesto tempo soprattutto per la messa in forma grafica, che prevedeva un carattere di corpo più piccolo rispetto al resto del testo e con un'interlinea minore. È stata modificata anche la visualizzazione delle biografie perché non prevedeva la lettura di alcuni *tag*, principalmente quelli riguardanti gli eventi e le informazioni di nascita e di morte. Inoltre, è stato modificato anche l'ordine dei nomi, in quanto l'elencazione era impostata di *default* su un ordine alfabetico basato sul nome personale e non sul cognome. Infine, l'ultima modifica ha riguardato la possibilità di visualizzare il maiuscoletto, quando codificato al posto del maiuscolo. Nonostante questi interventi minimi ma necessari, è comunque certo che la struttura prestabilita sia valida e performante per qualunque tipo di testo³⁶.

La semplicità della sua interfaccia grafica è poi sicuramente un vantaggio per il lettore, in quanto è stato esaminato come la possibilità di visualizzazioni multiple e a discrezione dell'utente possa essere causa di complicazioni che

che impone la versione definitiva di un'opera e porta gli autori a concentrarsi poi su nuovi testi e non a correggere o migliorare ciò che già hanno scritto. La potenzialmente infinita evoluzione del testo sarebbe molto vicina a quella che è la condizione del pensiero umano.

³⁵ Pierazzo (2016), p. 51.

³⁶ Rosselli Del Turco, Di Pietro, Martignano (2019) per la storia e lo sviluppo delle nuove funzionalità di EVT.

minano la comprensibilità del testo, disorientando il lettore invece di portarlo ad apprezzare la complessità della varietà testuale³⁷: sostanzialmente le possibilità d'interazione offerte all'utilizzatore aprirebero a problemi di ordine cognitivo dovuti al via vai costante tra diversi punti di vista sul testo che rischierebbero di provocare caos visivo³⁸.

Se è vero che ogni editore potrebbe ovviare al problema della visualizzazione secondo i suoi criteri tramite la creazione di un'interfaccia *ex novo*, è anche vero che questo necessita sempre della presenza all'interno del *team* di sviluppatori informatici e di una significativa disponibilità di fondi. In questo caso, come afferma Elena Pierazzo, l'utilizzo di strumenti standardizzati, pur con funzionalità più limitate e visualizzazioni più semplici, si propone come una scelta sostenibile ed etica:

Tali interfacce, basate per lo più su html, una tecnologia facile da acquisire, sono in genere sostenibili perché il basso profilo tecnologico implica una maggiore longevità: infatti, più elementi interattivi ci sono, più il sito sarà soggetto a obsolescenza, in quanto aumenteranno i fattori da controllare per garantire l'efficienza del sito stesso; esse sono anche etiche perché possono essere realizzate con un minimo investimento economico³⁹.

³⁷ Pierazzo (2016), p. 50.

³⁸ Apollon, Belisle (2017), p. 131.

³⁹ Mancinelli, Pierazzo (2020), p. 81. I fattori svantaggiosi, nel caso di EVT, oltre alla necessità di una conoscenza di linguaggi di programmazione come XSLT e JSON, riguardano anche il fatto che per poter concretamente pubblicare l'edizione online, bisogna avere uno spazio su un *server*, accedere a un indirizzo web ed avere le capacità per aggiornare il prodotto (Ivi, pp. 84-86). Per quanto riguarda la longevità, essa si riferisce alla caratteristica secondo cui, gestendo il maggior numero di edizioni attraverso la medesima piattaforma di pubblicazione sarà più facile aggiornare un unico strumento. Lo scopo è quindi quello di sperimentare al massimo le potenzialità nella creazione di strumenti generici di pubblicazione, arrivando a prodotti meno generalisti e più flessibili e innovativi. In questa circostanza, coloro che dispongono di maggiori finanziamenti di ricerca rappresentano un «laboratorio di sperimentazione e innovazione» per sviluppare i propri *software* da offrire poi in dotazione all'intera comunità scientifica.

Si è anche parlato di una complessità al livello delle citazioni del testo per affermare che, soprattutto in un contesto accademico, è di fondamentale importanza poter tracciare e attribuire una porzione di testo a una fonte specifica⁴⁰. La sfida è, insomma, quella di facilitare l'accesso alle opere patrimoniali, ma mantenendo al tempo stesso integri il valore, l'autorità, l'autenticità e la scientificità del testo⁴¹. Non a caso la scelta ricade spesso su edizioni ibride, in quanto l'edizione tradizionale a stampa è solitamente ritenuta più significativa per il mondo accademico, probabilmente per la sua consistenza fisica e tangibile, che può essere facilmente citata; al contrario, l'edizione digitale risulta quasi aleatoria, soprattutto per la facilità con cui può essere modificata o per l'instabilità dell'indirizzo web⁴².

La speranza è, insomma, che gli strumenti digitali possano divenire sempre più determinanti nello studio consapevole di questo genere, superando la divisione troppo spesso affermata tra il tentativo di ricostruire le reti epistolari e la lettura dei libri di lettere. La possibilità di interrogare i dati rappresenta indubbiamente un avanzamento importante nelle ricerche, ma le informazioni recuperate non possono procedere indipendentemente dai contenuti delle lettere, che nascono all'interno di un progetto specifico dell'autore e del tipografo, i quali affidano, con sapienti opere di riscrittura, alla struttura e all'interezza del libro la capacità di ogni singola lettera di essere recepita e compresa.

Maria Antonia Papa

Scuola di Alta Formazione in

⁴⁰ Pierazzo (2016), pp. 56-57.

⁴¹ Hillesund, Belisle (2017), p. 170.

⁴² Pierazzo (2009).

Storia e Filologia del manoscritto e del libro antico “Alberto Varvaro”

mantonia.papa@libero.it

Riferimenti bibliografici

Studi critici

Apollon, Belisle (2017)

Daniel Apollon, Claire Belisle, *Le destin de l'appareil critique dans l'edition numerique scientifique*, in Daniel Apollon, Philippe Regnier, Claire Belisle (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 101-132

Apollon, Regnier, Belisle (2017)

Daniel Apollon, Philippe Regnier, Claire Belisle, *Alors que les textes deviennent numeriques*, in Id. (a cura di), *L'edition critique à l'ere du numerique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 9-51

Baldassarri (1981)

Guido Baldassarri, *Fra «corpus» e «membra disiecta». Considerazioni metodologiche e operative in margine al progetto di ricerca*, in Amedeo Quondam (a cura di), *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 159-175

Baldassarri (1995)

Guido Baldassarri, *L'invenzione dell'epistolario*, in Michael Lettieri, Salvatore Bancheri, Roberto Buranello (a cura di), *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1995, t. I, pp. 157-178

Desenclos (2016)

Camille Desenclos, *Early Modern Correspondence: A New Challenge for Digital Editions*, in Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 183-200

Dumont (2016)

Stefan Dumont, *CorrespSearch - Connecting Scholarly Editions of Letters*, «*Journal of the Text Encoding Initiative*», X 2016-2019, <<https://doi.org/10.4000/jtei.1742>> (ultima consultazione 26/04/2020)

Epron, Vitali-Rosati (2018)

Benoît Epron, Marcello Vitali-Rosati, *L'édition à l'ère numérique*, Parigi, La Découverte, 2018

Fabre, Marcotte (2014)

Gregory Fabre, Sophie Marcotte, *L'organisation des métadonnées*, in Michael E. Sinatra, Marcello Vitali-Rosati, *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, pp. 161-176

Flamini (1895)

Francesco Flamini, *Le lettere italiane alla corte di Francesco I, re di Francia*, in Id., *Studi di storia letteraria*, Livorno, Giusti, 1895, pp. 197-337

Genovese (2009)

Gianluca Genovese, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore, 2009

Guedon (2014)

Jean-Claude Guedon, *Le libre accès et la «Grande Conversation» scientifique*, in M. E. Sinatra, M. Vitali-Rosati, *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, pp. 111-126

Hillesund, Belisle (2017)

Terje Hillesund, Claire Belisle, *Ce que la remédiation numérique change dans l'édition et la lecture*, in Daniel Apollon, Philippe Regnier, Claire Belisle (a cura di), *L'édition critique à l'ère du numérique*, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 133-175

Lusignan (1985)

Serge Lusignan, *Quelques Réflexions sur le Statut Epistémologique du Texte Electronique*, «Computers and the Humanities», XIX 1985, pp. 209-212

Mancinelli, Pierazzo (2020)

Tiziana Mancinelli, Elena Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020

Marconcini (1916)

Cartesio Marconcini, *Dal primo e dal secondo libro delle lettere di Niccolò Martelli*, Lanciano, Carrabba, 1916

Petrucci (2008)

Armando Petrucci, *Scriversi nel moderno*, in *Id.*, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Bari, Laterza, 2008, pp. 87-111

Pierazzo (2009)

Elena Pierazzo, *Editorial Teamwork in a Digital Environment: The Edition of the Correspondence of Giacomo Puccini*, 2009, <<http://computerphilologie.tu-darmstadt.de/jg08/pierazzo.html>> (Ultima consultazione 26/04/2020)

Pierazzo (2016)

Elena Pierazzo, *Modelling Digital Scholarly Editing: From Plato to Heraclitus*, in Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 41-58

Pierazzo (2005)

Elena Pierazzo, *La codifica dei testi. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2005

Plaisance (1973)

Michel Plaisance, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côte Ier: la transformation de l'Académie des "Humidi" en Académie florentine (1540-1542)*, in A. Rochon (a cura di), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (première série)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Centre de recherche sur la Renaissance italienne), 1973, pp. 361-438

Rabboni (2007)

Renzo Rabboni, *Nicolò Martelli, Il canzoniere per Maddalena Salterelli*, «LIA», VIII 2007, pp. 37-115

Rosselli Del Turco, di Pietro, Martignano (2019)

Roberto Rosselli Del Turco, Chiara di Pietro, Chiara Martignano, *Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo*, «Umanistica Digitale», VII 2019,

<<https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/9322/9913>> (ultima consultazione 25/04/2020)

Sinatra, Vitali-Rosati (2014)

Michael E. Sinatra, Marcello Vitali-Rosati, *Introduction*, in Id., *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, pp. 7-11

Stadler, Illetschko, Seifert (2016)

Peter Stadler, Marcel Illetschko, Sabine Seifert, *Towards a Model for Encoding Correspondence in the TEI: Developing and Implementing <correspDesc>*, «Journal of the Text Encoding Initiative», IX 2016-2017, <<http://journals.openedition.org/jtei/1433>> (Ultima consultazione 25/04/2020)

Stinne Greve Rasmussen (2016)

Krista Stinne Greve Rasmussen, *Reading or Using a Digital Edition? Reader Roles in Scholarly Editions*, in Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo (a cura di), *Digital Scholarly Editing – Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 119-133

Stussi (2006)

Alfredo Stussi, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, ed. 2, 2006.

The TEI Guidelines (*TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*), TEI Consortium, 2019 <www.tei-c.org> (Ultima consultazione: 26/04/2020)

Van Cuyck, Belisle (2004)

Alain Van Cuyck, Claire Belisle, *Pratiques de lecture et livres électroniques*, in Claire Belisle (a cura di), *La lecture numérique: réalités, enjeux et perspectives*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2004, pp. 77-101

Edizioni e progetti digitali

Archilet - Reti epistolari (Archivio delle corrispondenze letterarie di età moderna), Clizia Carminati, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, 2014 <www.archilet.it> (Ultima consultazione 25/04/2020)

Centre for Editing Lives and Letters (CELL), University College London, 2003 <<http://www.livesandletters.ac.uk/>> (Ultima consultazione 25/04/2020)

Collecting Epistolary Metadata of the Republic of Letters (CEMROL), Skillnet project, University of Utrecht, 2018 <<https://cemrol.hum.uu.nl/#/>> (Ultima consultazione 25/04/2020)

Early Modern Letters Online, Cultures of Knowledge, University of Oxford, 2009 <<http://emlo.bodleian.ox.ac.uk>> (Ultima consultazione 25/04/2020)

La correspondance du chancelier Antoine du Bourg, Olivier Poncet, École Nationale des Chartes, 2011 <<http://elec.enc.sorbonne.fr/dubourg/>> (Ultima consultazione: 25/04/2020)

Mapping the Republic of Letters, CESTA, Stanford University, 2013 <<http://republicofletters.stanford.edu/>> (Ultima consultazione 25/04/2020)

Visual correspondence – Analysing Letters through Data Visualisation, Niall O’Leary, 2015 <<http://www.correspondence.ie/>> (Ultima consultazione 25/04/2020)

Scribe, document transcription, crowdsourced <<http://scribeproject.github.io/>> (Ultima consultazione 25/04/2020)

Cet article vise à analyser deux approches différentes relatives aux projets d’édition numérique des livres de lettres, la première fondée sur la recherche interne, à travers les métadonnées, et la seconde basée sur la lecture de l’ensemble du corpus. Après un examen des principaux modèles de bases de données et des éditions existantes, l’épistolaire de Nicolò Martelli est analysé comme un modèle d’une méthodologie d’édition éthique et capable de répondre à la fois à deux critères, la recherche et la lecture, grâce à l’outil de visualisation EVT.

Parole-chiave: corrispondenze; epistolari; Martelli; EVT; edizioni digitali

VARIA

ESTER BALDI, **Per un lessico della paura nel *Decameron****:
un'analisi delle occorrenze boccacesche

Nella I edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, pubblicato nel 1612, il lemma 'paura' è definito come:

*Immaginazione di male soprastante, sbigottimento d'animo, per aspettazion di male. Lat. metus, timor, pavor. Bocc. Introd. n. 10. Dalle quali cose, ec. nacquero diverse paure. E num. 26. Per la paura, che avevano i sani [...]*¹.

Tale definizione, insieme alle citazioni provenienti dal *Decameron*, resta invariata fino alla quarta edizione del *Vocabolario*, stampata dal 1729 al 1738. Gli esempi boccacciani sono seguiti da altri brevissimi passi letterari relativi al valore estrinseco e intrinseco della paura in Dante, Petrarca e Leon Battista Alberti². Risulta interessante notare come Boccaccio sia posto come primo autore atto a testimoniare la definizione di «*metus, timor, pavor*» in una dimensione culturale che dà forma alla paura secondo schemi socio-culturali prettamente medievali, che tuttavia, a quanto testimoniato dalle edizioni dell'Accademia della Crusca, resta inalterata sino al XVIII secolo inoltrato³. Una concezione di paura, dunque, che si estende per tutto il periodo storico del Rinascimento, che nel più autorevole, per quanto discusso, dizionario seicentesco si manifesta attraverso le

*Per il testo del *Decameron* si è seguita l'edizione Sapegno.

¹ *Vocabolario degli Accademici della Crusca* 1612, p. 602, s. v. *paura*.

² Si vedano a proposito le quattro edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, rispettivamente: 1612 p. 602; 1623 p. 588; 1691 vol. III, p. 1171; 1729-1738 vol. III, p. 526, s. v. *paura*.

³ *Vocabolario degli Accademici della Crusca* 1612, p. 602, s. v. *paura*.

parole dell'autore del *Decameron* come paura generalizzante della peste nella cornice del racconto. Il termine 'paura' accoglie in sé ben tre concettualizzazioni latine, appunto *metus*, *timor* e *pavor*, proponendosi nel significato come un termine polisemico, difficilmente inscrivibile ad una sola dimensione del vivere umano. Nella quarta edizione, pubblicata tra il 1729 e il 1738, la definizione sarà incrementata dei corrispettivi lemmi in greco antico, δέος e δειλία, indicanti rispettivamente 'timore' e 'viltà'⁴. Dunque, il sostantivo non si limita ad esprimere un solo significato statico, bensì in esso confluiscono le più numerose concezioni del senso di 'paura' umano, evincibili solo dal contesto narrativo e sintattico delle proposizioni in cui si situa l'occorrenza, e non a priori.

Allo stesso modo la rappresentazione delle occorrenze di questo lemma da parte del Boccaccio non si esaurisce nel terrore del contagio, emblematico della prima parte introduttiva dell'opera, ma acquisisce connotati differenti in ogni più diverso ambito del racconto, sviluppandosi spesso in una dimensione umana ed etico-morale relativa alle relazioni sociali dell'uomo e della donna *agentes* dell'opera boccacciana. La paura nel *Decameron* è sì un'«immaginazione di male soprastante, sbigottimento d'animo, per aspettazioni di male», un male che spesso si evince possa essere fisico e soprattutto per mezzo di mano altrui, ma il lemma non si esaurisce ad un'emozione di *timor* nei confronti del contagio pestilenziale come testimoniato dai Cruscani⁵. Infatti, le occorrenze presenti nell'introduzione all'opera e relative alla «mortifera pestilenza» sono solo due e delineano un orrore della malattia tanto implacabile che porta come conseguenza la dissoluzione delle relazioni umane, poiché «tutti quasi ad un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare e di fuggire gl'infermi e le lor cose; e così facendo, si

⁴ Vocabolario degli Accademici della Crusca 1729-1738, vol. III, p. 526, s. v. *paura*.

⁵ Vocabolario degli Accademici della Crusca 1612, p. 602, s. v. *paura*.

credeva ciascuno a sé medesimo salute acquistare»⁶. Boccaccio sin dall'incipit del componimento utilizza il lemma 'paura' analizzandolo diacronicamente, considerandone le cause e soprattutto le conseguenze sugli uomini, che in questa prima parte della cornice sono descritti come privi di umanità e in gran parte lontani dal perseguire «una mezzana via, non strignendosi nelle vivande [...], né nel bere e nell'altre dissoluzioni allargandosi»⁷. Anche nelle successive occorrenze la paura assumerà connotati diacronici che sviluppano l'azione e l'inazione all'interno della fabula, in modo tale da descrivere attraverso le conseguenze e gli effetti di tali «diverse paure» «ciascuno [...] animo di qualunque uomo»⁸.

Le occorrenze di 'paura'

Nell'opera decameroniana le occorrenze di 'paura', al femminile singolare, sono ben novanta, che si dipanano nel corso di tutto il racconto, assumendo contestualmente al *loco* in cui esse si trovano un'accezione più ridotta dell'ampio spettro polisemantico del sentimento di paura⁹. Le occorrenze del termine sono presenti nella prima parte dell'opera con una percentuale del 59%, mentre nella seconda parte, a partire dalla giornata VI, la percentuale delle occorrenze diminuisce al 41%. Una ricerca realizzata secondo la divisione interna dell'opera ha dimostrato, inoltre, che le giornate con la maggior presenza del termine 'paura' sono: la seconda con una percentuale del 20% e 18 occorrenze; la settima con una presenza del lemma al 15,6% e 14 occorrenze, e la quarta con il 14,4% e 13 occorrenze. Calcolate le percentuali in cui le occorrenze del termine 'paura'

⁶ Boccaccio (1956), I, pp. 44; 46.

⁷ *Ivi*, I, p. 47.

⁸ *Ivi*, I, pp. 46; 303.

⁹ Cfr. OVI, s. v. *paura*, 6058 – 6147.

compaiono nella cornice e nelle singole giornate, si riportano di seguito i dati rilevati: cornice (introduzione e conclusione) 3,3%; I giornata 2,2%; II giornata 20%; III giornata 7,8%; IV giornata 14,4%; V giornata 12,2%; VI giornata 2,2%; VII giornata 15,6%; VIII giornata 8,9%; IX giornata 8,6%; X giornata 7,8%. Tale calcolo in percentuale, basato sul totale delle 90 occorrenze di 'paura' che costellano il *Decameron*, dimostra come il termine ricorra in misura piuttosto regolare per tutto il corso dell'opera. Risulta interessante notare che la giornata in cui le occorrenze di 'paura' si presentano in misura maggiore rispetto alle altre, introduce un tema che prevede una risoluzione finale positiva, e di conseguenza lo sviluppo di peripezie ed accadimenti potenzialmente paurosi nel racconto, necessari a palesare il miglioramento finale della condizione iniziale dei personaggi. Si tratta, infatti, della seconda giornata, «nella quale, sotto il reggimento di Filomena, si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla sua speranza, riuscito a lieto fine»¹⁰. La rubrica introduttiva riconduce il racconto e le novelle della brigata ad uno schema che configura un disegno binario della rappresentazione: inizialmente il protagonista dovrà necessariamente essere «da diverse cose infestato», per poi, nella fase risolutiva della vicenda, giungere ad un lieto fine che sia «oltre alla sua speranza»¹¹. Si comprende chiaramente, dunque, il motivo di una presenza così alta di occorrenze di 'paura' in una giornata in cui i protagonisti, per confrontarsi con l'intervento della Fortuna, debbano incorrere in numerosi «gravi accidenti»¹².

Le aree dell'opera in cui si concentra il minor numero di occorrenze del lemma 'paura' sono, invece, le giornate I e VI, dedicate rispettivamente all'assenza di un tema specifico e a novelle che prevedono come oggetto della narrazione il motto. Nel primo caso, quello della prima giornata «nella quale [...] sotto il reggimento

¹⁰ Boccaccio (1956), I, p. 125.

¹¹ *Ivi*, I, p. 125.

¹² *Ivi*, I, p. 157.

di Pampinea si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno», essendo imposto per le novelle un argomento di libera scelta, la presenza di sole due occorrenze della parola 'paura', utilizzate in entrambe le occasioni nel corso della novella di Ciappelletto, sembra dimostrare come i racconti della giornata iniziale non siano basati sugli effetti generati dal timore, ma su argomenti avulsi, totalmente o in parte, da esso¹³. Tra le due frequenze del lemma nel racconto, è necessario notare che la prima occorrenza si presenta mediante una collocazione frequentissima, non solo nel Boccaccio, ma anche nel sistema linguistico italiano, composta dal verbo 'avere' e dal sostantivo 'paura' con la funzione di complemento oggetto; «Io non voglio che voi [...] abbiate paura di ricevere per me alcun danno»¹⁴. L'uso della collocazione 'avere + paura', data la sua presenza sistematica in testi precedenti e successivi a Boccaccio, non ne dimostra un utilizzo innovativo da parte del Certaldese, ma attesta storicamente il carattere pervasivo del sentimento, in una costruzione sintattica utilizzata solitamente per indicare un bisogno o una malattia, e raramente un'emozione: avere fame; avere sete, etc¹⁵. Inoltre, l'espressione analizzata, nel discorso diretto di Ciappelletto rappresenta perfettamente l'idea di 'paura' proposta dalla definizione della Crusca: il protagonista si rivolge ai due fratelli che lo accolgono presso la propria dimora incitandoli a non avere 'paura' «di ricevere [...] alcun danno», ovvero assicura i due di non doversi aspettare alcun male¹⁶. Dunque, l'utilizzo del termine in questo contesto, rivela non solo un uso frequente della parola nel sistema linguistico (data la quantità di attestazioni della concordanza 'avere + paura'), ma anche una precoce testimonianza della concezione di *timor* come

¹³ *Ivi*, I, p. 43.

¹⁴ *Ivi*, I, p. 72.

¹⁵ Si vedano per l'attestazione dell'uso della concordanza: il corpus OVI e il corpus TLIO, s. v. *paura* e i relativi collocati.

¹⁶ Boccaccio (1956), I, p. 72.

«aspettazion di male», probabilmente così percepito dalla gran parte dei lettori di Boccaccio¹⁷. Infatti è necessario ricordare che:

*il Decameron si affaccia [...] alla scena della cultura degli ultimi decenni del Trecento non come un'opera nobilitata da un riconosciuto blasone di tradizione letteraria; ma come un libro di lettura amena, come un'opera creata non per l'assaporamento dei letterati raffinati ma per la gioia dei lettori più comuni e più sprovveduti*¹⁸.

L'esiguo numero di occorrenze della 'paura' presenti nella sesta giornata risulta, invece, più inconsueto, dati il tema delle novelle e la rubrica introduttiva: «Incomincia la sesta giornata nella quale, sotto il reggimento d'Elissa, si ragiona di chi con alcuno leggiadro motto, tentato, si riscosse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno»¹⁹. L'argomento della giornata, infatti, farebbe ben pensare a situazioni di pericolo in cui i personaggi provano timore e, conseguentemente, se ne salvano motteggiando; invece, il lemma 'paura' ricorre solo due volte, nelle novelle IV e X. Nuovamente, come nel caso del racconto di Ciappelletto, la prima occorrenza della giornata si presenta con un'espressione lessicale frequente nel *Decameron*: «con la maggior paura del mondo»²⁰. L'espressione 'maggior paura' è attestata sia in testi precedenti che successivi all'opera boccacciana, il che fa pensare che possa trattarsi di una locuzione d'uso comune all'epoca; perciò la presenza dell'occorrenza in questa sede sembra apparire più come una conseguenza della lingua d'uso, piuttosto che come un attento inserimento della parola da parte dell'autore per dimostrare una particolare percezione del sentimento di *timor*²¹. Tale assunto è ulteriormente

¹⁷ Vocabolario degli Accademici della Crusca 1612, p. 602.

¹⁸ Branca (1956), p. 214.

¹⁹ Boccaccio (1956), II, p. 99.

²⁰ *Ivi*, II, p. 113.

²¹ Si veda per l'attestazione della concordanza *maggior + paura*: il corpus OVI, s.v. *paura* con il collocato *maggior*.

dimostrabile dalla attestazione di 'paura' nel *Decameron* subito precedente alla giornata VI, nella decima novella della quinta giornata, in cui ritroviamo l'occorrenza utilizzata nella medesima formulazione «con la maggior paura del mondo»; un'espressione che non manca di ricorrere più volte all'interno del testo, seppur con varianti, ma sempre secondo lo schema grammaticale 'maggior + paura'²².

Boccaccio descrive la percezione del sentimento di 'paura' mediante 90 occorrenze del lemma al femminile singolare, esplorandone le differenti cause e conseguenze nell'animo umano. All'interno di questo elevato numero di presenze del termine, si sono individuate delle macro-categorie a cui far ricondurre le varie tipologie di paura raccontate dall'autore:

- Paura dell'altro: 28 occorrenze, che identificano il timore altrui, inteso come *pavor* nei confronti degli sconosciuti, dei mariti e dei parenti (solitamente della donna).
- Paura di morte: 25 occorrenze, che mostrano nei personaggi un timore per la propria morte e per quella altrui, in circostanze pericolose o che potenzialmente potrebbero divenirlo.
- Paura del sovrannaturale: 13 occorrenze, mediante le quali Boccaccio racconta della 'paura' dell'ignoto, dei fantasmi, dei sogni (solitamente interpretati dai personaggi come prefigurazione di futuri infausti) e dei morti (un timore generato dalla visione sia di persone realmente defunte, sia di soggetti ritenuti erroneamente morti, e apparsi inaspettatamente sulla scena).
- Paura del giudizio etico-morale da parte dei propri concittadini: 8 occorrenze.
- Paura del giudizio divino: 6 occorrenze, che descrivono il timore di giungere all'Inferno come peccatori subendo contrappassi infausti.
- Paura del contagio: 3 occorrenze, tutte riferite all'incombere della peste.
- Paura del tradimento: 2 occorrenze connesse alla gelosia e all'amore angoscioso.
- Paura di pena: 2 occorrenze, mediante le quali l'autore mostra gli effetti della paura in personaggi che temono di subire una condanna per

²² Boccaccio (1956), II, p. 93.

qualche atto da loro commesso e appaiono spaventati per la loro sorte futura.

Infine, tra le occorrenze, si sono riscontrati dei casi *singulares* con una sola frequenza del termine, non riconducibili a nessuno dei gruppi individuati, poiché identificano la paura come un timore generico in domanda, «Quali leggi, quali minacce, qual paura [...]?»; come paura di un temporale, «forse non meno da amor sospinti che da paura di tempo»; e infine, come paura di inadeguatezza da parte di Gualtieri nella celebre novella finale, «quando venni a prender moglie, gran paura ebbi che non mi intervenisse, e per ciò, per prova pigliarne, in quanti modi tu sai ti punsi e ti trafissi»²³.

La ricerca ha accolto uno studio puntuale delle occorrenze del termine 'paura' proposto al femminile singolare, tuttavia è da rilevare che il lemma 'paure', declinato al femminile plurale, sia presente, in tutto il corso del racconto, con sole due frequenze della voce. Le due forme sono situate entrambe nella prima parte del *Decameron*, rispettivamente nell'introduzione, con un riferimento al terrore del contagio, «dalle quali cose e da assai altre a queste simiglianti o maggiori nacquero diverse paure e immaginazioni in quegli che rimanevano vivi»; e nella settima novella della seconda giornata, per indicare un timor di morte, «in quegli somma felicità esser credendo, senza le infinite sollecitudini e paure di che piena la videro, e sentirono»²⁴.

In tale analisi risulta particolarmente interessante notare come Boccaccio dia un così ampio spazio, con il maggior numero di occorrenze totali, alla paura nei confronti dell'altro: la tipologia, tra tutte, più tipicamente umana, che individua nel timore dell'uomo, non una paura irrazionale e ingiustificata, ma un tremore che si dimostra spesso comprensibile a partire dall'analisi del personaggio di cui si ha paura. Ne risulta un particolare esempio la prima novella della nona

²³ *Ivi*, II, pp. 474; 63; 510.

²⁴ *Ivi*, I, pp. 46; 191.

giornata, nella quale ricorrono quattro occorrenze del lemma, utilizzate in ogni frequenza per raccontare della «gran paura» provocata nei personaggi da parte della temibile figura di quello che «era reputato il piggior uomo che, non che in Pistoia, ma in tutto il mondo fosse»²⁵. Tal uomo, «del quale, non che morto, ma vivo, i più sicuri uomini di questa terra, vedendolo, avevan paura», era chiamato Scannadiò, dimostrando quanto potesse essere pericoloso e, appunto, spaventoso, attraverso un chiaro caso di nome parlante, che prevede già nell'appellativo composto la pericolosità del personaggio, e, dunque, la conseguente paura da lui derivante nei suoi concittadini²⁶.

Molte delle occorrenze riferibili alla macro-categoria che tratta della 'paura' altrui, invece, rappresentano protagonisti spaventati dai parenti o dal marito della donna amata e dalle conseguenze derivanti dall'incontrarla, che solitamente porterebbero a smascherare inganni o appuntamenti segreti. Colui che teme ciò, infatti, è solito violare delle norme di comportamento sociale per poter incontrare la donna desiderata e consumare con essa un rapporto d'amore carnale, non concesso dal codice di moralità del tempo. Nella quarta giornata, la seconda novella presenta cinque occorrenze del lemma analizzato, tre delle quali sono riferibili alla rappresentazione dell'altrui 'paura', nei confronti dei parenti della donna. Nel racconto, infatti, il peccaminoso Frate Alberto per poter congiungersi fisicamente con una donna di cui «subitamente e oltre modo s'innamorò», si finge l'Arcangelo Gabriele, perpetuando l'inganno ben più d'una sola volta²⁷. La prima occorrenza di 'paura' presente nel testo della storiella si rintraccia nella rubrica introduttiva, un *hapax* nel *Decameron*, poiché non è mai prevista la presenza del lemma in questo spazio riepilogativo posto prima delle novelle. Al di là della particolarità della posizione del lemma interno al testo,

²⁵ *Ivi*, II, pp. 347; 343-44.

²⁶ *Ivi*, II, p. 344.

²⁷ *Ivi*, I, p. 399.

questa occorrenza risulta esplicativa di quella «paura de' parenti di lei» innestata nel protagonista, quando teme che il suo inganno sia svelato²⁸. Le successive occorrenze, infatti, incarnano ulteriormente questa tipologia di turbamento nei confronti dei familiari della donna, conducendo Frate Alberto d'Imola a rischiare la propria vita, poiché «era la notte andato a giacere con madonna Lisetta, e da' cognati trovatovi, s'era per paura gittato nel canale [di Venezia]», e rifugiatosi in casa di un uomo della città, permette che questi lo conduca in giro per la città mascherato, «tutto unto di mèle ed empiuto di sopra di penna matta, [...] [con] una catena in gola e una maschera in capo, [...] dall'una mano un gran bastone e dall'altra due gran cani», solo «per la paura che aveva de' parenti della donna»²⁹.

Allo stesso modo, il protagonista della decima novella della quinta giornata, «tutto di paura tremava che Pietro [il marito della sua amata] alcun male non gli facesse», dopo essere stato scoperto in casa, evidentemente in visita della moglie dell'altro.

Nella macro-categoria che include le 25 occorrenze riguardanti un particolare ambito della paura, intesa come timor di morte, si riscontra una tendenza da parte dell'autore a utilizzare l'espressione 'paura di morte' frequentemente; esplicando così a pieno, agli occhi del lettore, la tipologia di terrore che investe il corpo dei personaggi. Questo meccanismo narrativo non appare inconsueto, poiché Boccaccio accosta spesso al sostantivo 'paura' la cagione da cui essa scaturisce: «paura di morte»; «paura del padre e de' fratelli»; «paura de' parenti di lei»; «paura della dimandata pena»; «paura di lui»; «paura del marito» e molte altre espressioni analoghe dipanate in tutto il corso del racconto³⁰. Tuttavia, l'autore sembra utilizzare maggiormente questo genere di formulazione logico-grammaticale nella categorizzazione della paura della morte, e in particolare fa

²⁸ *Ivi*, I, p. 396.

²⁹ *Ivi*, I, pp. 395-96.

³⁰ *Ivi*, I, pp. 80; 161; 396; 441; II, pp. 185; 204.

uso di questo espediente più per indicare la paura della propria fine, e quindi un timore per la propria sorte, più che per il futuro altrui. In questo schema tematico, talvolta, sono presenti delle negazioni (non; né; senza) di fronte alle espressioni indicanti il timor di morte; che mostrano come i personaggi compiano una qualche azione perché mossi da sfrontatezza nei confronti della morte, della quale non si mostrano affatto intimoriti. È questo il caso di una delle occorrenze del lemma rintracciate nella prima novella della prima giornata, nella quale, durante la confessione sacrilega da parte di Ciappelletto di fronte al parroco, coloro che ospitano il protagonista presso la propria dimora si domandano:

Che uomo è costui, il quale né vecchiezza, né infermità, né paura di morte alla qual si vede vicino, né ancora di Dio dinanzi al giudizio del quale di qui a picciola ora s'aspetta di dovere essere, dalla sua malvagità l'hanno potuto rimuovere, né far ch'egli così non voglia morire come egli è vivuto³¹?

Nel passo in questione, la negazione che indica l'assenza di una qualsiasi paura di morte, sposta l'attenzione sul piano narrativo della vicenda, poiché la confessione disumana rappresenta l'acme di tutta la narrazione. I due fratelli, che si pongono la fatidica domanda che inquadra totalmente l'empietà del protagonista, non risultano meno disumani di Ciappelletto, in quanto nell'ospitarlo dimostrano preoccupazione solo per il danno che potrebbero subire i loro affari da usurai, e minimamente si tormentano per la malattia e la conseguente morte del loro ospite³². Ciappelletto e gli usurai, nel corso della novella, si dimostrano emblemi «della esasperata rappresentazione della durissima vita dei mercanti e degli appaltatori in Francia», e rappresentano figure che sembrano rispondere solo alla «ragion di mercatura», fino a dimostrare tracotanza anche nei confronti del giudizio divino e della morte³³. Infatti,

³¹ *Ivi*, I, p. 80.

³² Branca, *L'Epopea* (1956), pp. 28-29.

³³ *Ivi*, p. 28.

Ciappelletto «piuttosto di ribellarsi alla ragion di mercatura sceglie di perdersi per l'eternità con piena coscienza della sua dannazione» mediante la falsa confessione in punto di morte³⁴. Dunque, Boccaccio, in questo caso, si serve della negazione della paura di morire per dimostrare, non tanto la sfrontatezza del protagonista di fronte a Dio, ma soprattutto per esporre agli occhi del lettore una critica sociale della propria contemporaneità, mascherata da esiti comico-parodici.

L'analisi della categorizzazione con la quale si identificano in un unico schema tutte le tipologie di 'paura' del sovrannaturale ha permesso di riscontrare, nelle espressioni proposte dall'autore, una maggiore predilezione per rappresentazioni figurative della paura stessa. Infatti, se solitamente Boccaccio è solito far intendere di che tipo di paura sia investito un personaggio del racconto, specificandone l'origine con un complemento di specificazione; per la tipologia di timore del sovrannaturale, l'autore dimostra una maggiore allusività figurativa, con la quale «mira a far 'completare' spazialmente il racconto al lettore»³⁵. Nella nona novella dell'ultima giornata, utilizzando la magia, il Saladino trasporta il protagonista, Messer Torello, con il letto su cui dormiva e «con tutti i [...] gioielli e ornamenti», da Alessandria a Pavia, nella Basilica di San Pietro in Cielo d'Oro³⁶. Quando il sagrestano della chiesa vi entra, subito nota il ricco letto sul quale il protagonista beatamente ancora dorme e tal visione riempie subito il monaco non solo di meraviglia, ma anche di una «grandissima paura» tale da farlo fuggire³⁷. La paura generata nel sagrestano e in tutti i monaci che successivamente visitano la basilica, è totalmente irrazionale, poiché essi non riescono a spiegarsi l'accaduto mediante la fenomenologia naturale. Boccaccio,

³⁴ *Ivi*, pp. 28-29.

³⁵ Barsella (2009), p. 91.

³⁶ Boccaccio (1956), II, p. 492.

³⁷ *Ivi*, II, p. 493.

allo stesso modo, non spiega la cagione da cui scaturisce lo sgomento nei monaci, ma coinvolge il lettore nella scena, permettendogli di intuirne le concause, utilizzando una strategia figurativa e allusiva nel proprio linguaggio, con la quale «comunicare [...] con la lingua ma oltre la lingua»³⁸. Affinché le strategie figurative in una composizione testuale riescano a coinvolgere attivamente il lettore, è necessario che le prefigurazioni e gli elementi, a cui esse attingono, appartengano ad uno stesso patrimonio culturale e sociale che accomuna autore e pubblico; infatti «la figuratività rimanda costantemente al patrimonio di conoscenza 'comune'» necessario perché il fruitore dell'opera possa comprendere a pieno il testo e completarlo visivamente³⁹. Dunque, quando Boccaccio, per raccontare le varie paure del sovrannaturale, ricorre a strategie figurative, si appropria di credenze e timori probabilmente comuni all'epoca, riscontrabili in quei «lettori più comuni e più sprovveduti» a cui l'opera era destinata⁴⁰. Di conseguenza, l'alto numero di occorrenze riferibili alla paura dei morti, dei fantasmi, dei sogni, delle visioni e dell'irrazionale non risulta sorprendente, se contestualizzato; anzi, riferirsi a tali tipologie di paura sembra, per Boccaccio, funzionale allo sviluppo della narrazione e della «rievocazione della civiltà italiana nell'autunno del Medioevo, che si è rivelata nel *Decameron* grandiosa e suggestiva»⁴¹.

Tra le conclusioni emerse dai dati raccolti, incuriosisce la prevalenza delle occorrenze indicanti la paura del giudizio altrui (8 frequenze), su quelle che segnalano il timore del giudizio divino (6 frequenze). Ciò dimostra come agli occhi dei personaggi *agentes* del *Decameron*, sia più temibile subire le conseguenze dell'infrazione di un codice comportamentale imposto dalla società, piuttosto che

³⁸ Bruni (1990), p. 397.

³⁹ Barsella (2009), p. 91.

⁴⁰ Branca (1956), p. 214.

⁴¹ Branca, *L'Epopea* (1956), p. 9.

doversi sottoporre agli occhi disapprovanti di Dio e ai contrappassi infernali destinati ai peccatori, di cui l'opera è pur disseminata. E così, vediamo, piuttosto comunemente, i personaggi tremare «per paura che [...] questi suo vitupèro» non sia palesato, o per «paura di non fare [...] cosa che fosse contra le divine leggi e contra l'onore del [...] sangue del padre» e «per paura d'altrui e per serbare la fama della [...] onestà»⁴². La paura del giudizio etico-morale da parte dei propri concittadini, inoltre, spesso investe gli attori dell'opera, indifferentemente dal genere, nei riguardi di azioni connesse all'innamoramento e all'amore carnale; casi, per i quali, Boccaccio è solito accostare alla paura il sentimento di vergogna. Nella ottava novella della seconda giornata e nella settima novella della quarta giornata, l'autore non solo reitera il costrutto che associa la paura alla vergogna, quasi ponendo le due emozioni in dittologia sinonimica, ma pospone le due occorrenze al verbo 'cacciare', veicolando l'idea di dover eliminare la 'paura' e la 'vergogna' del giudizio altrui, prima di confessare all'amata i propri sentimenti, o prima di congiungersi per la prima volta con il proprio innamorato: «caccia via la vergogna e la paura, e dimmi se io posso intorno al tuo amore adoperare»; «e l'altra molto della paura e della vergogna cacciando che d'avere era usata, insieme a' piaceri comuni si congiunsono»⁴³. I lemmi 'paura' e 'vergogna' sono accomunati spesso nelle novelle che raccontano di argomenti amorosi, tanto che la tendenza a questa costruzione lessicale, da parte di Boccaccio, potrebbe dimostrare una probabile propensione, da parte della società dell'epoca, a percepire questo particolare timore vergognoso come tipico dei giovani innamorati alle prime esperienze d'affetto passionale: «uno amore, non da altra noia che di sospiri e d'una brieve paura con vergogna mescolata, a lieto fin pervenuto, in una novelletta assai piccola intendo di raccontarvi»; «d'una parte

⁴² Boccaccio (1956), II, p. 324; I, pp. 148; 305.

⁴³ *Ivi*, I, pp. 226; 438.

la vergogna del fallo commesso [il congiungimento amoroso con una fanciulla] [...], e d'altra la paura del morire»⁴⁴.

La 'paura' come espediente letterario

Il *pavor* boccacciano si presenta come connotazione di una percezione tipicamente umana che raramente è presentata come fine a se stessa o analoga alle accezioni delle ulteriori occorrenze, ma si diversifica nell'esperienza dei singoli personaggi per formazione sociale, per credenze religiose e per genere. Boccaccio da eccezionale narratore, inoltre, utilizza la paura negli attori dell'opera come espediente narrativo, come elemento di svolta da cui far partire l'azione oppure congelarla per innestare nuovi accadimenti.

Nella novella settima della quinta giornata, in cui il termine 'paura' ricorre in due occorrenze, Lauretta racconta di Teodoro e Violante e del loro amore dominato da un sentimento di costante *pavor*:

*un amore che teme anche di manifestarsi, di articolarsi in parole e si affida allo sguardo e al sospiro. E ciò non solo per paura di rompere il codice sociale, ma anche perché tale è il carattere dei personaggi*⁴⁵.

La novella sviluppa la percezione di paura a tal punto da renderla il *leitmotiv* del racconto, poiché domina sui personaggi come un sentimento paralizzante che li rende incapaci di dominare il contingente e di agire su di esso⁴⁶. La «temorosa paura» incombe su Teodoro e Violante per tutto il corso della narrazione, e nel rendere i due innamorati incapaci d'azione e di decisione, tuttavia, permette che si inneschino ulteriori eventi⁴⁷. Infatti, i personaggi accolgono pienamente il loro

⁴⁴ *Ivi*, II, pp. 39; 45.

⁴⁵ Ferreri (1978), p. 396.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 395-96.

⁴⁷ Boccaccio (1956), II, p. 62.

primo incontro d'amore, solo in seguito al timore del temporale imminente, «forse non meno da amor sospinti che da paura di tempo»⁴⁸. Dunque, è la paura che permette lo svolgersi dell'azione, e non tanto i protagonisti, che invece subiscono le conseguenze delle norme socio-culturali, del mutare del tempo e degli eventi contingenti; «ma in verità non sono gli effetti drammatici per sé che interessano il Boccaccio, bensì l'analisi di quel sentimento misto di timidezza e paura che adombra l'amore dei due giovani»⁴⁹.

Nella quarta novella della seconda giornata l'occorrenza 'paura' è utilizzata per tre volte in *loci* piuttosto ravvicinati, con l'intenzione di amplificare il sentimento di terrore provocato dall'idea della morte e da un imminente pericolo. Landolfo, protagonista della vicenda, durante la scena del naufragio in mare, è spinto dalla paura ad agire per salvarsi e sopravvivere alle acque: infatti «ritornò suso notando, più da paura che da forza aiutato», aggrappandosi ad una cassa, che non solo gli servirà da mezzo galleggiante per raggiungere la riva, ma sarà anche il tramite della sua ritrovata fortuna⁵⁰. La formulazione dell'espressione «più da paura che da forza aiutato»⁵¹ ricorda la costruzione sintattico – morfologica della novella settima della quinta giornata, «non meno da amor sospinti che da paura di tempo»⁵², tanto più che in entrambe le vicende la percezione di $\delta\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$, se pure per vie differenti, genera, dall'immobilità, successivamente, un'azione destinata a modificare il corso del racconto. Dunque, la paura si dimostra centrale negli sviluppi delle vicende narrate, poiché essa, originando nei protagonisti un'insopportabile percezione di «aspettazion di male», permette loro di prendere atto delle situazioni contingenti, di comportarsi conseguentemente ad esse, e quindi di mettersi in salvo dagli eventuali pericoli

⁴⁸ *Ivi*, II, p. 63.

⁴⁹ Ferreri (1978), p. 395.

⁵⁰ Boccaccio (1956), I, p. 154.

⁵¹ *Ivi*, I, p. 154.

⁵² Boccaccio (1956), II, p. 63.

temuti⁵³. Ciò che scaturisce, poi, è lo sviluppo della vicenda, con accadimenti innestati, dunque, dalla paura stessa, che come un *deus ex machina* interviene sulla scena per veicolare il corso degli eventi, mascherando, talvolta, le intenzioni dello stesso narratore.

Risulta interessante notare il differente valore che Boccaccio assegna alla paura in relazione al genere del personaggio cui fa riferimento. Infatti, se il timore talvolta dà l'avvio al procedere degli eventi, come nei casi di Landolfo, di Violante e di Teodoro, non sempre ciò avviene nei personaggi femminili. L'autore sembra sviluppare uno schema di genere all'interno dell'opera, secondo il quale è comune che la donna si dimostri più incline alla paura, rispetto all'uomo nelle situazioni ignote o di pericolo. Il sentimento paralizzante di *metus* nei protagonisti maschili paralizza solo parzialmente l'individuo, poiché è previsto, solitamente, che riesca ad agire per svincolarsi dall'oppressione del timore e risolvere la situazione; la donna, invece, risulta comunemente immobilizzata dalla paura, dimostrandosi incapace d'azione. Violante, dunque, potrebbe apparire avulsa da tale schema di reazione al timore, reagendo di fronte alla paura del temporale; in realtà il personaggio non è da considerare tanto agente per se stesso, quanto legato al personaggio maschile, da cui dipende nella realizzazione delle proprie scelte nel corso della vicenda.

Nella novella settima della seconda giornata emerge una chiara esemplificazione dell'inazione generata dal timore nelle figure femminili «per la paura vinte»⁵⁴. Infatti, durante il racconto delle vicende della bella Alatiel, la nave su cui ella si trova insieme all'equipaggio incontra una terribile tempesta, a causa della quale perdono la vita tutti i presenti, eccetto la protagonista. La novella presenta quattro occorrenze del lemma, due volte per indicare la «grandissima

⁵³ Vocabolario degli Accademici della Crusca (1623), p. 588.

⁵⁴ Boccaccio (1956), I, p. 193.

paura»⁵⁵ di Alatiel nel constatare la propria solitudine e, dunque, la propria vulnerabilità, mentre le altre due espressioni presentano un'idea in negativo della percezione di spavento, che sulle figure femminili genera non solo immobilità e paralisi, ma addirittura le rende prossime alla morte:

*Per che, non sentendosi rispondere ad alcuno né alcuno veggendone, [Alatiel] si maravigliò molto e cominciò ad avere grandissima paura; e come meglio potè levatasi, le donne che in compagnia di lei erano e l'altre femine tutte vide giacere, e ora l'una e or l'altra dopo molto chiamare tentando, poche ve ne trovò che avessero sentimento, sì come quelle che, tra per grave angoscia di stomaco e per paura morte s'erano*⁵⁶.

Nella novella di Nastagio degli Onesti (v, 8) le occorrenze del termine 'paura' sono presenti per due volte, ma tutto il racconto è costellato di lemmi e locuzioni riconducibili all'area semantica del timore, in accordo con l'ambientazione della caccia infernale che si sviluppa nel corso della vicenda. Gli esiti degli accadimenti generati dalla visione de «la dolente giovane e 'l cavaliere e' cani» sono stabiliti a partire dalla paura che la *visio* genera nella fanciulla amata dal protagonista, permettendo al tormentato amore di Nastagio di giungere al lieto fine, in armonia con il tema della quinta giornata⁵⁷. La giovinetta, infatti, si decide a sposare il protagonista per la «tanta [...] paura che di questo [la visione] le nacque, [...] acciò che questo a lei non avvenisse»⁵⁸, accondiscendendo, dunque, all'amore dell'uomo per non subire il contrappasso infernale subito da chi, prima di lei, aveva commesso il «peccato della [...] crudeltà e della letizia avuta de' [...] tormenti»⁵⁹, cioè da chi non aveva ricambiato l'amore dello spasimante. La paura permette il risolversi degli eventi solo per il protagonista maschile, in quanto la

⁵⁵ *Ivi*, I, p. 193.

⁵⁶ *Ivi*, I, pp. 193-94.

⁵⁷ *Ivi*, II, p. 75.

⁵⁸ *Ivi*, II, p. 76.

⁵⁹ *Ivi*, II, p. 73.

fanciulla, mossa da timore, si mostra arrendevole al corteggiamento di Nastagio, arresa dinnanzi al suo amore, ma soprattutto dinnanzi alla paura di un ipotetico destino infausto *post mortem*. Il finale della novella risulta particolarmente dimostrativo di tale assunto, in quanto la stessa paura si rivela capace «di questo bene», ovvero di ammansire e assoggettare le ravennati ai desideri maschili, palesando, ancora una volta, la possibilità di portare all'inazione le figure femminili:

*E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravignane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono, che prima state non erano*⁶⁰.

Risulta evidente come le conseguenze fisiche e psichiche del sentimento di paura varino a seconda del genere del personaggio; emerge così l'idea del ruolo di passività delle donne nella società del tempo, che già Boccaccio aveva identificato sin dal proemio come «ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti»⁶¹. Infatti, per quanto l'opera decameroniana sia dedicata alle donne, in numerose novelle spiccano fonti riconducibili agli *exempla* o ai *fabliaux* che non dimostrano grande considerazione nei confronti dei personaggi femminili, ma che, come modelli, nel complesso della raccolta permettono all'autore di potenziare la vocazione narrativa che lo contraddistinse⁶². Si ritiene che la lettura e l'analisi del *Decameron* debbano essere costruite sulla contestualizzazione dell'opera secondo le coordinate di diacronia e diatopia, dunque rilevando e tenendo a mente i modelli culturali, gli stereotipi sociali e il pubblico di destinazione dell'epoca in cui Boccaccio scriveva⁶³. Di conseguenza è necessario considerare i retaggi culturali

⁶⁰ *Ivi*, II, p. 77.

⁶¹ *Ivi*, I, p. 41.

⁶² Lee (2018), p. 429.

⁶³ Bruni (1990), p. 74.

che dominavano negli anni in cui operò Boccaccio, sin dal primo sviluppo della società cortese che non apportò particolari miglioramenti al ruolo sociale delle donne⁶⁴. La figura femminile, infatti, risultava del tutto assoggettata al genere maschile, in seguito alla costituzione della classe cavalleresca a partire dai secoli XI e XII e al principio ereditario dei feudi che prevedeva la possibilità di acquisizione di essi solo da parte dei primogeniti maschi, fino ad una concezione del matrimonio come contrattazione familiare «per evitare la dispersione dei beni»⁶⁵. Conseguentemente, anche la letteratura, nei secoli, risulta intrisa di tale concezione, tanto che secondo R. H. Bloch già nella lirica trobadorica le figure femminili non risultano protagoniste in quanto tali, bensì vengono poste come mero oggetto di dialogo tra uomini, richiamando «*the paradox of the courtly lady, who is lovable as long as she stays at a distance – remains, in other words, an abstraction*»; dunque una donna da cui non è richiesta alcuna azione concreta o reale⁶⁶. Con il tempo tali figurazioni femminili sono sviluppate ulteriormente nel romanzo cortese, nel qual genere le donne emergono sì al centro del racconto amoroso, tuttavia la loro presenza si riduce ad un'apparizione necessaria allo sviluppo dei fatti nella retorica maschile dell'epoca⁶⁷. Nuovamente, la figura femminile è costruita secondo uno schema figurativo rigido, secondo il quale non le è mai affidata alcuna partecipazione attiva alla vicenda: elemento che pone le basi di uno stereotipo ideologico, a cui anche Boccaccio nell'attribuzione del sentimento di 'paura' nel *Decameron* ricorre.

⁶⁴ Lee (2018), p. 430.

⁶⁵ Ivi, p. 431.

Si veda, inoltre, per il ruolo della donna nella società medievale: G. Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981; C. N. L. Brooke, *Il matrimonio nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1991 e D. Herlihy, *La famiglia nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

⁶⁶ Bloch (1991), pp. 145-199, cit. p. 156.

⁶⁷ Lee (2018), pp. 431-32.

*This is because since all surviving romances from the twelfth and thirteenth centuries are as far as we know male authored, 'women', or more accurately femininity in these texts, is a metaphor men use to construct their own subjectivity. Female characters in romance are not real women, but figures within a male discourse*⁶⁸.

Le occorrenze di 'paura' che generano immobilità e inazione nella donna sono più solitamente riferite, piuttosto che ad una singola fanciulla, a sostantivi plurali che configurano gruppi femminili, quali: «per la paura *vinte*» e «per paura morte» (II, 7); «le femine [...] ebber paura, e per paura tacettono» (IV, 10); «donne paurose» (V, 8)⁶⁹. Tale sistematicità da parte dell'autore potrebbe non ricondurre ad uno schema premeditato, bensì alle influenze dei retaggi culturali dell'epoca. Del resto, è da notare che nella seconda parte dell'opera le occorrenze del lemma 'paura' difficilmente sono associate ad una figura femminile che si dimostra incapace d'azione per timore; anzi, in particolare nella settima giornata, osserviamo che le donne protagoniste delle novelle si beffano degli uomini, spesso recitando il ruolo di fanciulle intorrite, per ottenere la riuscita dei propri intenti oppure per «poter fare nel tempo avvenire ogni [...] piacere, senza paura alcuna più aver del marito»⁷⁰. Nella settima giornata si assiste così ad un ribaltamento delle conseguenze della paura sui personaggi, che prevede la persistenza dello stereotipo di genere, secondo cui la donna sia adatta alla contemplazione piuttosto che all'azione, tuttavia tale luogo comune è utilizzato dalle figure femminili per raggiungere i propri scopi. Gli uomini non diventano vittime della paura, restando inattivi dinnanzi agli eventi, ma comportandosi da eroi salvatori di fanciulle terrorizzate, cadono nelle trappole innescate dalle donne, ne sono beffati e agli occhi del lettore acquisiscono un'aurea di comicità

⁶⁸ Gaunt (1995), pp. 71-72.

⁶⁹ I versi riportati a testo sono citati rispettivamente da Boccaccio (1956), I, pp. 193, 194 e 459; e da Boccaccio (1956), II, p. 77.

⁷⁰ Boccaccio (1956), II, p. 204.

che caratterizza conseguentemente il racconto. Nella prima novella della giornata presieduta dal reggimento di Dioneo, notiamo che la parola 'paura' si presenta con due occorrenze, che non indicano affatto un vero timore, bensì sono utilizzate con intento comico. Il racconto, infatti, prevede la messa in scena di una beffa operata da Tessa nei confronti del marito Gianni, per non disvelare gli incontri segreti con il suo amante. La protagonista ode bussare alla porta, poiché l'amante era solito «toccar l'uscio» per avvisarla del suo arrivo, e per celare la verità al marito, si finge impaurita di tal rumore perché generato, a suo dire, da una «fantasima»⁷¹.

*-Dico - disse Gianni - ch'è' pare che l'uscio nostro sia tocco.
Disse la donna: - Tocco? Ohimè, Gianni mio, or non sai tu quello
ch'egli è? Egli è la fantasima, della quale io ho avuta a queste
notti la maggior paura che mai s'avesse, tale che, come io sentita
l'ho, ho messo il capo sotto né mai ho avuto ardir di trarlo fuori
sì è stato di chiaro. Disse allora Gianni: - Va, donna, non aver
paura, [...] che temere non ci bisogna⁷².*

Tutta la scena è caratterizzata da espressioni riconducibili al campo semantico della 'paura', potenziata sino al parossismo, (la donna si nasconde sotto le lenzuola per tutta la notte e definisce il timore come il più grande che abbia mai provato), tanto che il risultato dell'incalzante dialogo conduce inevitabilmente ad esiti comici. Gianni, prestamente ingannato da Tessa, risulta agli occhi del lettore stolto e ridicolo, e mentre la beffa si compie, la donna assume connotati di sagacità e scaltrezza, capovolgendo proprio il modello della donna contemplativa incapace d'azione.

Nella quarta novella della settima giornata, 'paura' ricorre con una sola occorrenza, che risulta, però, fondamentale nello sviluppo della beffa, poiché la protagonista del racconto ottiene lo spunto ideologico della propria burla dal

⁷¹ *Ivi*, II, p. 151.

⁷² *Ivi*, II, p. 154.

«male del quale senza cagione [il marito] aveva paura», cioè dalla gelosia dello sposo⁷³. Emerge così un nuovo ribaltamento dell'ideale femminile medievale: il personaggio di donna *agentes* di fronte all'altrui paura, che veicola il timore per la riuscita della propria beffa.

La sesta novella della settima giornata presenta cinque occorrenze del lemma 'paura', quel sentimento che permette, anche stavolta, lo sviluppo e la riuscita della beffa ordita dal personaggio femminile. La protagonista del racconto invita a passare del tempo presso la sua abitazione l'amante Leonetto, mentre il marito è assente; ma, Lambertuccio, un corteggiatore di Madonna Isabella violento e poco affabile, avendo saputo della solitudine della donna, si reca a trovarla. La protagonista è costretta ad accoglierlo benevolmente, in virtù delle precedenti minacce ricevute; così, all'insaputa di Lambertuccio, i due amanti si trovano nella stessa abitazione al contempo. Tuttavia, nel frattempo, il rientro a casa da parte del marito di Isabella sancisce l'inizio della beffa necessaria alla salvezza della donna e dell'amato Leonetto. La protagonista si serve del modello di donna impaurita per imbrogliare il marito e portarlo a cadere nella sua beffa: infatti, si fa trovare «in capo della scala tutta sgomentata e piena di paura» e racconta allo sposo di non aver mai avuto «simil paura a questa» nel vedere irrompere in casa Lambertuccio con un coltellaccio per inseguire un uomo sconosciuto, cioè Leonetto⁷⁴. L'invenzione narrativa della donna funziona, e Leonetto, udite le parole pronunciate, si finge a sua volta «tutto pauroso, come colui che paura aveva avuta da doverlo», dimostrando agli occhi del lettore una percezione di *timor* fittizia e quasi caricaturale⁷⁵. L'ultima occorrenza è, infine, pronunciata proprio dal beffato marito che, ingannato a pieno dalla moglie e dal suo amante, si rivolge premurosamente a Leonetto, proferendo parole di

⁷³ *Ivi*, II, p. 169.

⁷⁴ *Ivi*, II, p. 186.

⁷⁵ *Ivi*, II, p. 187.

conforto: «Or via, non aver paura alcuna; io ti porrò a casa tua sano e salvo» e riaccompagnandolo benevolmente presso la propria dimora, accentua la comicità burlesca del proprio personaggio⁷⁶. La novella si dimostra esemplificativa della scaltrezza femminile che viene raccontata dalle donne della brigata in novelle che, partendo da un ribaltamento dei modelli femminili dell'epoca, contribuiscono a rappresentare la «misura che l'uomo dà delle sue doti e delle sue capacità al confronto delle grandi forze che sembrano dominare l'umanità» celebrata in tutta l'opera con «prepotente eloquenza rappresentativa»⁷⁷.

Indugiando sulla giornata delle beffe ai mariti, troviamo un'ulteriore figura femminile che si discosta fortemente dai canoni convenzionali di donne «per la paura vinte»⁷⁸. L'ottava novella presenta una protagonista che, scaltramente, si beffa del marito non solo per non subire le conseguenze del proprio tradimento, ma anche per ottenere maggiori libertà nell'incontrare l'amante. La conclusione della novella appare esemplare per toni e contenuti, nel riassumere gli esiti della vicenda, che dimostrano come la protagonista tragga benefici dal liberarsi della paura del marito, ingannandolo:

*La qual [la protagonista] non solamente colla sua sagacità fuggì
il pericol soprastante, ma s'aperse la via a poter fare nel tempo
avvenire ogni suo piacere, senza paura alcuna più aver del
marito*⁷⁹.

È possibile, dunque, notare nell'idea cortese secondo cui l'importanza della donna sia tale solo nel rapporto con l'uomo (da oggetto passivo o da aiutante attiva), un capovolgimento e un abbassamento, che dimostrano, non solo una rivalutazione dell'azione femminile, ma anche un intento parodico nella

⁷⁶ *Ivi*, II, p. 187.

⁷⁷ Branca, *L'Epopèa* (1956), p. 10.

⁷⁸ Boccaccio (1956), I, p. 193.

⁷⁹ *Ivi*, II, p. 204.

realizzazione del personaggio del marito⁸⁰. La realizzazione di una scrittura parodica da parte di Boccaccio, comporta solitamente «almeno tre modalità di intervento sul testo-modello: il capovolgimento, l'abbassamento e la concretizzazione (sia il capovolgimento che la concretizzazione possono ovviamente comportare l'abbassamento)»⁸¹. Nelle novelle della settima giornata, in cui le donne si beffano dei mariti utilizzando la paura paralizzante come espediente per raggiungere i propri intenti, l'autore sembra ricorrere a tali strategie testuali, con l'obiettivo di sovrapporre contesti «tra il testo parodiante e il modello parodiato, che pur restando sullo sfondo, viene nondimeno percepito dal lettore»; permettendo così un netto confronto con gli stereotipi culturali della donna contemplativa e dell'uomo dai connotati eroici⁸².

Risulta, infine, fondamentale notare come le novelle che nella settima giornata prevedono da parte delle protagoniste un capovolgimento del modello cortese della donna incapace d'azione dinnanzi alla paura, siano tutte raccontate dalle figure femminili della brigata. Boccaccio affida la narrazione delle vicende più audaci e meno inscritte, per le donne, negli schemi sociali e normativi dell'epoca, ad un io lirico che coincide sempre con voci femminili: Emilia (VII, 1), Lauretta (VII, 4), Pampinea (VII, 6) e Neifile (VII, 8), utilizzando le possibilità narrative ed espressive della *féminité textuelle*. Si distinguono, infatti, secondo la teorizzazione di Pierre Bec, a partire dalla lirica trobadorica, due livelli di narrazione femminile: la *féminité génétique*, che definisce testi in cui l'autrice è dichiaratamente una donna, («avec un auteur dont on sait pertinemment qu'il est une femme»), e la *féminité textuelle*, che, invece descrive tutte quelle tipologie di testo con un io narrante femminile ed un autore maschile, («dans la très grande majorité des cas amoureuse, et dont le 'je' lyrique est une femme -l'auteur pouvant être assez

⁸⁰ Shine-Gold (1985), p. 42.

⁸¹ Forni (1995), p. 191.

⁸² Rossi (1989), p. 368.

fréquentement un homme-»)⁸³. Boccaccio utilizza proprio questa tecnica di sviluppo narrativo, che dalla *lyrique troubadouresque*, ben si adatta al livello diegetico delle novelle, permettendogli di rimodulare gli stereotipi culturali imputati alle donne, e di elevarne le capacità d'azione e di ragionamento. Così, l'autore propone al suo pubblico femminile un'opera, sì intrisa di retaggi culturali (sarebbe stato impossibile il contrario), ma con l'intento morale di «consolazione», «in soccorso e in rifugio di quelle che amano», affinché le «diligate donne» possano trarre «parimente diletto [...] e utile consiglio» dalla sua monumentale opera⁸⁴.

Ester Baldi

esterbaldi.eb@gmail.com

⁸³ Bec (1979), pp. 235-6.

⁸⁴ Boccaccio (1956), I, p. 42.

Appendice

Tabella sinottica per l'inquadramento del lemma 'paura'

Introduzione Paura del contagio	«per l'esser molti infermi mal serviti o abbandonati ne' lor bisogni per la paura ch'aveano i sani»
Introduzione Paura del contagio	«né paura di sé medesimi avea potuto amor [...] raffreddare»
I, 1 Paura del giudizio altrui	«Io non voglio che voi di niuna cosa di me dubitate né abbiate paura di ricevere per me alcun danno»
I, 1 Paura di morte	«Che uomo è costui, il quale né vecchiezza, né infermità, né paura di morte alla qual si vede vicino, né ancora di Dio dinanzi al giudizio del quale di qui a picciola ora s'aspetta di dovere essere, dalla sua malvagità l'hanno potuto rimuovere[...]?»
II, 3 Paura del giudizio altrui	«paura di non fare [...] cosa che fosse contra le divine leggi e contra l'onore del [...] sangue del padre mio»
II, 4 Paura di morte	«Landolfo, ancora che molte volte il di davanti la morte chiamata avesse, [...] vedendola presta n'ebbe paura»
II, 4 Paura di morte	«una cassa [...] talvolta con grandissima paura di lui gli s'appressava»
II, 4 Paura di morte	«più da paura che da forza aiutato»

II, 5 Paura dell'altro	«paura del padre e de' fratelli»
II, 5 Paura dell'altro	«Andreuccio [...] vide uno il quale [...] mostrava di dovere essere un gran bacalare [...], a cui egli, non senza paura, rispose»
II, 5 Paura dell'altro	«Come Andreuccio si vide alla sponda del pozzo vicino, così, lasciata la fune, con le mani si gittò sopra quella. La qual cosa costor vedendo, da subita paura presi [...] cominciarono quanto più poterono a fuggire»
II, 5 Paura dell'altro	«sentì per la chiesa andar genti e parlar molte persone, le quali [...] quello andavano a fare che esso [...] avea già fatto; di che la paura gli crebbe forte.»
II, 5 Paura del soprannaturale	«Che paura avete voi? Credete voi che egli vi manuchi? Li morti non mangiano gli uomini»
II, 6 Paura della morte	«la notte con molta paura e con dolore inestimabile fu passata»
II, 6 Paura della morte	«sentendo Arrighetto esser vivo, cacciata via la paura che già avuta avea»
II, 7 Paura della morte	«per la paura vinte su per quella quasi morte giacevano»

II, 7 Paura della morte	«Per che, non sentendosi rispondere ad alcuno né alcuno veggendone, si maravigliò molto e cominciò ad avere grandissima paura»
II, 7 Paura della morte	«per paura morte s'erano»
II, 7 Paura della morte	«di che la paura alla donna divenne maggiore»
II, 8 Paura del giudizio altrui	«Caccia via la vergogna e la paura, e dimmi se io posso intorno al tuo amore adoperare»
II, 8 Paura del contagio	«venuta [...] una pestilenziosa mortalità [...] parte del rimaso per paura in altre contrade se ne fuggirono»
II, 9 Paura di pena	«peggio avea paura che di pagar denari»
III, 2 Paura di morte	«forte cominciò a temere tanto che sopra il battimento della fatica avuta la paura n'aggiunse un maggiore; e avvisossi fermamente che, se il re di ciò s'avvedesse, senza indugio il facesse morire»
III, 5 Paura dell'altro	«Io son sola, né ho d'alcuna persona paura»
III, 5 Paura del giudizio altrui	«per paura d'altrui e per servare la fama della mia onestà»
III, 7 Paura del giudizio divino	«se io non me ne rimanessi, io n'andrei in bocca del diavolo nel profondo del ninferno e sarei messa nel fuoco pennace.

	Di che si fatta paura m'entrò»
III, 7 Paura di morte	«più di paura della soprastante morte pensoso che di speranza di futura salute»
III, 8 Paura del soprannaturale	«Figliuoli, non abbiate paura»
III, 8 Paura del soprannaturale	«chiunque il vedeva fuggiva, come far si suole delle orribili cose, ma egli, richiamandogli, affermava sé essere risuscitato. La moglie similmente avea di lui paura»
IV, 1 Paura di morte	«senza alcuna paura postavi la bocca, tutta la bevve»
IV, 2 Paura dell'altro	«per paura de' parenti di lei»
IV, 2 Paura del soprannaturale	«a lui stesse di venire in qual forma volesse, purché ella non avesse paura»
IV, 2 Paura di morte	«e tornossi al compagno suo, al quale, acciò che paura non avesse dormendo solo, aveva la buona femina [...] fatta amichevole compagnia»
IV, 2 Paura dell'altro	«era la notte andato a giacere con madonna Lisetta, e da' cognati trovato, s'era per paura gittato nel canale»
IV, 2 Paura dell'altro	«per la paura che avea de' parenti della donna»
IV, 6 Paura del soprannaturale	«l'entrò del sogno veduto paura»
IV, 6 Paura del soprannaturale	«quanto più poté la sua paura nascose»

IV, 7 Paura del giudizio altrui	«e l'altra molto della paura e della <i>vergogna</i> cacciando che d'averne era usata, insieme a' piaceri comuni si congiunsono»
IV, 7 Paura di pena	«paura della dimandata pena»
IV, 10 Paura di morte	«per lo quale [romore] le femine [...] si destarono ed ebber paura»
IV, 10 Paura di morte	«per paura tacettono»
IV, 10 Paura dell'altro	«per paura e per amore mi convenne uguanno divenire amica»
V, 3 Paura di morte	«delle fiere che nelle selve sogliono abitare aveva ad una ora di sé stesso paura e della sua giovane»
V, 3 Paura di morte	«e già, tra per lo gridare e per lo piagnere e per la paura e per lo lungo digiuno, era sì vinto, che più avanti non poteva»
V, 3 Paura di morte	«non senza paura della quercia disceso, verso là si dirizzò»
V, 4 Paura dell'altro	«uno amore, non da altra noia che di sospiri e d'una brieve paura con <i>vergogna</i> mescolata, a lieto fin pervenuto, in una novelletta assai piccola intendo di raccontarvi»
V, 4 Paura di morte	«d'una parte la <i>vergogna</i> del fallo commesso [il congiungimento amoroso con una fanciulla] [...], e d'altra la paura del morire»

V, 7 Paura del giudizio altrui	«la temerosa paura»
V, 7 Paura del temporale	«forse non meno da amor sospinti che da paura di tempo»
V, 8 Paura del giudizio divino	«E tanta fu la paura che di questo le nacque»
V, 8 Paura del giudizio divino	«E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravignane donne <i>paurose</i> ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono, che prima state non erano»
V, 10 Paura dell'altro	«tutto di paura tremava che Pietro alcun male non gli facesse»
V, 10 Paura dell'altro	«con la maggior paura del mondo l'aspettava»
VI, 4 Paura dell'altro	«con la maggior paura del mondo»
VI, 10 Paura del giudizio altrui	«che io d'alcuna cosa sia domandato, ha sì gran paura che io non sappia rispondere, che prestamente risponde egli»
VII, 1 Paura del soprannaturale	«Egli è la fantasima, della quale io ho avuta a queste notti la maggior paura che mai s'avesse»
VII, 1 Paura del soprannaturale	«Va, donna, non aver paura»
VII, 3 Paura di morte	«Comare, questi son vermini che egli ha in corpo [...]; ma non abbiate paura, ché io gl'incanterò e farògli morir tutti»
VII, 4	«della quale [...] divenne geloso. [...]

Paura del tradimento	cadde nell'animo della donna di farlo morire del male del quale senza cagione aveva paura»
VII, 6 Paura dell'altro	«Leonetto, che non minor paura di lui avea che avesse la donna, vi si nascose»
VII, 6 Paura dell'altro	«trovò la donna sua in capo della scala tutta sgomentata e piena di paura»
VII, 6 Paura dell'altro	«Messere, io non ebbi mai simil paura a questa»
VII, 6 Paura dell'altro	«Leonetto che ogni cosa udita avea, tutto pauroso, come colui che paura avea avuta da doverlo, uscì fuori del luogo dove nascoso s'era»
VII, 6 Paura dell'altro	«Or via, non aver paura alcuna, io ti porrò a casa tua sano e salvo»
VII, 7 Paura dell'altro	«Anichino, il quale la maggior paura che avesse mai avuta avea»
VII, 8 Paura dell'altro	«ciascuno affermava dovere essere stata la paura d'Anichino grandissima»
VII, 8 Paura dell'altro	«La qual non solamente colla sua sagacità fuggì il pericòl soprastante, ma s'aperse la via a poter fare nel tempo avvenire ogni suo piacere, senza paura alcuna più aver del marito»
VII, 10 <i>Paura del giudizio divino</i>	«quantunque io fossi in un gran fuoco e molto ardente, tutto di <i>paura</i> tremava»
VII, 10 <i>Paura del giudizio divino</i>	«io ho gran <i>paura</i> del giudizio che io aspetto d'un gran peccato che io feci già»
VIII, 2	«poscia avendola minacciata il prete di

Paura del giudizio divino	farvela andare in bocca del Lucifero maggiore, per bella paura entro, col mosto [...] si rappattumò»
VIII, 8 Paura dell'altro	«ed essa con grandissima paura [...] quello avendogli confessato [...], gl'incominciò a chieder perdono»
VIII, 9 Paura di morte	«verrà per voi una bestia nera e cornuta [...] per ispaventarvi, ma poi [...] senza alcuna paura scendete giù»
VIII, 9 Paura di morte	«aveste paura»
VIII, 9 Paura del soprannaturale	«non ebbi paura niuna; e per ciò di questo non vi sfidate»
VIII, 9 Paura del soprannaturale	«sì come quegli che tutto tremava di paura»
VIII, 9 Paura di morte	«con la seconda paura cacciò la prima»
VIII, 9 Paura del giudizio altrui	«E per paura che essi questi suo vitupèro non palessasero, [...] molto più gli onorò»
IX, 1 Paura dell'altro	«questo [...] era sì contraffatto e di sì divisato viso, che chi conosciuto non l'avesse, vedendol da prima, n'avrebbe avuto paura»
IX, 1 Paura dell'altro	«del quale, non che morto, ma vivo, i più sicuri uomini di questa terra, vedendolo, avevan paura»
IX, 1 Paura dell'altro	«così morto come egli è, paura, nol vi vorrebbe»
IX, 1	«sentendolo aprire, ancora che gran paura

Paura dell'altro	avesse, stette pur cheto»
IX, 7 Paura di morte	«Hai veduto come costui maliziosamente si crede avermi messa paura d'andare oggi al bosco nostro?»
X, 4 Paura del soprannaturale	«Il quale, poi che ogni paura ebbe cacciata da sé, con più sentimento cercando, trovò costei per certo non esser morta»
X, 5 Paura dell'altro	«paura del nigromante»
X, 7 Paura dell'altro	«per paura di maggior noia a manifestar non l'ardiva»
X, 8 Paura generica	«Quali leggi, quali minacce, qual paura?»
X, 9 Paura del soprannaturale	«il sagrestano nella chiesa entrò con un lume in mano, e occorsogli subitamente di vedere il ricco letto, non solamente si maravigliò, ma, avuta grandissima paura, indietro fuggendo si tornò»
X, 9 Paura del soprannaturale	«Tu non ti dèi maravigliare della nostra paura»
X, 10 Paura di inadeguatezza	«quando venni a prender moglie, gran paura ebbi che non mi intervenisse, e per ciò, per prova pigliarne, in quanti modi tu sai ti punsi e ti trafissi»
Conclusione Paura del tradimento	«io triemo di paura»

Riferimenti bibliografici

Barsella (2009)

S. Barsella *La Parola Icastica: Strategie Figurative Nelle Novelle Del 'Decameron'*, in «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. 38, no. 2, 2009, pp. 91–102

Bec (1979)

P. Bec, «*Trobairitz*» et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge, in «Cahiers de civilisation médiévale», 22e année (n°87), Juillet-septembre 1979, pp. 235-62

Bloch (1991)

R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991

Boccaccio (1956)

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di N. Sapegno, Milano, UTET, 1956, 2 voll

Branca (1956)

Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio*, in *Orientamenti Culturali, Letteratura Italiana, I Maggiori*, Milano, Marzorati Editore, 1956, 2 voll., vol. I, pp. 186-244

Branca, *L'epopea* (1956)

Vittore Branca, *L'Epopea dei Mercatanti*, in «Lettere Italiane», Vol. 8, No. 1 (Gennaio-Marzo 1956), ed. Olschki, pp. 9-33

Bruni (1990)

Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990

Ferreri (1978)

D. V. Ferreri, *A Proposito Di Una Novella Boccacesca*, in «Romance Notes», vol. 18, no. 3, 1978, pp. 394–97

Forni (1995)

P. M. Forni, *Boccaccio tra Dante e Cino*, in «Quaderni d'italianistica», XVI, 2, Autunno 1995, pp. 179-95

Gaunt (1995)

Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

Lee (2018)

Charmaine Lee, *Féminité Textuelle Nel 'Decameron': La Novella Di Lisabetta Da Messina (IV, 5)*, in *Voces De Mujeres En La Edad Media: Entre Realidad y Ficción*, ed. Esther Corral Díaz, 1st ed., De Gruyter, Berlin; Boston, 2018, pp. 421–432

Corpus OVI (2005)

Corpus Ovi dell'Italiano antico, CNR Istituto Opera del Vocabolario Italiano, 2005, <<http://www.ovi.cnr.it>> (Ultima consultazione 29/05/2020)

Rossi (1989)

L. Rossi, *Ironia e parodia nel 'Decameron': da Ciappelletto a Griselda*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 Settembre 1988), a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno, 1989, Vol. I, pp. 365-405

Shine-Gold (1985)

P. Shine-gold, *The Lady and the Virgin. Image, Attitude and Experience in Twelfth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 1985

TLIO (1997)

TLIO , *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, CNR-OVI. Istituto Opera del Vocabolario Italiano <<http://tlioweb.oivi.cnr.it>> (Ultima consultazione 29/05/2020)

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612)

Vocabolario degli Accademici della Crusca, I impressione, ed. Giovanni Alberti, Venezia, 1612

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1623)

Vocabolario degli Accademici della Crusca, II impressione, ed. Jacopo Sarzina, Venezia, 1623

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1691)

Vocabolario degli Accademici della Crusca, III impressione, ed. Accademia della Crusca, Firenze, 1691

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1729-38)

Vocabolario degli Accademici della Crusca, IV impressione, ed. Domenico Maria Manni, Firenze, 1729-1738

Purpose of this essay is to analyze the occurrences of 'paura' in Giovanni Boccaccio's 'Decameron' to show how the author contextualizes this sentiment in his novel and in medieval society. Boccaccio's 'fear' has a polysemic meaning: it is an emotion that embraces every area of human life, in fact it often conveys the action and the inaction of the characters. This research highlights the interesting role assumed by 'fear' differently in men and women; and the various types of fear represented by Boccaccio's tales, in which the dread of plague plays just a secondary role.

Parole-chiave: Boccaccio, Decameron, paura, occorrenze, novella.

DANIELA BOMBARA, **Crisi dell'arte e magia della musica** **in racconti di Fontana, Faldella, Capuana**

Il suono è la materia della musica [...]. L'effetto naturale e generico della musica in noi, non deriva dall'armonia, ma dal suono, il quale ci elettrizza e scuote al primo tocco quando anche sia monotono. Questo è quello che la musica ha di speciale sopra le altre arti [...]. Il piacere che ci dà il suono non va sotto la categoria del bello, ma è come quello del gusto dell'odorato etc. [...]. Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale dei cibi dei colori degli oggetti tastabili etc. [...]. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo ... che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi [...]. A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito in aperta campagna¹.

Nella cultura italiana dell'Ottocento il nesso musica/fantastico appare evidente, non solo nell'ambito del melodramma che spesso attinge al favolistico²,

¹ Leopardi (2015), pp. 185 (6 luglio 1820), 188 (7 luglio 1820), 1307 (16 ottobre 1821).

² La bibliografia al riguardo è nutrita. Si menzionano Portinari (1981), il quale, interrogandosi sulla fortuna del melodramma, la individua nell'aver sfruttato «la garante esperienza della favolistica, il suo impianto funzionale» (125); secondo Guarnieri Corazzol, è «[a] partire dagli anni sessanta dell'Ottocento [che] l'opera italiana mostra una propensione al fantastico o al fiabesco (intesi nell'accezione antitetica praticata abitualmente) molto più accentuata che in passato» (2002), p. 21. Sulla *vexata quaestio* del fantastico e favolistico/fiabesco come categorie distanti, per alcuni studiosi oppostive – ad esempio Caillois (1966), ma anche in Todorov (1970) il mondo delle favole appartiene al 'meraviglioso', non al fantastico – appare risolutiva la proposta di Remo Ceserani (1996, p. 11) di considerare il fantastico come 'modo letterario', trasversale ai generi più diversi, in un'ampia gamma di forme della comunicazione che vanno dal realismo più accentuato ad un ventaglio di soluzioni surreali, irreali, straordinarie.

ma anche nelle opere narrative la presenza del discorso musicale sembra richiamare un'Alterità inquietante e insieme fonte di piacere, poiché consente di superare la limitata percezione dei sensi nel quotidiano. L'età del Romanticismo consegna alla musica una funzione ermeneutica; se ne possono rintracciare le prime formulazioni nel discorso leopardiano dello *Zibaldone*, a cui appartiene la citazione di apertura: astratta, per quanto collegata ai sensi, indipendente da giudizi estetici e dalla logica, per Leopardi la musica attiva la fantasia ed esprime l'infinito, in ogni caso ciò che è 'oltre il reale'.

Il discorso leopardiano si colloca negli anni '20, agli albori dell'esperienza romantica italiana; quest'ultima, anche per influsso della letteratura nordeuropea, individua la musica come suprema manifestazione della creatività umana per forza espressiva, potere evocativo, capacità di rappresentare il sentire individuale fino alle pulsioni inconsce, con un linguaggio che prescinde dalla sfera della comunicazione verbale e razionale. La sua duplice natura, fra ragione e istinto, ne fonda quindi gli «straordinari poteri, al limite del soprannaturale»³.

Dopo Leopardi, il binomio musica/piacere si sposta sull'asse musica/terrore-inquietudine quando diventa evidente la crisi dell'arte – e della musica regina delle arti – nel sistema sociale. Nel corso dell'Ottocento il fenomeno musicale è destinato ad individuare, proprio perché incentrato su tematiche dell'inspiegabile e dell'oscuro, «l'inadeguatezza e lo sconcerto del soggetto di fronte ai nuovi sviluppi del reale»⁴.

³ Crotti e Ricorda (1992), p. 82.

⁴ Desideri (1989), p. 969. Secondo Russi la musica giunge ad esprimere, fra i due secoli, le pulsioni e le esigenze profonde e nascoste del discorso letterario, diventando «una sorta di *istinto* e di *inconscio* della letteratura, o più precisamente uno dei suoi istinti e inconsci possibili» (2005), p. 58.

Sono i tre racconti di *Amore nell'arte* di Iginio Tarchetti⁵ ad inaugurare, in ambito scapigliato, la fisionomia 'musicale' dell'artista 'delirante e folle', pericolosamente vicino al soprannaturale e in conflitto con la società borghese. L'organista Lorenzo Alviati, il pianista Riccardo Waitzen e il violinista Bouvard sono tutti artisti del suono, geniali ma incapaci di assoggettarsi alle regole del vivere comune; solo nel secondo caso, comunque, la professione ha un ruolo scenico importante e la vicenda assume una fisionomia fantastica: Riccardo infatti muore per il terrore quando, suonando la melodia che ricordava il primo incontro con la moglie defunta, gli appare lo spettro di questa. Il motivo della commistione fra vita e morte in ambienti dominati da creazioni sonore sarà ricorrente nelle narrative successive, indicando la potenza del prodotto artistico/musicale, che permette di varcare la soglia fra mondo terreno e oltretomba.⁶ La musica si ripositiona quindi nel discorso letterario accedendo alla dimensione del magico e del fantastico, poiché a questi livelli essa consente

⁵ La raccolta, che comprende i racconti *Lorenzo Alviati*, *Bouvard* e *Riccardo Waitzen*, è pubblicata postuma da Treves nel 1869, ma *Bouvard* e *Riccardo Waitzen* erano già stati pubblicati ne «Il Presagio. Strenna italiana per l'anno 1867».

⁶ Negli stessi anni della trilogia tarchettiana, il tema della musica evocatrice di presenze fantasmatiche è centrale in *La canzone di Weber* (1868) di Luigi Gualdo, in cui un cembalo suona magicamente la canzone preferita della defunta Ida - morta di dolore perché costretta a sposare un uomo che non ama - accompagnato dalla voce soprannaturale della ragazza che annichilisce, fra terrore e rimorso, il padre in ascolto; *La tromba di Rubly* (1868) di Antonio Ghislanzoni, che mostra il tentativo 'orfico', compiuto da un trombetta di eccelso valore, di richiamare dall'oltretomba la moglie amatissima. Si ricordano poi *Un'idea di Ermes Torranza* (1887) di Antonio Fogazzaro, in cui il compositore Ermes invita l'amica Bianca a suonare una sua romanza consegnatale in punto di morte, e la "misteriosa presenza spirituale di Ermes richiamata dalla musica" (Russi 2019, p. 56) spinge la ragazza a riconciliarsi con il marito. Musica magica, non perché richiami dal mondo dei defunti, ma invece trascina all'oltretomba, è quella de *Il violino di zio Bruno* (1906) del misconosciuto Maso Bisi, dove l'esecuzione soprannaturale annuncia la morte del padre del protagonista; sempre un 'incantesimo nero' anima, sul finire dello scorso secolo, ne *Il gigante* (1990) di Paola Capriolo, il duetto sonoro di piano e violino fra Adele e un misterioso prigioniero, dando luogo infine alla morte dei due protagonisti. Tutti i racconti citati, ad esclusione del testo di Bisi, sono esaminati da Russi (2019), pp. 54-57.

di superare i limiti dell'umano, sia pure in forme stravaganti e irrazionali; spie di un disagio dell'artista in un mondo che si avvia ad una rapida industrializzazione, lasciando spazi apparentemente residuali all'elaborazione creativa. Ma sono proprio queste zone liminari del reale e della psiche umana ad acquisire un'importante valenza ermeneutica, consentendo allo scrittore, e di riflesso al lettore, una comprensione non superficiale del mondo, anche nella dimensione di un'embrionale critica sociale.

Il presente lavoro si propone dunque di esaminare quattro novelle in cui le forme musicali assumono una valenza magica, soprannaturale, opera di autori che appartengono alla Scapigliatura, come Fontana e Faldella, e di Capuana, esponente di un naturalismo *sui generis*, che va oltre la superficie dell'esistente per accedere alle componenti oscure della psiche umana.⁷ Soprattutto l'esperienza scapigliata, ma anche parte della produzione di Capuana, intendono ripensare il conflitto romantico fra soggetto e oggetto, intellettuale e contesto sociale, spostando l'interesse dall'interiorità dell'artista alle trasformazioni in atto nella società italiana, ormai avviata ad una trasformazione dei processi produttivi che comporta anche la mercificazione dei prodotti culturali. In questo quadro si intende verificare se l'oggetto musicale, collocato nelle loro narrative ai margini estremi del reale ma al tempo stesso carico di un occulto e misterioso potere, diventi simbolo di un fare artistico marginalizzato ma potente, in grado di consentire una lettura consapevole e anche critica della realtà.

Di musica sovrumana e 'disumana' tratta Ferdinando Fontana, scrittore che gravita attorno alla Scapigliatura milanese, ne *Il romanzo di un sì di petto*⁸. Il

⁷ Al riguardo si veda almeno la recente raccolta di saggi, a cura di A. Pagliaro e B. Zuccala, *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy* (2019).

⁸ La novella è inclusa in una raccolta imperniata su tematiche musicali, *In chiave di violino* (1876), ora (2003). Ferdinando Fontana (1850-1919) è uno scrittore

protagonista Arturo conduce un'esistenza marginale: perde al gioco e si riduce in uno stato miserando, esiliandosi volontariamente nelle foreste canadesi. Qui incontra uno schiavo nero morente, che gli consegna una pozione dalle qualità magiche: «Basta bagnare la lingua in questo liquido per acquistare una voce così estesa, così limpida, così squillante da farsi udire, in campagna rasa, a parecchie leghe di lontananza»⁹. L'esotismo e il personaggio 'nero', oltretutto schiavo, costituiscono un accesso alla dimensione fantastica perché ne condividono la caratteristica fondante: la marginalizzazione rispetto alla realtà consueta¹⁰. In questo contesto il ricorso alla magia rappresenta per Arturo una forma di riscatto, poiché la pozione ribalta fantasticamente l'emarginazione trasformandola nel suo contrario, in un 'eccesso' di presenza nel mondo: il giovane diventerà infatti

prolifico, noto come librettista pucciniano (*Le Villi, Edgar*), e commediografo dialettale; sul prosatore grava invece il giudizio negativo di Croce, che lo bolla come autore di "frettolosi articoli di giornale" (1938), p. 8. Ai fini del nostro discorso Fontana risulta invece interessante per il tentativo, di cui il racconto esaminato è un esempio, di rifondare il ruolo della musica nel sistema delle arti; al riguardo merita un accenno il saggio *In teatro*, nel quale l'autore propone di svecchiare il melodramma istituendo uno «poema sinfonico scenico», nel quale la componente scritta, data al pubblico come opera di poesia e non libretto asservito al canto, si integri alla dimensione musicale costituendo una sorta «di guida attraverso l'azione» (1884), p. 111. Per notizie essenziali su vita e opere si rimanda alla voce *Ferdinando Fontana*, di Pisano per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (1997), pp. 646-649.

⁹ Fontana (2003), p. 48.

¹⁰ «L'esotismo si pone da sempre o come strategia retorica per eludere le trappole del senso comune, per gettare uno sguardo critico su ciò che non tollera critica frontale [...], o come una forma del fantastico, in quanto l'Altrove è per definizione il luogo del possibile, e addirittura dell'impossibile». Weber (2006), p. 224. Il 'nero' come figura di un'alterità irriducibile alla normalità borghese è presente ne *L'Alfieri nero* di Arrigo Boito: «Il nero è l'Altro: il non-europeo [...], proveniente da un universo di giungle e bestie feroci; la metafora ferina ritorna con particolare frequenza, declinata secondo molteplici varianti: giaguaro, scimmia, pantera» Lazzarin (2007), pp. 83- 96. Nel protagonista del racconto boitiano *Natura e Cultura* si potenziano a vicenda: il 'nero', ferino ma esperto, alla fine vince imprevedibilmente la partita, poiché la sua strategia istintiva è più efficace rispetto all'approccio razionale del bianco. Anche lo schiavo di Fontana è animalesco, silenzioso e veloce, come una pantera; come per il 'nero' di Boito, in lui l'istintualità convive con una sapienza arcaica, che ha dato luogo alla creazione del liquido incantato.

anormalmente popolare e fascinosa, al punto da non riuscire a gestire adeguatamente il trionfo, e sforzerà la voce dando fondo alla pozione, sino a perdere le proprie qualità canore e il successo acquisito. Grazie al liquido magico Arturo sostituisce infatti un cantante e sorprende il pubblico emettendo l'acuto che ne costituiva il cavallo di battaglia: un *Là* presente nel primo atto del *Trovatore*. Ma la nota che ne esce è invece un *Sì*, sonoro al punto da infrangere i vetri. Già il giovane aveva provato la voce prima della rappresentazione, suscitando stupore nei passanti¹¹: essi «si domandavano se quel suono, così inumanamente soprannaturale, fosse lo squillo della tromba, che Dio deve porre in bocca agli angeli il giorno del giudizio»¹². L'oggetto magico ha quindi sovvertito l'ordine normale dell'esistenza, bruciando ogni successione cronologica; l'immagine della tromba angelica evoca inoltre per il lettore il binomio peccato/punizione, invitandolo a rileggere in tal senso la vicenda di Arturo. Questi si trasforma in effetti da protagonista di un prodigio a folle autore di un gesto di *hybris*, poiché ha osato sfidare le norme naturali costruendo un suo doppio canoro ingovernabile, che finirà per divorarne l'identità; inoltre si mostra asservito ad un'arida logica economica e ad una ossessione dello 'sfoggio' di cui

¹¹ Si profila per la prima volta il motivo del 'troppo', quindi di un perturbante superamento dei limiti. Ne è spia la nota aumentata: nella partitura originaria dell'aria il tenore, si è detto, canta un *la*. La circostanza allude sicuramente ad una situazione reale, al noto *do di petto* nella cabaletta «Di quella pira», sempre nel *Trovatore*, che è in effetti un *do* interpolato al posto del *sol* originale; introdotto da Carlo Baucardè in una rappresentazione dell'opera nel 1853, era diventato il pezzo forte di ogni tenore. Anche Arturo, per suscitare l'ammirazione degli ascoltatori, 'va oltre' il dettato musicale e non rispetta i confini della partitura. Sulla mercificazione del melodramma, asservito ai gusti di un pubblico che asseconda gli eccessi canori degli interpreti a discapito della qualità e dell'intelleggibilità del libretto, esiste già dal Settecento una letteratura polemica, che si indirizza al divismo dei cantanti (Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, 1720), all'abnorme potere e fascino della musica ai danni della parola (Giovanni Battista Casti, *Prima la musica e poi le parole*, 1786), al ruolo defilato del librettista (Filippo Pananti, *Il poeta di teatro*, 1808).

¹² Fontana (2003), p. 53.

sono indizio in primo luogo la nota aumentata dell'acuto, poi la vanità del sentirsi adorato, quasi 'fagocitato' dal pubblico:

Gli parve di vedere una pioggia di dollari cadere dall'alto come grosse gocciole d'oro in campo azzurro; gli parve d'essere circondato da mani plaudenti tese verso di lui; ne vedeva le dita strette, compatte, i palmi rossi per lo sfregamento uscire da candidi manchons; gli parve di sentire sulle tempie una sensazione di freddo, prodotta dalle foglie di una corona d'alloro¹³.

Il canto magico è un *topos* frequente del fantastico: la voce, «essendo passaggio, abolizione dei limiti, delle classi, dei nomi [...], detiene un potere particolare di allucinazione»¹⁴. Inimitabile perché sovrumano, l'acuto di Arturo terrorizza come figura dell'indifferenziato, di un temuto ritorno al caos primordiale, in opposizione alla normalità borghese:

Lo squillo di quel sì dominò il rumore, che fanno gli uomini, agitandosi sul loro pianeta. Mille gole tentarono di emularlo e mille gole scoppiarono nell'inutile sforzo. I borghesi serbarono

¹³ *Ibidem*. I particolari espressionistici con connotazione mortuaria (il freddo della corona) o oppressiva (le tante mani plaudenti) e l'exasperata focalizzazione cromatica creano un'atmosfera onirica in cui i due obiettivi di ricchezza e fama non possono essere scissi da un senso di violenza e di offesa: le mani rosse, dalle dita strette e compatte, richiamano l'immagine del pugno; la pioggia d'oro 'senza fine' il motivo del seppellimento. L'insieme è potenziato dalla caratterizzazione vampiresca e cannibalica di altre figure presenti nel mondo dello spettacolo: le braccia del pubblico erano «come le branche di un granchio che sta per afferrare la preda» (p. 55); l'impresario era piombato su Arturo «colla rapidità di un falco che piomba sulla preda» (p. 57). L'eccesso del protagonista è quindi stigmatizzato perché inaccettabile *hybris*, ma anche asservimento al mercato, prostituzione dell'arte. L'exasperazione del dettaglio fisico, che spezza l'armonia dell'organismo umano e assurge a simbolo di forze nascoste e sotterranee, è un carattere tipico del fantastico ottocentesco, esaminato da Roda (2008) in riferimento alla disgregazione di uno stesso corpo e delle sue parti; ma in entrambi i casi l'elaborazione fantastica «promuove ad entità autonoma e autoregolata l'una o l'altra parte somatica» (p. 197), che assume una configurazione minacciosa. Il tema è già presente nella configurazione freudiana dell'*Unheimlich* (Freud 1984, p. 63), nel quale le componenti dissociate del corpo sono collegate, com'è noto, al complesso di castrazione.

¹⁴ Barthes (1973), p. 103.

*per molto tempo negli orecchi l'eco oscillante di quel sì e, spesso, di notte, sognandolo, balzarono esterrefatti daccanto alle teneri consorti*¹⁵.

Il giovane, costretto a ripetere all'infinito il suono cosmico, finisce per ridurre la propria personalità a voce urlante e diventa schiavo della macchina spettacolare. Una donna promette di concedersi ad Arturo solo se la voce di questi sopravvanzerà l'orchestra; l'ultima *performance* prima che la pozione finisca è un trionfo, ma il pubblico impazzito tiene in ostaggio il cantante e gli impedisce l'incontro con l'amata. L'indomani il giovane 'scrocca', come un tenore di bassa lega, e lascia per sempre le scene.

La voce magica esprime allora una naturalità incorrotta, che Arturo spreca non solo utilizzandola all'eccesso, ma soprattutto inserendola in un circuito mercificante, di cui fanno parte il pubblico in delirio, l'avidio impresario, la donna che ama per capriccio. Lo stesso protagonista utilizza la sua voce solo per acquisire fama e denaro, dipendendo da quella logica del profitto a cui poteva sottrarsi grazie all'antica sapienza del popolo nero.

Il canto di Arturo si è indebitamente infilato nelle pieghe del reale per emergere in tutta la sua terrificante grandezza, ma non è stato in grado di modificare l'esistente; quando il giovane perde la voce magica ritorna ad essere un personaggio avulso dal contesto sociale. Il cerchio si chiude e l'esperienza del fantastico musicale scivola sulla superficie di un mondo indifferente, impermeabile allo spaesamento degli esclusi.

¹⁵ Fontana (2003), pp. 58- 59. La voluttà imitatoria ed il terrore identificano il carattere soprannaturale del suono, che si diffonde secondo uno dei due principi magici già teorizzato da Frazer in *The Golden Bough* (1906-1915): il contagio. Cosmica e terribile, la voce di Arturo richiama anche il suono delle Sirene omeriche, *thespesiai*, dal canto divino che controlla gli elementi del creato ma al tempo stesso annichila e distrugge. Cfr. Mancini (2005), p. 24. Come nell'epica antica «il mostruoso, il divino e il portentoso vanno spesso insieme» Cavarero (2003), p. 116; in questo racconto, dominato dalla figura del doppio, Arturo è sirena a se stesso, provoca e subisce insieme il fascino e gli effetti del canto magico.

Se nella novella di Fontana la musica appare una forza incontrollabile, nel visionario *Una serenata ai morti* (1884) di Giovanni Faldella il discorso musicale produce inquietanti commistioni fra vita e morte, dando luogo ad un rischioso accesso all'universo dei defunti¹⁶.

La novella racconta di una serata all'osteria in un oscuro villaggio, Borgo Grezzo, dove si contrappongono due fazioni di 'contafrottole' ubriaconi: il rozzo Ambrogione, fanfarone e suonatore di fisarmonica, insieme al bel chitarrista Rolando e al vecchio organista Protaso; a questi si aggiunge il raffinato medico del paese, che cerca di introdurre nel paese la musica colta. La rivalità spinge Ambrogione a tentare un'impresa blasfema: una beffarda e grottesca 'serenata ai morti', che provoca la rivolta dei cadaveri di tutto il cimitero e la fuga del musicista¹⁷. I due piani di realtà e immaginazione – l'ambiente gravemente materico dell'osteria e le vanterie degli avventori – interagiscono nell'ultimo movimento, quando il mondo virtuale creato dalle menti ottenebrate dei protagonisti esplose nella ridda infernale dell'assalto dei morti.

La critica ha comunque messo in dubbio lo statuto fantastico della novella, considerando l'invasione dei cadaveri solo un delirio alcolico di Ambrogione. Per Contini la realtà del racconto è orientata alla «deformazione osservativa», dunque all'exasperazione grottesca dei particolari in un contesto comunque

¹⁶ Giovanni Faldella (1846-1928), rappresentante della Scapigliatura piemontese, è stato inserito da Gianfranco Contini in una linea espressionistica che passa per Dossi e arriva a Gadda. Si veda Contini (1953) pp. 7- 48, e *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*, in «La Rassegna d'Italia», apr. 1947, ora in Contini (1970), pp. 533- 566 e 567- 586. Gli studi successivi hanno analizzato l'autore soprattutto dal punto di vista linguistico: cfr. Scotti Morgana (1974); Spera (1976). Per il testo si seguita l'edizione del 1982 a cura di Mortara Garavelli, di cui si segnala l'*Introduzione*, pp. 11-23. Utile la voce *Giovanni Faldella* di Strappini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 44 (1994).

¹⁷ Il racconto si presenta musicale anche a livello della struttura; può infatti essere diviso in tre parti (*All'osteria; i contafrottole; la serenata*), a cui corrisponde uno schema tripartito: *Allegretto, cantabile, crescendo*. Cfr. Mortara Garavelli (1982), p. 20.

realistico¹⁸; sulla stessa linea Mortara Garavelli, secondo cui Faldella «riesce a trascinare la brutta materia bozzettistica in una dimensione surreale (la 'sbornia' come 'sinfonia' protratta in una danza macabra) per esclusiva virtù di linguaggio»¹⁹. In effetti il mondo orrorifico evocato dalla musica è così eccessivo e baroccheggiante da apparire comico:

Egli [Ambrogione] allargò spaventosamente la fisarmonica con un muggito interminabile, come se aprisse un abisso di sonorità sotto il pedale di un organo stregato. Quindi la rinchiuse con un soffio da smorzare la luna e l'intelligenza. Poi si diede ad agitarla, divincolarla con una frequenza di movimenti di su, di giù, nel mezzo, cagionando tremolii concentrici, cicalecci di vecchie sdentate, civetterie rabbiose, sospiri strozzati, lordure musicali, stomachevoli [...]. Scoppiavano fragorosamente i cadaveri nelle tombe... [...]; egli, orribile clown funereo, combatteva contro tutti col soffio della fisarmonica. Correva, rinculava, avanzava all'impazzata, spingendo, ritraendo, agitando lo strumento, come dovesse purgare ogni angolo col vento e collo strazio della sua musica²⁰.

Ma la 'danza macabra' è solo il momento finale di una tramatura fantastica complessa, che interessa anche i due movimenti 'realistici': la presenza del *Male* si insinua sin dal principio e l'intera novella intende mostrare la faccia oscura del quotidiano. Di Ambrogione «dicevano le vecchie dell'Opera Pia che anche il diavolo teneva per lui»; del bel Rolando si afferma che «quel satanico fanciullo piaceva, si appoggiava e quasi si maritava al Satana adulto»; Protaso suonava «un vecchio cartolaro di danzeria del maestro Caronti», nome allusivo alla soglia infernale che sarà successivamente varcata²¹. Ma, sorprendentemente, il primo oltraggio blasfemo lo ha compiuto il colto medico, il quale ha imposto il

¹⁸ Contini (1953), p. 17.

¹⁹ Mortara Garavelli (1982), p. 17. Per Monica Farnetti (1988), la novella si presenta con evidenza come 'simulazione' di fantastico: «farsa surreale», «suggerione narrativa che volutamente si offre e quindi si nega come occasione fantastica», pp. 153, 154.

²⁰ Faldella (1982), pp. 56- 57.

²¹ *Ivi*, pp. 32, 33, 34.

Mefistofele di Boito all'organo della chiesa. La gita al cimitero sarà in effetti una discesa agli Inferi, e non a caso l'idea è data da una romanza di Tosti dal titolo emblematico: *Vorrei morir*. Durante il tragitto più volte si infrange il paradigma di realtà²²: il mondo appare ribaltato, l'alto e il basso invertiti – Ambrogione cerca di nuotare in un mare di luce lunare –, la gioiosa esecuzione musicale si converte in tortura e martirizza gli strumentisti: il vecchio Protaso, costretto a suonare il violino, si amalgama dolorosamente con lo strumento, mentre Rolando «freddo come un marmo [...] trovò il coraggio di straziare un accordo»²³. Non ha quindi importanza comprendere se la ridda mortuaria si svolga effettivamente o solo nella mente ottenebrata di Ambrogione, poiché essa è stata 'preparata' da una serie di notazioni e di eventi surreali, che risvegliano musicalmente forze arcane, forse demoniche, affioranti da una realtà smagliata e caotica: «Un tumulto di cose disarmoniche circonda l'osteria e le sovrasta, come se l'anti-estetica fosse la legge, la divinità del luogo»²⁴. L'esperienza musicale quindi non è tanto uno strumento

²² La distruzione del 'paradigma di realtà' è un elemento costitutivo del fantastico; per la definizione del concetto si veda Lugnani (1983), pp. 72.

²³ Faldella (1982), p. 56. «[Protaso] sfregacciava con l'archetto nell'impugnatura, e quando arrivava le corde sul cavo armonico, mandava raspature gemebonde, sdrucchioli, guizzi di note che facevano rizzare i capelli: sonava ripiegando a pancia, come un soffiutto, rompendosi, curvandosi, aprendosi come un compasso». *Ibidem*. Il corpo destrutturato e scomposto di Protaso ha di per se stesso una significazione mortuaria; poco prima l'immagine del vecchio inginocchiato sotto le minacce di Ambrogione «pareva una scena di sacrificio umano», in un contesto già cimiteriale: «la ghiaia imbruniva nei contorni morbidi dell'ombra, e mandava qua e là scintillamenti ossei» Faldella (1982), p. 52.

²⁴ Ivi, p. 28. D'altra parte la spiegazione razionale dell'evento – la ridda dei morti affiorata dal delirio alcolico – non spiega interamente la conclusione della vicenda: Ambrogione viene ritrovato «sull'orlo di un fosso, coi calzoni spalmati di fango, la giacca a brandelli, il petto scoperto, scalfitto e intriso d'erba fra la neraggine irsuta della pelle, la faccia chiazzata e logora come invecchiata, la schiuma alla bocca, gli occhi lividi e ingigantiti, i capelli pesti e insafardati di letame» (Ivi, p. 58); la sua guarigione è lenta e problematica, e ad essa segue un misterioso, eccessivo, rito purificatorio: «accettò la penitenza canonica di girare a porte chiuse quattro volte intorno all'altare, come un ciuco stangato e ricevette poi veramente, dal Prevosto, parecchie bastonate sulla testa e sulle spalle con accompagnamento di parole latine ed acqua benedetta» (Ivi, p. 59). L'organista

orrifico per accedere all'oltretomba quanto il mezzo per comprendere l'essenza mortuaria, l'interiore disfacimento di tutte le cose che sottende la materialità di Borgo Grezzo.

Concludo con due novelle di Luigi Capuana, in cui la musica è fatta oggetto di un'elaborazione fantastica che si configura esplicitamente come 'sogno' o allucinazione, ma appare al tempo stesso così vivida da costituire un'altra realtà, in grado oltretutto di incidere sull'esistenza dei personaggi: *Un melodramma inedito* (1889) e *Il sogno di un musicista* (1901)²⁵. Quello di Capuana è un fantastico del possibile, che non oltrepassa i limiti del razionale; semplicemente, secondo lo scrittore, la scienza non ha ancora saputo dare un nome a questi fenomeni, che sono quindi inspiegabili ma non irreali²⁶.

Nella prima novella, Ludovico, il protagonista, elabora mentalmente una musica complessa, che in seguito ricorda ma non riesce a trascrivere. La cornice della vicenda è wagneriana, poiché inizia con la descrizione del *Wor Ton Drama* a cui aveva assistito Ludwig di Baviera, ma Ludovico afferma di aver 'sperimentato' qualcosa di meglio mentre si recava dalla donna amata, moribonda; l'angoscia provata, unita all'ascolto del canto triste del vetturino, aveva creato in lui un'allucinazione musicale, anzi la configurazione di una vera

viene licenziato, Rolando addirittura 'esiliato'. Il racconto appartiene dunque certamente al genere fantastico perché sospeso fra reale e immaginario; non si tratta tanto dell'*hésitation* todoroviana, quanto del «blocco gnoseologico» che deriva dall'«inesplicabilità» sostanziale dei fatti (Lugnani 1983, p. 72), dando luogo a un «vero e proprio corto circuito cognitivo» (Mangini 2008, p. 336). In questa prospettiva il testo può anche essere considerato come riscrittura parodica delle evocazioni musicali fantasmatiche di cui si è già parlato; si veda al riguardo la nota 6.

²⁵ Per le citazioni seguiamo l'edizione a cura di Andrea Cedola (2007): *Un melodramma inedito*, pp. 21- 26; *Il sogno di un musicista*, pp. 27- 33.

²⁶«Capuana, osservatore del 'mondo arcano', sposta in avanti le frontiere del reale; e da quei confini avanzati scorge nuovi territori ignoti: paesaggi della psiche, luoghi notturni e febbrili dove l'io segretamente desta il proprio doppio» Cedola (2007), p. x. Sul fantastico di Capuana esistono vari studi: si ricordino almeno Comoy Fusaro (2009), pp. 79-160, e le pagine dedicate all'argomento (29- 38, 42-54, 100- 108) da Monica Farnetti (1988).

e propria opera lirica, con tutte le componenti: orchestra, cantanti, pubblico. L'elemento perturbante è dato dal fatto che Ludovico non è musicista: egli ha quindi sviluppato nel delirio angoscioso un suo doppio musicale, nei confronti del quale avverte un'inquietante estraneità²⁷. Afferma, infatti, riguardo alla musica visionaria: «l'ascoltavo, quasi venisse cantata da un altro»²⁸. Inoltre il melodramma non rielabora tracce mnestiche ma esprime qualcosa di assolutamente nuovo, evidenziando quindi il puro processo dell'elaborazione artistica: «riflettevo che dovrebbe accadere la stessa cosa nella mente d'un maestro quando comincia a svilupparvisi la creazione musicale»²⁹.

Significativa la sempre maggiore precisione del sogno, che acquista uno statuto di realtà assoluta; si realizza così la compresenza dei due aspetti dell'evento fantastico, insieme 'eccezionale' e 'vero'³⁰. Dopo un preludio cantato, si apre il quadro dell'evento spettacolare: «E vidi il teatro, o meglio la cicloide del palcoscenico, il sipario, i lumi della ribalta, i professori dell'orchestra ognuno al suo posto, con gli strumenti in mano e i leggi davanti; vidi la sedia vuota del direttore ... e andai a sedermici»³¹. Ludovico realizza nella sua mente una rappresentazione migliore rispetto a quelle solitarie del Re di Baviera – non è casuale l'identità del nome di battesimo – poiché il sovrano era semplice spettatore, mentre Ludovico assume tutti i ruoli insieme. «L'essere attore cantante, orchestra e spettatore nello stesso punto, mi produceva qualcosa di così

²⁷ Come Arturo nel racconto di Fontana; in questo caso però la figura duplicata che gemma dalla mente del protagonista è più inquietante, perché non solo è interprete, ma esecutore, direttore, compositore: tutti i ruoli musicali si convogliano nella costruzione fantastica.

²⁸ Capuana (2007), p. 23.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Si veda Bonifazi (1982), p. 59.

³¹ Capuana (2007), p. 24.

straordinario, di così ineffabile, che non avrei voluto, a ogni costo, sentirlo cessare»³².

La trama dell'opera, come la stessa idea di un'arte totale, è wagneriana: una fata ama un uomo - il *leit motiv* della 'rinuncia all'amore' è presente nell'*Oro del Reno* - e chiede al padre di diventare mortale; in *Die Feen* di Wagner troviamo Ada che, per il principe Arindal, è disposta a lasciare il privilegio dell'immortalità. Ed è proprio sulle cruciali parole «Rendimi mortale»³³ che si interrompe lo straordinario sogno di Ludovico. Il protagonista, trasfigurato magicamente in artista, cerca quindi un 'ponte' fra il suo doppio, in grado di creare, e la vita normale; il *leit motiv* 'Rendimi mortale' esprime la volontà impossibile di trasferire il genio creatore nella quotidianità. Il fantastico appare allora come forma che tende «alla proiezione del desiderio e alla ricerca della sua soddisfazione»³⁴. Il sogno wagneriano di Ludovico è quello di un'arte totale, libera da ogni condizionamento; nata dalla sofferenza, dalla percezione dolorosa della caducità umana, questa musica puramente virtuale tende al sublime, e come tale non può essere trasposta nella vita usuale.

Ne *Il sogno di un musicista* si verifica il movimento contrario rispetto al racconto precedente: non è la musica perfetta, assoluta, a scendere alla condizione umana, ma piuttosto l'individuo ad accedere ad un oltre-mondo musicale; la sua morte significa l'approdo ad una dimensione superiore.

Al protagonista, Volgango Brauchbar, appare in sogno un coro angelico; una voce ammonisce l'ascoltatore a ricordare solo la prima parte dell'opera cantata, altrimenti morirà. Quando il giovane s'innamora, tradendo quindi le sue aspirazioni artistiche per obiettivi più materiali, improvvisamente ricorda e suona automaticamente tutto il pezzo, estinguendosi alla sua conclusione. Il

³² *Ivi*, p. 23.

³³ *Ivi*, p. 26.

³⁴ Vanon Alliata (2002), p. 11.

protagonista, il cui nome 'parlante' esprime il desiderio dell'artista – Volgango allude a Mozart, Brauchbar vuol dire abile – muore quindi perché ha osato essere un 'aspirante Mozart'? Sembrerebbe un caso di *hybris* punita, ma si consideri che nella cornice il narratore esterno afferma: «Il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà. È più bella, più libera, più reale»³⁵. Volgango allora non si è annullato, ma piuttosto asceso ad una dimensione più alta, di pura arte, e l'esecuzione si qualifica come oggetto mediatore,³⁶ che consente il superamento della soglia. La musica sognata è pura forma del pensiero, libera dalle costrizioni dei mortali.

Come nella trilogia tarchettiana a questo 'sogno dell'arte' molto viene sacrificato: il sentimento, la stessa vita così come le nostre limitate facoltà sensoriali la concepiscono. Ma la necessaria rinuncia apre la mente del lettore a scenari, non illusori ma possibili – poiché la dimensione onirica è più reale di quella che sperimentiamo con i nostri sensi imperfetti – di un universo pervaso dall'arte: senza corpi, senza passioni sensuali, senza rimpianti.

Conclusioni

Nei racconti di Fontana, Faldella, Capuana, la musica potenzia quindi fantasticamente l'essere umano, consentendogli di raggiungere il successo, la perfezione artistica, di superare le barriere fra vita e morte, di conoscere l'essenza profonda del reale. Il risultato è comunque problematico: la magia si attua solo per spazi e tempi limitati e comporta quasi sempre il fallimento; così avviene nel racconto di Faldella e nella conclusione della vicenda narrata da Fontana, ma anche *Il sogno di un musicista* ha un esito ambiguo, comunque esiziale. La musica

³⁵ Capuana (2007), p. 27.

³⁶ Lugnani (1983), pp. 177-288.

fantastica resta inoltre nel campo della pura soggettività, non si inserisce in un tessuto sociale che rimane chiuso, refrattario; tutti i protagonisti svolgono le loro esecuzioni in assoluta solitudine, o di fronte ad un pubblico avido o anche orrorifico, che non apprezza l'arte quanto la vuota performance, nel caso di Arturo, e che cerca di eliminare fisicamente Ambrogione. Il discorso musicale appare quindi segno dell'inevitabile scacco di chi, artista o aspirante tale, tenta di affermarsi in una società piatta, arida, ormai mercificata.

In questo senso esso presenta anche una dimensione non disprezzabile di critica sociale, che comunque non prospetta alcuna soluzione effettiva: il fantastico musicale delle novelle esaminate è certamente, prendendo in prestito le categorie di Rosemary Jackson, 'di sovversione',³⁷ ma al di là di esso vi è il nulla, poiché la messa in discussione dell'esistente non prelude ad una nuova strutturazione del reale. La musica soprannaturale di Fontana, Faldella e in parte di Capuana risuona in un mondo vuoto, che non apprezza più l'arte del passato, ma non ha ancora elaborato le categorie conoscitive e l'organizzazione sociale per accogliere forme innovative di arte, le spiazzanti dimensioni musicali novecentesche che arrivano a superare l'armonia classica, la diade suono/rumore, il dettato melodico, dando luogo a forme intermediali ed instaurando un rapporto inedito col pubblico di massa. I racconti esaminati sono ancora al di qua della rivoluzione artistica e culturale del Novecento, mettendo in rilievo soprattutto le problematiche di una relazione fra artista e società che è sempre stata alquanto conflittuale, ma assume fra i due secoli forme di particolare intensità, specificatamente tragiche, grottesche e surreali.

³⁷ Ci si riferisce a R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion* (1981).

Daniela Bombara
Università di Messina
daniela.bombara63@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Barthes (1973)

Roland Barthes, *S/ Z. Una lettura di "Sarrasine" di Balzac*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973

Bonifazi (1982)

Neuro Bonifazi, *Teoria del 'fantastico' e il racconto 'fantastico' in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982

Caillois (1966)

Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966

Capuana (2007)

Luigi Capuana, *Un melodramma inedito e Il sogno di un musicista*, in *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon, 2007, pp. 21- 26; pp. 27- 33

Cavarero (2003)

Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003

Cedola (2007)

Andrea Cedola, *Introduzione a L. Capuana, Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon, 2007, pp. v- lx

Ceserani (1966)

Remo Ceserani, *Introduzione. Delimitazione di una modalità dell'immaginario*, in Id., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 7- 12

Comoy Fusaro (2009)

Edwige Comoy Fusaro, *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, 2009

Contini (1970)

Gianfranco Contini, *Introduzione a Racconti della Scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani, 1953, pp. 7- 47, e *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*, «La Rassegna d'Italia», apr. 1947, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 533- 566; pp. 567- 586

Croce (1938)

Benedetto Croce, *Tra i giovani poeti, 'veristi' e 'ribelli'*, «La Critica», XXXII, 20 maggio 1934, pp. 163-201, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1938, pp. 1-48

Crotti, Ricorda (1992)

Ilaria Crotti, Ricciarda Ricoreda, *Scapigliatura e dintorni*, estratto da *Storia letteraria d'Italia, L'Ottocento*, a c. di A. Balduino, Padova, Piccin, 1992

Desideri (1989)

Giovannella Desideri, *Il fantastico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa. *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 969-998

Faldella (1982)

Giovanni Faldella, *Una serenata ai morti*, [1 ed. Roma: Perino, 1884], a cura di B. Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva, 1982

Farnetti (1988)

Monica Farnetti, *Il giuoco del maligno*, Firenze, Vallecchi, 1988

Fontana (2003)

Ferdinando Fontana, *Il romanzo di un sì di petto* in Id., *In chiave di violino* [1 ed. Casa Editrice Sociale, Milano, 1876], Milano, Lampi di stampa, 2003, pp. 41- 72

Fontana (1884)

Ferdinando Fontana, *In teatro* (con due lettere di G. C. Molineri), Roma, Sommaruga, 1884

Frazer (1906-1915)

James G. Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3rd, 12 vols., London, Macmillan, 1906- 1915

Freud (1984)

Sigmund Freud, *Il perturbante*, [*Das Unheimlich*, 1919], a cura di C. L. Musatti, Theoria, Roma-Napoli, 1984

Guarnieri Corazzol (2002)

Adriana Guarnieri Corazzol, *Fantasma, allucinazioni e seduttrici soprannaturali nell'opera italiana del secondo Ottocento*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a c. di M. Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 21- 42

Lazzarin (2007)

Stefano Lazzarin, *L'altro, l'esotico e il perturbante nell'Alfieri nero (1867) di Arrigo Boito*, «Italianistica», XXXVI, 1-2, 2007, pp. 83- 96

Leopardi (2015)

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a c. di R. Damiani 3 voll., Milano, Mondadori, 2015

Lugnani (1983)

Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del 'genere' e Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37- 73; pp. 177- 288

Mancini (2005)

Loredana Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005

Mangini (2008)

Angelo M. Mangini, *La stanza di Lighea. Il fantastico come anamorfosi*, in «*Italia Magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di G. Caltagirone, e S. Maxia, Cagliari, AM&D Edizioni, pp. 361- 369

Mortara Garavelli (1982)

Bice Mortara Garavelli, *Introduzione a G. Faldella, Una serenata ai morti*, Milano, Serra e Riva, 1982, pp. 11-23

Pagliaro, Zuccala (2019)

Annamaria Pagliaro, Brian Zuccala (a c. di), *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*, Firenze, Firenze University Press, 2019

Pisano (1997)

Rossano Pisano, *Ferdinando Fontana* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 646-649

Portinari (1981)

Folco Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981

Roda (2008)

Vittorio Roda, *Riflessioni su un tema del fantastico: la crisi dell'unità del corpo*, in «Italia Magica». Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento, a cura di G. Caltagirone, e S. Maxia, Cagliari, AM&D Edizioni, pp. 197- 213

Russi (2015)

Roberto Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005

Russi (2019)

Roberto Russi, *La penna e la lira. Percorsi musicali nella lingua e nella letteratura italiana*, Rieti, Amarganta, 2019

Scotti Morgana (1974)

Silvia Scotti Morgana, *La lingua di Giovanni Faldella*, Firenze. La Nuova Italia, 1974

Spera (1976)

Francesco Spera, *Il principio dell'antiletteratura: Dossi – Faldella- Imbriani*, Napoli, Liguori, 1976

Strappini (1994)

Lucia Strappini, *Giovanni Faldella* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994

Tarchetti (1869)

Iginio Tarchetti, *Amore nell'arte*, Milano, Treves, 1869

Todorov (1970)

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

Vanon Alliata (2002)

Michela Vanon Alliata, *Introduzione*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di M. Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 7- 18

Weber (2006)

Luigi Weber, *'Una polveriera di fantasia'. Esotismo, fiaba e fantascienza nel movimento futurista* in *Il visionario, il fantastico e il meraviglioso tra Ottocento e Novecento* a cura di L. Weber, A. M. Mangini, Ravenna, Allori, 2006, pp. 223- 278

This paper examines aspects and functions of the musical fantastic in some short stories by Scapigliati and Verist writers; they show the figure of an artist in times of crisis,

who is being oppressed by the increasing demands of the newborn culture industry but, at the same time, is looking for 'redemption' through the most expressive art: the music.

*A magic potion gives to the protagonist of *Il romanzo di un sì di petto* (1875, Fernando Fontana) a voice with a morbid charm, that drives his public crazy, lingering between scare and admiration. The music is a gateway to the 'underworld' in *La serenata ai morti* (1884, Giovanni Faldella): the accordion's sound awakes the dead in a cemetery, simultaneously revealing simultaneously the mortuary essence of the living beings. In *Un melodramma inedito* (1889) and *Il sogno di un musicista* (1901) by Luigi Capuana, supernatural melodies are composed during an uncanny dream; this hallucinatory, creative action may involve a risk, leading to confusion, depersonalization, and death. The meaning is clear: in the commercialized society between '800 and '900 every art – especially music as 'the queen of arts' - can survive and express its power only in peripheral areas, connoted by magic and the unusual.*

Parole chiave: Luigi Capuana; Ferdinando Fontana; Giovanni Faldella; magia; novelle musicali; fantastico; crisi dell'artista.

PIERPAOLO PAVAROTTI, 'Con la Francia nel cuore': autori d'Oltralpe negli epistolari maggiori di Sciascia

La scoperta parafrasi del titolo allude alla principale passione letteraria sciasciana, perlustrata a fondo dalla critica e da tempo¹. Un ambito sostanzialmente nuovo della ricerca anche in questo settore è costituito dagli epistolari, ancora in gran parte inediti e conservati nell'archivio della Fondazione Amici di Sciascia nella sua Racalmuto². Ciò risponde, come noto, anche alla volontà testamentaria dello scrittore stesso, il quale manifestò il desiderio di non vederli (ri)editi³. Cui due ordini di motivazioni si oppongono, ovvero si sono opposti, quelli della concessione ereditaria e dell'opportunità oltreché editoriale più squisitamente filologica. In ordine al beneplacito familiare su alcune riedizioni si deve citare senz'altro la cura editoriale delle raccolte adelphiane di saggi *Per un ritratto dello scrittore da giovane* (2000), *L'adorabile Stendhal* (2003), nonché dell'impostazione di una terza da parte della moglie Maria Andronico

¹ Soltanto limitandosi alle raccolte di saggi più recenti: Spalanca (1994); Simonetta (1996); Morrison (2009).

² In questo campo meritoria è l'attività di *Todo Modo*, la rivista internazionale di studi sciasciani, emanazione dell'associazione *Amici di Sciascia*, che nella sezione della *Biblioteca Digitale Sciascia* (BIDIS) curata da Salvatrice Graci offre il *Repertorio dei corrispondenti di Leonardo Sciascia nella Biblioteca della Fondazione Sciascia*, arrivato dopo cinque anni nel 2019 alle lettere I-L.

³ La disposizione dell'autore è testimoniata da una lettera privata ai familiari e a darne conto fu già il primo editore delle opere di Sciascia, il francese Claude Ambroise (OB III, 955). Come noto, l'edizione di riferimento che attualmente si va imponendo è quella con rinnovata suddivisione dei materiali e filologicamente impostata da Paolo Squillaciotti, ricercatore del CNR, per la collana «La Nave Argo» (nn. 15.16.18) presso la casa editrice milanese Adelphi, in due volumi e tre tomi (OA I; OA II.1-2).

(1922 -2009). In ordine alle ragioni della filologia si fa riferimento alla necessità di rintracciare anche attraverso il corpus epistolare testimoni e modalità di composizione indispensabili per edizioni davvero affidabili⁴. Di fatto, ad ormai trent'anni dalla morte (1989-2019), porzioni consistenti stanno venendo alla luce oltre a quelli già pubblicati, Sciascia vivente o postumi, in quotidiani o periodici⁵.

Al di là degli scopi di questo breve contributo, il genere epistolografico andrà poi integrato sempre più con il complesso delle modalità comunicative sciasciane, che abbraccia oltre alla scrittura creativa, storica e giornalistica, l'intervista letteraria⁶ e quella televisiva, fino alla comunicazione istituzionale ed alla polemica politica proprie dell'attività parlamentare⁷ e consigliare, con effetti piuttosto eterogenei che, se da una parte non vengono meno ad una coerenza civile e letteraria di fondo, non dovrebbero essere livellati da un concordismo di maniera. Se infatti nella scrittura Sciascia ha abituato il lettore a un dettato piuttosto sobrio, allusivo, benché non privo di dettagli fulminanti, se non a volte di barocchismi a seconda dell'ambientazione e della collocazione storica del soggetto, nella scrittura epistolare – considerato il più ridotto metro del genere – non di rado si lascia andare ad esternazioni affettive (soprattutto con La Cava e Roversi)⁸, oppure a minuzie di tipo amministrativo (specialmente sui contratti

⁴ Sul punto si segue Squillacioti (2011) e Squillacioti (2014). Il curatore stesso parla di edizione *in progress*.

⁵ Si veda la sempre utile benché ormai superata bibliografia di Fascia (1998). Ma soprattutto da ormai un decennio sono disponibili i risultati dell'infaticabile ricerca di Motta (2009) e Pupo (2011). Anche la polemica insorta fra i primi due compilatori è segno del lavoro ancora da fare sulla bibliografia sciasciana (cfr. OB III, 1327s.1350s; Squillacioti 2011, 144).

⁶ Ci si limita a citare alcuni volumi ormai ineludibili già citati da Ambroise (OB III, 1359): Padovani (1979); Lajolo (1981); Vecellio (1982); Porzio (1992).

⁷ Contiene pure la nota relazioni di minoranza della commissione parlamentare sul caso Moro il tascabile *Un onorevole siciliano* (2009).

⁸ Sul dono di specialità gastronomiche come scambio di affetti si legga ora Ricorda (2017). Una piccola elegante antologia sciasciana sul tema è disponibile nel volumetto Leonardo Sciascia, *Sarde e altre cose allo zolfo* (2015). L'opera apre la collana "Quaderni di Cucina" e non si può non notare come l'editore porti il nome originale del prediletto del Nostro, il francese Stendhal.

editoriali) che potrebbero sorprendere chi non tenesse in debita considerazione l'attività prima dell'impiegato Sciascia nella zolfatarata del paese d'origine poi del maestro Sciascia, distaccato presso il patronato scolastico provinciale fino alla pensione nel 1970 (in particolare con Bodini e Laterza)⁹. Variabile tra la rarefazione imbarazzante e la scioltezza quasi disinvolta l'evidenza espressiva delle interviste televisive, dove appare spesso ritirato, talora apparentemente sulla difensiva e sull'orlo della reticenza, talora assai più sciolto e disposto all'aneddoto ma sempre misurato, salvo lanciare dopo un prolungato silenzio una stoccata improvvisa¹⁰. Amplessima dunque per qualità e quantità la produzione sciasciana, ciò che farebbe pensare ad un 'grafomane maniacale'.

«La mia giornata comincia con lo scrivere» è l'attacco (1') dell'intervista di un autoritratto televisivo già citato in nota e girato negli anni Ottanta, in cui subito dopo (2') il protagonista afferma la propria assenza di subconscio e di autoanalisi, con modalità che parrebbe avvicinarsi piuttosto alla denegazione freudiana. Il tema riemerge più avanti quando lo scrittore sostiene che marxismo e psicanalisi si sono rivelati strumenti buoni per comprendere la storia e comprendersi, pessimi per agire e trasformarla (25'). In altra sede sarebbe possibile approfondire similitudini e differenze con due giganti del Novecento: l'apparentemente più serafico Borges, che di Sciascia è riconosciuto maestro e riferimento, ed il più tormentato Gadda (grafomane dichiarato e riconosciuto), che ne apprezzò a suo tempo le *Favole di una dittatura* (1950)¹¹ e divenne come lui

⁹ Collura (1996), pp. 216-222.

¹⁰ Si vedano almeno Misuraca (2001); *La corda pazza* (s.d); Sciascia-Guttuso (s.d).

¹¹ Con l'elogio di Pasolini (Collura, 135s). Borges, lettore di Jung, ha sempre parimenti rigettato una lettura psicologica delle proprie opere. Uno dei tentativi più noti è di Luis Kancyper (2003). Pochi anni prima Gadda, autore anch'egli di una raccolta intitolata *Il primo libro delle favole*, aveva concluso il travagliato saggio *Eros e Priapo* (uscito soltanto nel 1967), rilettura in chiave narcisistica del Ventennio che pure aveva sposato con qualche entusiasmo in giovinezza. L'interprete gaddiano maggiore per approccio psicanalitico in ambito italiano è senza dubbio Gioanola

collaboratore della *Officina* bolognese di Patrizio Roversi. Per un altro dei grafomani principi del Novecento, Marcel Proust, il Nostro ha sempre avuto poca simpatia, salvo citarlo più volte in occasioni delicate come si vedrà più avanti (con La Cava). La saldatura del cerchio con la predilezione infantile per la scrittura, con i suoi innumerevoli risvolti spesso ibridati e l'assiduità quotidiana, e persino per gli oggetti di scrittura¹², certamente impone di assegnarle il posto centrale nelle ossessioni personali al pari della giustizia (che è funzione della ragione)¹³.

In attesa che quello sparso materiale venga riunito in una raccolta unitaria, come già toccato in sorte ad altri classici contemporanei, si vuole procedere ad un primo sondaggio circa la presenza della Francia e dei suoi autori in alcuni epistolari di maggior consistenza raccolti in volume¹⁴, presi in ordine di pubblicazione e considerati nel rispettivo sviluppo cronologico. Il corpus comprende i carteggi con Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Nino Crimi, Piero Chiara, Elio Vittorini, Vittorio Bodini, Giacomo Debenedetti, Mario La Cava, Mario Dall'Arco, Roberto Roversi, Vito Laterza, Vincenzo Consolo. Per ognuno di essi si sono prese in considerazione soltanto le lettere in cui il tema è posto e/o corrisposto da Sciascia, lasciando per lo più cadere quelle in cui non vi è

(2004), che si pone sulla linea di Dombroski (1974). Sulla mania archivistica di Gadda come processo difensivo post Caporetto si legga Palumbo (2008). Sul rapporto Sciascia-Borges si rinvia al recente Pavarotti (2019).

¹² Collura (1996), pp. 68-74. Questi ricordi scolastici si leggono nell'intervista a Craveri (1989).

¹³ Restano fondamentali Ricorda (1977) e Ambroise (1987). Quindi i contributi ne *La giustizia come ossessione. Forme della giustizia nella pagina di Leonardo Sciascia* in Pugliaghi (2005).

¹⁴ Tra gli epistolari pubblicati in rivista o periodico che non fanno parte del corpus esaminato si ricordino almeno i seguenti: *Lettera a Italo Calvino* (1965); Montanelli (1978); Sciascia-Interlandi (1990); Sciascia-Volpini (1999); Perrone (2015); Mattioli (2016).

corresponsione ad una proposta o suggestione dell'interlocutore¹⁵. Delle eccezioni di ordine congetturale a tale criterio si darà conto puntualmente.

Carteggio Calvino-Sciascia

1962. Nel numero monografico de *L'Arc* dedicato a Sciascia compaiono in apertura sette lettere di Calvino allo scrittore siciliano dal 1957 al 1974. Nella terza Calvino nomina Malraux come esempio delle citazioni anacronistiche di moderni che stonerebbero nell'impianto narrativo de *Il consiglio d'Egitto*¹⁶.

1964. Nella quarta lettera Calvino commenta il dramma *Gli onorevoli* ed invita Sciascia a rompere la misura di Manzoni, che aveva appreso molto da Voltaire e Diderot ma senza conservarne i demoni¹⁷.

1974. Commentando *Todo Modo* Calvino si ritrova con piacere quasi a colloquiare in diretta con Voltaire e Pascal, dei cui *Pensées* ha a disposizione nell'abitazione parigina l'edizione *Livre de Poche* e si è affrettato a procurarsi quella di Garnier¹⁸.

Carteggio Pasolini-Sciascia

Nelle ventotto lettere spedite a Sciascia tra l'11 gennaio 1951 ed il giugno 1968, sempre piene di stima ed affetto, mai compare un riferimento alla Francia o ad autori francesi, nemmeno nelle note di collegamento che informano sulle

¹⁵ Si tralasciano per lo più i dati sui supporti materiali della corrispondenza, le intestazioni, gli indirizzi privati per cui si rimanda alle singole edizioni. Per ridurre la dispersione delle note ed alleggerirne l'apparato, i riferimenti a lettere tra loro connesse saranno riuniti a piè di pagina ogniqualvolta possibile.

¹⁶ LC (1977). Le lettere sono tradotte in francese da Jean-Nöel Schifano, da cui si sunteggia qui. Questa terza lettera è datata Torino, 5 ottobre 1962 (LC, 6).

¹⁷ Lettera datata Torino, 26 ottobre 1964 (LC, 8).

¹⁸ Lettera datata Parigi, 5 ottobre 1974 (LC, 10).

precedenti di Sciascia. Ciò a fronte di diverse citazioni e missive a destinatari francese nel resto del cospicuo epistolario in due volumi¹⁹.

Carteggio Crimi-Sciascia

Nelle undici lettere inviate da Sciascia al poeta messinese Filippo Crimi tra il 30 aprile 1954 ed il 22 novembre 1960, alcune manoscritte ed altre dattiloscritte, testimonianza di un'amicizia poi bruscamente interrotta, non v'è traccia di rimandi alla Francia od a suoi scrittori²⁰. Soltanto in quella di Crimi a Sciascia del 26 novembre 1960 compare una dettagliata lista di consigli su dove e come soggiornare economicamente a Parigi. Tuttavia è proprio da questa lunga missiva che data la rottura tra i due, come argomenta Ronsisvalle nel commento. Così nelle tre lettere di Sciascia a Ronsisvalle tra il 7 agosto 1958 ed il 2 novembre 1968, conservate nelle carte di quest'ultimo.

Carteggio Chiara-Sciascia

1963. Chiara parla del gioco d'azzardo 'biribissi', impiegato ne *Il consiglio d'Egitto*, e si rammarica di non aver l'occasione di recensirlo su di un giornale importante. Si ripromette però di riprendere il tema in un quotidiano ticinese e

¹⁹ LP (1986-1988). Sui due scrittori si è celebrato il 9 novembre 2019 a Casarsa della Delizia (Pordenone) un significativo convegno organizzato dal *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* in collaborazione con gli *Amici di Leonardo Sciascia* dal titolo *Pasolini e Sciascia: «Ultimi eretici». Affinità e differenze tra due intellettuali soli e disorganici, «fraterni e lontani»*. Si attendono gli atti nel prossimo numero di *Todo Modo* come solito in coincidenza della scomparsa dello scrittore di Racalmuto il 20 novembre venturo, quest'anno nel contesto delle iniziative per il centenario della nascita.

²⁰ CR (2000). Del messinese Nino Crimi (1929-1997) si ha l'edizione integrale delle *Poesie* (2009).

forse per una rivista francese di studi casanoviani²¹. Riprendendo quindi il 'biribissi', Sciascia²² chiama in causa la spiegazione che ne dà Chiara in un articolo, poi inviatogli dal critico stesso²³, ed espone i suoi dubbi pregressi in termini di *chances* offerti da questa specie di antesignana *roulette*. Una delle fonti del romanziere è appunto Casanova (senz'altra indicazione), amato autore coevo all'ambientazione fittizia del romanzo.

1965. Chiara ringrazia Sciascia per l'articolo elogiativo su *L'Ora* del 16 gennaio, in cui il siciliano rinnova il suo scetticismo sulle presunte avventure sentimentali senili di Casanova, la cui traduzione della *Histoire de ma vie* – deluse le aspettative morbose – mantiene un residuo interesse giusto per l'acribia e l'erudizione del curatore ticinese²⁴.

1976. Chiara comunica a Sciascia la disponibilità della professoressa varesina Eline Klersy Imberciadori, vissuta a lungo in Francia, a tradurre il libro di Robert Abirached *Casanova ou la dissipation* nell'edizione stampata a Parigi nel 1961. Figlia del professor Imberciadori, acconsentirebbe ad un prezzo assai ragionevole in ossequio all'ammirazione per lo scrittore siciliano. Il quale effettivamente scriverà l'introduzione alla traduzione, apparsa per Sellerio nel l'anno seguente²⁵.

1978. Chiara torna sul progetto di ritraduzione dell'autobiografia di Casanova, da pubblicare mensilmente per gli Oscar Mondadori, con l'introduzione assegnata ad ogni uscita ad uno studioso diverso. Tra quelli già

²¹ Lettera VI, datata Varese 22 marzo 1963(PC, 37). Di Chiara (1913-1986) esistono i 'Meridiani' dedicati ai romanzi (2007) e racconti (2006).

²² Lettera VII, datata Caltanissetta 18 luglio 1963 (PC, 38).

²³ L'articolo è stato pubblicato su *La parrucca*. Mensile di arti, scienze e lettere del 15 maggio 1963 col titolo *La roulette e il biribissi* ne "Il consiglio d'Egitto" e riapparso su *Il Corriere del Ticino*, 22 marzo 1963 col titolo *Una celebre partita*. Notizie della curatrice del carteggio Serena Contini (PC, 38s).

²⁴ Lettera 8, datata Varese 25 gennaio 1965. L'articolo è raccolto ora in *Quaderno* (1991), pp. 26s (PC, 40).

²⁵ Lettera 18, datata Varese 10 marzo 1976 (PC, 50s).

assoldati – poi sciolti da ogni impegno per diversa decisione dell'editore – figurano i francesi Francis Louis Mars (*Gli avventurieri italiani nel Settecento*) e Pierre Grouet (*Casanova e la Francia*). Sciascia è pregato con entusiasmo di collaborare al settimo ed ultimo volume, trattando liberamente un tema casanoviano e suggerendo, tra gli altri, *Il polemoscopio*, in cui il veneziano avrebbe assistito ai primi voli di pallone aerostatico. Poche settimane più tardi Chiara rinnova a Sciascia l'invito a collaborare²⁶.

1979. L'invito pressante si ripete la primavera seguente ma associato al desiderio di vedere l'introduzione di Sciascia per il secondo volume, non più per l'ultimo, al posto di quella di Helmuth Watzlawich sulla storia del manoscritto della *Histoire* di Casanova. Poco dopo Sciascia annuncia la spedizione del lavoro su Casanova, segnalando una correzione necessaria alla traduzione di Chiara che risale alla citazione di un brano come epigrafe a *Todo Modo*. Si tratta dell'incontro galante fra Casanova e la figlia sedicenne Irene, che lo avrebbe riconosciuto alla locanda milanese *Tre Re*. L'omissione di una virgola ne avrebbe potuto stravolgere il significato («Aspettate, papà!»)²⁷.

Carteggio Vittorini-Sciascia

In questo epistolario, che si sviluppa con crescente stima e confidenza in sette lettere di Vittorini (e due di Sciascia) tra il 16 novembre del 1952 ed il 12 febbraio 1955, non compaiono riferimenti alla Francia né ad autori francesi. Ve

²⁶ Lettera 19, datata Varese 7 novembre 1978 (PC, 51ss). La commedia di Casanova era stata pubblicata sulla rivista *Il dramma* (anno 47, numero 3 del marzo 1971) nella traduzione di Piero Chiara. Di seguito: lettera 20, datata Varese 27 novembre 1978 (PC, 53).

²⁷ Rispettivamente lettera 21, datata Varese 30 marzo 1979 (PC, 54) e lettera XI, datata Racalmuto 8 aprile 1979 (PC, 54s). La citazione di Casanova ne racchiude una di Clemente Alessandrino.

ne sono invece incrociati con persone vicine a Sciascia come Mario Dell'Arco e Mario La Cava, autori poi amici che compaiono in queste pagine come successivi corrispondenti del racalmutese. Si sa che i rapporti tra il maturo Vittorini (1908-1966) ed il giovane Sciascia non sono sempre stati idilliaci e non sono mancate pagine polemiche. Tuttavia, il secondo riconobbe nel primo una sorta di paternità autoriale, non tanto sulla base di somiglianze letterarie quanto sull'esempio umano e civile che gli rimase per sempre impresso²⁸.

Carteggio Bodini-Sciascia

1954. Bodini suggerisce a Sciascia di dedicare un numero speciale di Galleria agli «orientamenti estetici contemporanei nei paesi angloamericani, marxisti – Francia, Germania, Spagna... Italia, ecc». Nella risposta l'interesse per il suggerimento è corrisposto ma il numero rimase irrealizzato²⁹.

1955. Nell'epistolario Bodini (1914-1970) è naturalmente la Spagna a fare da protagonista³⁰; tuttavia la Francia fa capolino anche con una richiesta dell'ispanista pugliese, che si fa latore di una proposta del francesista Vittorio Pagano in vista di un bestiario italo-francese da Chiaro Davanzati ad Apollinaire. Il curatore Molinterni ipotizza la chiamata in causa di Sciascia sulla base delle occorrenze zoomorfe rinvenibili nel primo Sciascia delle *Favole*, delle poesie e dei

²⁸ LV (2006). Sul rapporto tra due scrittori siciliani si legga almeno Leonardo Sciascia, *In morte di Elio Vittorini* (1966) e più recentemente Ferlita (2013); La Mendola (2013).

²⁹ Lettera 17, datata Lecce, 20 novembre 1954 raccolta in LB (2011), pp. 53-56. Risposta datata Racalmuto, 26 novembre 1954 (LB, 57). Bodini fu anch'egli narratore e poeta: *Barocco del Sud. Racconti e prose* (2003); *Tutte le poesie* (1983).

³⁰ Bodini potrebbe ritenersi profeta dell'espressione sciasciana da cui si mutua il titolo: *Con la Spagna nel cuore*. Infatti salutando il sodale prima di un viaggio annuncia nella lettera 31, datata Lecce 17 giugno 1955 (LB, 75): «Salutami la Spagna. ¡Querida! Vedrai che te ne verrà il maleficio anche a te». La letterale conferma si trova nelle contemporanee *Memorie vicine*, «Nuova corrente», n. 3, 1955 poi raccolto come *Breve cronaca del regime ne Le parrocchie di Regalpetra*, in OB I (2004), pp. 43.

primi racconti di *Regalpetra* (1950-1955)³¹. Nella risposta l'interesse viene corrisposto³² e Sciascia mostra il desiderio di leggere il lavoro di Pagano consigliato da Bodini come saggio delle sue abilità³³. Nel frattempo Sciascia viaggia in direzione della Spagna ma si ferma a Parigi, rinviando la visita della nazione iberica alla primavera successiva³⁴.

Carteggio Debenedetti-Sciascia

1955. Debenedetti (1901-1967) lamenta pacatamente la ripubblicazione integrale su «Galleria» del suo racconto del rastrellamento del ghetto ebraico di Roma in *16 ottobre 1943*, di cui aveva concesso al collaboratore di Sciascia, Vann'Antò, un estratto, scambiato per il racconto completo già nella prima lettera di ringraziamento. Passa poi in rassegna le precedenti occasioni in cui si è verificato lo stesso malinteso, tra cui figura l'autorevole edizione in «Temps Modernes» di Sartre. Sciascia in risposta ringrazia per le signorili scuse concesse dal critico³⁵.

Carteggio La Cava-Sciascia

1952. La Cava invia a Sciascia alcune proposte di emendazione, esprimendo alcune perplessità sulle poesie da introdurre per una possibile uscita

³¹ Lettera 35, datata Caltanissetta, 30 giugno 1955 (LB, 82s).

³² Lettera 36, datata Racalmuto, 30 settembre 1955 (LB, 84).

³³ Guillame Apollinaire (1953).

³⁴ Lettera 32, datata Racalmuto, 29 luglio 1955 (LB, 76).

³⁵ Rispettivamente lettera III, datata Racalmuto 28 settembre 1955; lettera IV, datata Roma 1 ottobre 1955 e lettera VI, datata Racalmuto, 7 ottobre 1955, raccolte in DB (2011), pp. 225ss. Data la scarsa attinenza al motivo reale dello scambio epistolare ed il mancato riferimento nella risposta di Sciascia, si esclude citazione sartriana dal computo in tabella. La sterminata bibliografia del critico e narratore piemontese si trova in G. Debenedetti (1967).

della raccolta. Tra queste figurano le poesie *A Jouvét* e *Roncisvalle*. Nella risposta Sciascia concorda ed esplicita il motivo dell'inserzione della frase dubbia in un richiamo alla clausola della *Triumphal March* di Eliot presa da Maurras (*Et les soldats faisaient la haie? ILS LA FAISAIENT*) Dando l'annuncio della sicura pubblicazione delle poesie pochi mesi dopo, Sciascia comunica all'amico la cassazione della poesia *A Jouvét*³⁶.

1953. La Cava ringrazia Sciascia per pubblicazione di un articolo su Antonio Aniante (alias Mario Rapisarda), tanto da impegnarsi a mandargliene una copia al suo indirizzo francese (Nizza)³⁷.

1954. La Cava riprende il saggio su Aniante e lo affida all'amico per un eventuale invio ad una rivista francese già da questi chiamata in causa nelle reciproche conversazioni³⁸. Sciascia chiede a la Cava di intercedere presso il critico Fiocco in vista della disponibilità a scrivere un lungo saggio su Betti per la «Revue des lettres modernes» per un compenso di circa cinquemila franchi. Oppure uno sul teatro italiano contemporaneo. La rivista avrebbe poi pubblicato il lavoro di La Cava su Aniante e quello di Sciascia su Pirandello in francese³⁹. Sciascia torna sulla «Revue des lettres modernes» per annunciare all'amico che le manderà la terna dei suoi libri (*Caratteri, I colloqui di Antonuzza, Mimì Cafiero*) essendovi in rapporti anche per un saggio sull'ultimo decennio della letteratura italiana ad essa rivolto⁴⁰.

³⁶ LL (2012). Qui rispettivamente: lettera datata Bovalino (Reggio Calabria), 4 gennaio 1952 (LL, 15); lettera datata Racalmuto, 11 gennaio 1952 (LL, 17); lettera datata Racalmuto, 9 aprile 1952 (LL, 20). Le poesie di Sciascia vennero pubblicate con illustrazioni di Emilio Greco in *La Sicilia, il suo cuore* (1952). Il verso di Charles Maurras che chiude la prima parte del poema eliotiano *Coriolan* (1930) è preso da *L'avenir de l'intelligence* (1905).

³⁷ Lettera datata Bovalino, 16 dicembre 1953 (LL, 117).

³⁸ Lettera datata Bovalino, 8 maggio 1954 (LL, 152).

³⁹ Lettera datata Racalmuto, 21 maggio 1954 (LL, 158).

⁴⁰ Lettera datata Racalmuto, 5 agosto 1954 (LL, 174).

1955. La Cava, in viaggio per la penisola, anticipa all'amico l'arrivo dello scrittore francese Lion all'Albergo del Biscione, atteso per l'indomani per le consuete lunghe vacanze italiane⁴¹. Tocca invece a Sciascia parlare di viaggi nella primavera seguente, annunciandone uno in Francia e Spagna a fine scuola. Al quale La Cava non può partecipare, in attesa dei proventi di qualche sua altra pubblicazione. Il viaggio si limiterà poi alla Francia anche per la lunga attesa del passaporto⁴².

1957. Sciascia – pur nel pieno del lutto per il padre, che lo riporta alla tragica perdita del fratello – raccomanda a La Cava di recensire per *Galleria* un libro che lo interessa particolarmente e che egli stesso poi recenserà: *Calabre* di Maria Brandon Albini (1957)⁴³.

1958. La Cava commenta l'inadeguata ricezione critica de *Gli zii di Sicilia* presso la stampa nazionale e si meraviglia dei mancati riferimenti a Stendhal, «a proposito del tuo mondo poetico»⁴⁴.

1960. Prima di annunciare la nascita della figlia Caterina, La Cava parla di un raffreddore cronico che lo volge alla lettura de *La strada di Swann* di Proust. Riprendendo la notizia in una postilla e consigliando all'amico una clinica

⁴¹ Lettera datata Milano, 28 febbraio 1955 (LL, 210). Senza alcuna relazione previa con i due scrittori e senza risposta di Sciascia in merito, questa indicazione non viene inserita nel computo. Interessante invece come La Cava definisca astutissimo Quasimodo. L'aggettivo riporta alla ben più sanguigna corrispondenza ungarettiana (Leone Piccioni, Bruna Bianco), in cui i passaggi negativi, a volte furenti, sul premio Nobel siciliano si sprecano (BB, 526s: 25/6/1968).

⁴² Lettera datata Racalmuto, 21 aprile 1955 (LL, 218), con risposta datata Bovalino 28 aprile 1955 (LL, 219) e seguito da Racalmuto 27 luglio 1955 (LL, 229). Del suo primo viaggio in Francia, e delle sensazioni casalinghe che vi provò, si dà conto nella ricca biografia di Collura (1996) già citata in nota (pp. 142-144).

⁴³ Lettera datata Racalmuto, 15 aprile 1957 (LL, 270). La recensione di Sciascia sarebbe apparsa su *Il Ponte*, anno XII, 12 dicembre 1957. Il libro della Albini si può leggere ormai anche in traduzione: *Calabria* (2008).

⁴⁴ Lettera datata Bovalino 9 gennaio 1958 (LL, 299). Lo pseudonimo di Henry Beyle si sa fonte di risonanze positive per Sciascia, tuttavia, mancandone la risposta, si omette la lettera dal computo della tabella riassuntiva finale.

romana specializzata in disturbi allergici, Sciascia non può non avere in mente a sua volta l'asma cronica e fatale del francese⁴⁵.

1965. Sciascia, parlando del suo temuto scompenso cardiaco sottovalutato da uno specialista palermitano, cita di nuovo Proust con «il discorso sui medici che Bergotte fa nella *Ricerca*»⁴⁶.

1967. Annunciando il trasferimento a Palermo dal primo ottobre ed invitandovi come sempre l'amico, Sciascia anticipa a La Cava un viaggio nelle settimane appena successive⁴⁷.

1971. Nel mezzo di vicissitudini finanziarie ed immobiliari, che definisce «balzachiane», La Cava comunica a Sciascia l'idea di scrivere qualcosa sulla *Recherche* di Proust. Per ottenere una collaborazione col *Corriere* di Spadolini chiede all'amico siciliano una raccomandazione. In risposta l'anno seguente Sciascia promette tale intermediazione⁴⁸.

1982. Sciascia, fedele promotore dell'amico nonostante il rarefarsi della corrispondenza, invia a La Cava una recensione dei *Caratteri* apparsa su una rivista francese e comunica che la francese Dora Mauro è interessata alla traduzione delle sue opere⁴⁹.

⁴⁵ Rispettivamente lettera datata Bovalino, 3 febbraio 1960 (LL, 329) e lettera datata Caltanissetta, 9 febbraio 1960 (LL, 331). Considerata la natura congetturale del commento alla risposta di Sciascia si omette quest'ultima dalla tabella. In una lettera precedente La Cava fa il nome di Marcel Jouhandeau (2 agosto 1958; LL, 173). La differenza di potenziale evocatore per Sciascia (rispetto a Stendhal), oltre ovviamente alla mancata risposta, ne consigliano l'esclusione dal corpo del testo.

⁴⁶ Lettera datata Caltanissetta, 10 maggio 1965 (LL, 426).

⁴⁷ Lettera datata Caltanissetta, 10 settembre 1967 (LL, 442).

⁴⁸ Lettera datata Bovalino 9 marzo 1971 (LL, 456). La risposta di Sciascia è datata Palermo 3 gennaio 1972. La sola certificazione dell'avvenuta lettura della precedente (senza riferimento a Proust) induce a non computare la lettera nella tabella.

⁴⁹ Lettera datata Camera dei Deputati (Roma), 7 aprile 1982 (LL, 474). Dopo un'interruzione di circa dieci anni, Sciascia riprende a scrivere nella primavera del 1982 per poi interrompere definitivamente nel 1984. Si tratta in questo dell'unica lettera inviata dalla sede parlamentare. Sull'amico letterato si legga *Mario La Cava: esempio e modello del come scrivere* (1987). Di La Cava manca un'edizione completa.

Carteggio Dall'Arco-Sciascia

1950. Sciascia accennando ad un viaggio nella capitale, parla del desiderio di incrociare tale visita con l'arrivo della compagnia teatrale del grande attore francese Louis Jouvet (1887-1951), rammaricandosi di averne perduta l'occasione nel maggio 1948⁵⁰. All'inizio dell'autunno i due corrispondono intensamente a motivo della rivista «Galleria» curata da Sciascia, e Leonardo chiede a Mario di occuparsi dei collaboratori, esplicitando l'interessamento per un saggio di Pier Paolo Trompeo su Maupassant, di cui era caduto da poco il centenario della nascita. Dall'Arco dà corso rapidamente alla richiesta accogliendo l'invito a contattare Trompeo su Maupassant, essendo previsto a breve rientro del professore a Roma. Quindi Sciascia rinnova la speranza che quest'ultimo collabori, se non con un articolo su Maupassant, sulle giornate stendhaliane di Parma da poco concluse⁵¹. Facendo seguito ad una richiesta di Sciascia in merito a *Ulalume* di Edgar Allan Poe, l'architetto-poeta romano gli comunica la disponibilità del volume ad un prezzo «piuttosto salato». Specifica poi che il testo inglese è accompagnato dal testo francese di Mallarmé.⁵²

⁵⁰ Lettera 6, datata Racalmuto, 18 gennaio 1950 raccolta in LD (2015), p. 11. Si è visto come la passione per Jouvet lascerà traccia nel carteggio La Cava due anni più tardi.

⁵¹ Rispettivamente lettera 23 datata Racalmuto, 25 settembre 1950 (LD, 32); lettera 24 datata Roma, 28 settembre 1950 (LD, 34); lettera 25 datata Racalmuto, 28 settembre 1950 (LD, 36). Della mostra dedicata allo scrittore francese resta *Giornate Stendhaliane: catalogo della mostra* (1950).

⁵² Lettera 35, cartolina non datata ma Roma, novembre 1950. Datazione *post quem* 2 novembre (richiesta di Sciascia, Racalmuto 2 novembre 1950 in LD, 48); datazione *ante quem* 6 novembre (risposta di Dall'Arco a un dubbio su don Giuseppe De Luca espresso nella precedente). Stante l'interesse di Sciascia per il libro di Poe ma senza riferimento alla traduzione francese di Mallarmé, si esclude questa lettera dal computo in tabella.

Carteggio Roversi-Sciascia

1953. Ricordando affettuosamente la trasferta bolognese da Roversi (1923-2012), cita la puntata fatta a Lucca per incontrare Mario Tobino (1910-1991), posto sulla linea stendhaliana sia per letture sia per stile di vita. Nel paragrafo seguente rammenta all'amico bolognese un articolo di Arrigo Cajumi (1899-1955) su «La Stampa» lui dedicato e vi scorge un riferimento a Paul-Louis Courier (*Lettres d'Italie*), di cui considera come la propria «Bibbia» i *pamphlets*⁵³.

1954. In una cornice di cordiale condivisione del comune lavoro editoriale e della rispettiva produzione artistica, Roversi annuncia l'invio del saggio di Pietro Pancrazi, *Nel giardino di Candido* (1950). Nella risposta Sciascia non accenna a Pancrazi ma, tra gli impegni di lavoro, riporta di un poco di necessario riposo leggendo Flaubert⁵⁴.

1955. Nonostante la nota distanza da Proust, intento «a vagheggiare la mia piccola fuga nel Nord» dopo alcune riflessioni sulla sua rivista («Galleria»), Sciascia confessa all'amico che «basta l'odore di un vecchio libro per mettere proustiano movimento alle ore di Bologna»⁵⁵.

1959. In occasione dello scandalo suscitato dagli epigrammi di Pasolini con sospensione conseguente della rivista «Officina», Sciascia scrive a Roversi avvicinando il romanzo *Caccia all'uomo* allo scrittore francese già lodato per lettera due anni prima: «anche quel tanto di Courier (il mio Courier) che vi circola dentro»⁵⁶.

⁵³ Lettera datata Lecce, 13 settembre 1955 raccolta in LR (2015), 43ss. Di Roversi manca un'edizione integrale.

⁵⁴ Lettera datata Bologna, 7 luglio 1954 (LR, 91); risposta datata Racalmuto, 10 luglio 1954 (LR, 94).

⁵⁵ Lettera datata Racalmuto, 4 agosto 1955 (LR, 129). Viene apposto il telefono personale in testa, comparso per la prima volta in una lettera del 27 luglio 1954. Appena quattro cifre: 1946 (LR, 94).

⁵⁶ Lettera datata Caltanissetta, 3 agosto 1959 (LR, 189).

1960. Raguagliando Roversi sull'avanzamento de *Il giorno della civetta*, «quel "giallo" sulla mafia», e di un saggio sul principale ascendente letterario siciliano, poi rimasto incompiuto, usa l'espressione «un "Pirandello par lui mème"»⁵⁷.

1961. Dopo un passaggio sulla polemica innestata dalle critiche alle traduzioni di Macrì, (Antonio Machado, *Poesie*, Lerici, 1960), Sciascia richiede all'amico libraio il secondo volume di *Érotisme au cinema* di Joseph-Marie Lo Duca (Pauvert, Paris, 1958-1962), possedendo già il primo. Nella risposta Roversi informa l'amico della richiesta del libro direttamente all'editore francese. Sciascia torna sull'argomento sempre nella primavera di quell'anno, informando Roversi del possesso degli «ultimi numeri dell'erotologie» di Pauvert e dunque liberandolo della richiesta⁵⁸.

1962. Roversi comunica a Sciascia la disponibilità del «344/Braque» e ne chiede il permesso di spedizione. Nella risposta si accetta lo scambio delle stampe «Braque contro Morandi» ma si annuncia un passaggio a Bologna rendendone inutile la spedizione⁵⁹.

1966. Il catalogo di Prandi torna in un poscritto alcuni anni più tardi, quando Sciascia richiede a Roversi di scambiare alcune litografie di Purificato per le opere di Belli con la *Tête de Rembrandt* di Picasso, *Yvette Guilbert* di Lautrec o *Baudelaire* di Roualt⁶⁰.

⁵⁷ Lettera datata Caltanissetta, 28 luglio 1960 (LR, 209).

⁵⁸ Rispettivamente lettera datata Caltanissetta, 27 aprile 1961 (LR, 227); lettera datata Bologna, 1 maggio 1961 (LR, 229); lettera datata Caltanissetta, 27 aprile 1961 (LR, 232).

⁵⁹ Rispettivamente lettera datata Bologna, 11 febbraio 1962 (LR, 244); lettera datata Caltanissetta, 14 febbraio 1962 (LR, 245). Sciascia aveva affidato all'amico il compito di trovare un acquirente della stampa di Morandi. La stampa *Le bouquet* proviene dal catalogo della 'Libreria Nironi e Prandi' di Reggio Emilia, tuttora attiva ('Libreria Antiquaria Prandi') in viale Timavo, 75 nei pressi del Seminario Metropolitan, e non più in via Cavallotti (ora via Crispi) come fino al 1967. La libreria era tappa puntuale dell'amatore siciliano nelle trasferte al nord.

⁶⁰ Lettera datata Caltanissetta, 27 gennaio 1966 (LR, 281).

Carteggio Laterza-Sciascia

1955. Durante il processo di correzione delle bozze di quel che diverrà *Le parrocchie di Regalpetra*, Sciascia propone di «abolire i titoli dei capitoli, mettendo ad ognuno, a modo di epigrafe, le frasi di Courier che ho trascritto» (ad ora irrecuperabili)⁶¹.

1959. Vito Laterza, da pochi anni alla testa della casa editrice 'orfana' di Benedetto Croce, invia a Sciascia una copia del n. 159-160 di «*Temps Moderns*», che contiene estratti da *Le parrocchie di Regalpetra*. Dei 16000 franchi francesi pattuiti con «T.M» all'autore spetta la metà, come si premura di ricordare nel poscritto. Sulla scorta di questa prestigiosa pubblicità Laterza conta di ottenere dal direttore letterario Manès Sperber la traduzione francese presso Calmann-Levy. In risposta Sciascia ringrazia per l'invio di «T.M» e per la promozione presso l'editore francese⁶².

Carteggio Consolo-Sciascia

1963. Rispondendo ad una richiesta di Sciascia sulle particolarità linguistiche del romanzo appena letto *La ferita dell'aprile*, Consolo cita San Fratello, il paese degli 'zanglei', ovvero dei sanfratelliani, cioè persone stravaganti e non propriamente civili. Lo scrittore di Militello consegna al

⁶¹ SC (2016). Lettera datata Racalmuto, 12 ottobre 1955 (SC, 30).

⁶² Rispettivamente lettera datata Bari, 2 luglio 1959 (SC, 69) e lettera datata Racalmuto, 3 luglio 1959 (SC, 70).

romanzo l'equivalente di 'inglese' per quella espressione, probabilmente scritta su influenza del francese *anglais* come ipotizza la curatrice in nota⁶³.

1965. Dopo una pausa epistolare di circa sei mesi, Sciascia annuncia all'amico un viaggio a Parigi per le imminenti vacanze estive⁶⁴. Nella risposta la settimana seguente Consolo, preoccupato per il lungo silenzio epistolare, augura buon viaggio a Parigi alla famiglia Sciascia⁶⁵.

1966. Sciascia parla della mostra fotografica parigina di Ferdinando Scianna, sodale dello scrittore dalla recente pubblicazione illustrata delle *Feste religiose in Sicilia*. Il racalmutese auspica lo spostamento della esposizione all'aprile seguente, in concomitanza con un giro di conferenze In Francia con inizio martedì 12 aprile 1966 e conclusione il 20 a Lione. Subito dopo è prevista uno spostamento a Parigi e l'amico è invitato ad unirsi⁶⁶. Nella risposta Consolo si augura di poter realizzare quel viaggio ma tema rovesci di fortuna improvvisi (sta smaltendo i postumi di una pleurite) e si rivela scaramantico⁶⁷.

1967. Riportando una conversazione con Lucio Piccolo su Vittorini, Consolo riporta la sentenza del poeta siciliano a proposito del famigerato affaire *Gattopardo*: «Quando un uomo è troppo posseduto da una "idea" – e Vittorini lo era – diventa un burattino. Voglio dire che diventa Torquemada o Robespierre». Il nome del rivoluzionario torna nel dialogo riportato da parte di Consolo, che rileva come Vittorini, tra i due esempi, non potesse che diventare il francese⁶⁸. In

⁶³ Lettera II, datata Sant'Agata M.[ilitello], 18 dic., 1963 1955 raccolta in SC (2019), p. 34s.

⁶⁴ Lettera 9, datata Caltanissetta 15 giugno 1954 (SC, 34). Di Consolo (1933-2012) s'ha l'opera completa nei *Meridiani*.

⁶⁵ Lettera VI, datata Sant'Agata, 21 giugno 1965 (SC, 35s).

⁶⁶ Lettera 12, datata Caltanissetta, 4.X.66 (SC, 41s).

⁶⁷ Lettera X, datata S. Agata, 11-10-1966 (SC, 43s).

⁶⁸ Lettera XII, datata S. Agata, 25-4-'67 (SC, 52s).

estate Sciascia accenna ad una trasferta dello storico dell'arte Michele Cordaro a Parigi⁶⁹.

1970. Sciascia ringrazia per l'invio dell'articolo di Jules Renard a lui dedicato, come esattamente ricostruito dalla curatrice: *Sciascia ou le refus du Mythe*, apparso su «Le Monde» mercoledì 8 novembre 1967⁷⁰.

1971. Sciascia commenta l'invio di alcuni articoli critici, ma si scusa per non essere riuscito a rintracciare il libro dello scrittore svizzero francese George Piroué su Pirandello, che vedrà la prefazione dello stesso Sciascia nella traduzione italiana del 1975⁷¹.

1976. In una lettera estiva in cui si riporta la lapide commemorativa della strage di Piazza Fontana, Consolo – trasferitosi a Milano – annuncia all'amico l'imminente partenza per un breve soggiorno a Parigi⁷². Pochi giorni dopo Sciascia annuncia al collega un lungo articolo su libri di Dominique Fernandez⁷³, su *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo e la biografia di Michele Palmieri di Miccichè, *Pensée set souvenirs historiques et contemporaines*, edito dalla regione siciliana a Palermo nel 1969 sempre a cura di Fernandez, poi tradotto da Sellerio. Poi si informa del soggiorno parigino dell'amico⁷⁴. Quindi gli fa pervenire la trascrizione dell'articolo integrale inviato a «La Stampa» su *L'ignoto marinaio* e ripubblicato nella raccolta sciasciana di saggi *Cruciverba*. Vi si cita l'episodio de *La fille du pharmaciste*, nella prefazione a *Le sourire du marin inconnu*, in cui si narra dello sfregio da parte di una ragazza del dipinto omonimo di Antonello da

⁶⁹ Lettera 21, datata Caltanissetta, 8 luglio 1967 (SC, 54).

⁷⁰ Lettera 25, datata Palermo, 27 aprile 1970 (SC, 61s).

⁷¹ Lettera 26, datata Viale Scaduto, 10/B Palermo, 7. 2. 1971 (SC, 62s). Si tratta di *Pirandello*, Sellerio, 1975.

⁷² Lettera XVI, senza luogo né data ma databile con sicurezza al luglio 1976 per indizi esterni e per la rapida risposta del sodale (SC, 64s).

⁷³ *Les Siciliens* (1977).

⁷⁴ Lettera 27, datata Via Regina Margherita, 37 Racalmuto (Agrigento) 20. 7. 76 (SC, 65ss con riproduzione fotografica dell'originale).

Messina conservato presso il Museo Mandralisca di Cefalù. Più avanti si rimanda il lettore alle poesie di Piccolo, tradotte in francese, ed al ritratto critico di Dominique Fernandez citato sopra. La lettera si conclude col verso finale de *Le tombeau d'Edgar Poe* («*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*»), ormai abusato nella letteratura critica su Sciascia, come giustamente notato dalla curatrice⁷⁵. Sempre a fine luglio Consolo ringrazia dell'articolo e ragguaglia brevemente sul soggiorno parigino: otto giorni con la moglie Caterina, la figlia Carmela ed il genero Fernando con la nipotina Francesca. Riporta la visita alle raccolte dei pittori simbolisti, impressionisti ed una mostra di Monet. Sono i giorni della nuvola di diossina a Seveso⁷⁶.

1978. Dopo oltre due anni Consolo torna a scrivere a Sciascia, in occasione della lettura del *L'Affaire Moro*, complimentandosi e lo definisce un *j'accuse* sulla scorta di Zola. Inoltre istituisce un parallelo tra l'operazione denigratoria di Clemenceau all'epoca, che lo definì sprezzantemente 'intellettuale', e la definizione di 'scrittore' ed 'artista' da parte dell'*entourage* politico governativo, che per l'autore del *pamphlet* si usa per screditarlo⁷⁷.

1988. Dieci anni più tardi è Sciascia, ad un anno dalla propria morte, che cita di nuovo Parigi per chiedere all'amico ragguagli sul suo ultimo viaggio in quella città⁷⁸. Circa un mese dopo Consolo risponde rinnovando la comune predilezione per la capitale dei Lumi, con parole che sembrano scritte apposta per chiudere questa rassegna degli epistolari sciasciani:

«La mia gita a Parigi è andata bene, perché a Parigi va sempre bene, al di là delle cose pratiche che puoi realizzarvi. Rende sempre, quella città, pur nel poco tempo in cui vi si resta, leggeri e sereni, sgravati di pensieri e di crucci, di

⁷⁵ Lettera 28, senza luogo né data ma databile con sicurezza ancora al luglio 1976 per la pronta risposta (SC, 68-73).

⁷⁶ Lettera XVII, datata Milano, 29 luglio 1976 (SC, 73s).

⁷⁷ Lettera XVIII, datata Milano, 15 ottobre 1978 (SC, 75s).

⁷⁸ Lettera 29, datata Palermo, 25 marzo 1988 (SC, 79s).

paure. E quindi bisogna sempre andarci, Leonardo, ch  una volta l , sono convinto – e pu  sembrare superficiale e sciocca questa mia convinzione – che passi ogni paura. E tu poi l  sei talmente amato che non te ne pu  venire da Parigi che bene»⁷⁹.

Conclusione

Seguendo un criterio diacronico delle evidenze epistolari di Sciascia si possono tracciare alcuni primi rilievi interessanti. Il Seicento   rappresentato da Pascal in una lettera di Calvino a proposito di *Todo Modo*, romanzo in cui viene esplicitamente citato. Il Settecento si ritrova ancora in Calvino dove si cita Diderot e per un paio di occasioni Voltaire (una volta in contrapposizione a Pascal), ma soprattutto nel carteggio con Piero Chiara, dove la comune predilezione per Casanova – invero un veneziano che scrive in francese – compare in ben cinque lettere. Infine in Consolo, con una attualizzazione di Vittorini novello Robespierre sull'onda di una conversazione con Lucio Piccolo. L'Ottocento riscuote simili riscontri a partire dal maestro di polemica Courier, con tre citazioni negli epistolari Roversi e Laterza. L'adorato Stendhal trova una rispondenza tra Sciascia e Dall'Arco ed una con Roversi, nel cui carteggio viene accostato a Tobino. Flaubert   compagno di riposanti letture ancora nello scambio con Roversi. Un intervento critico di Maupassant (come prima su Stendhal)   al centro dell'interesse di tre lettere con Dall'Arco. Zola e Clemenceau sono chiamati in causa da Consolo per commentare il pamphlet dell'amico sul caso Moro. Il secolo scorso   rappresentato da tre autori fondamentali: Pirandello, Kafka, Borges. Proust, di certo non prediletto, ricorre tuttavia tre volte nel carteggio con La Cava e sempre in occasione di vicissitudini personali, di salute

⁷⁹ Lettera XXI, datata Milano, 21 aprile 1988 (SC, 81-84).

o finanziarie. Intimo è anche il motivo olfattivo che richiama Proust scrivendo a Roversi, con cui usa anche l'espressione «*par lui même*» a proposito del suo primo saggio su Pirandello. Un omaggio a Eliot è occasione per un prestito poetico da Maurras, poi cassato dopo le perplessità mostrate da La Cava, nel 1952 ancora in posizione di maestro rispetto dello Sciascia degli esordi ne *La Sicilia, il suo cuore*. Un altro consiglio letterario, stavolta di Calvino a proposito di citazioni non pertinenti per *Il consiglio d'Egitto*, chiama in causa Malraux. Con gli editori o autori-editori la letteratura francese è occasione di lavoro redazionali; con gli scrittori occasione di condivisione letteraria, anche intima se il rapporto è tale; con gli studiosi occasione di approfondimento culturale, benché Sciascia abbia sempre diffidato dell'accademismo italiano⁸⁰.

L'universo culturale francese di Sciascia non è limitato agli autori classici o comunque facilmente inseribili in un ipotetico canone letterario nazionale. Il mondo delle riviste d'Oltralpe («*Temps Modernes*» di Sartre, «*Revue des lettres modernes*») ricorre nello scambio con Debenedetti, Laterza e soprattutto La Cava, mentre la lettura di un bestiario contemporaneo è oggetto d'interesse nell'epistolario con Bodini. Anche qui è il ruolo o l'attitudine dell'interlocutore ad instradare il tipo di riferimenti: il sommo critico, l'editore, lo scrittore-critico amico e stimato. Il cinema francese trova spazio nello carteggio con il Roversi intellettuale eclettico della progressista e dotta Bologna per la richiesta di un saggio sull'erotismo cinematografico di Lo Duca e nella dedica poetica all'attore Jouvét⁸¹. A Consolo cita la traduzione francese di un suo romanzo, quella di un saggio poi confluito in *Cruciverba* e scrive di due libri dello studioso Dominique

⁸⁰ Su questo ed il suo speculare atteggiamento si può leggere Carapezza (1998). Bodini fu esplicitamente nominato tra gli accademici che stimava, così come poco prima della sua morte indicò direttamente il professor Di Grado come responsabile della fondazione a lui dedicata.

⁸¹ Un'antologia di ambito cinematografico è raccolta in *Le maschere e i sogni* (1992). Tra i primi ad occuparsene, oltre alle innumerevoli recensioni sui film tratti dalle sue opere, si segnala Alemanno (1976).

Fernandez. Infine non poteva mancare l'ambito delle arti figurative, con tre stampe (passione di una vita)⁸² – soggetti Rembrandt, Guilbert, Baudelaire – oggetto della corrispondenza con lo stesso Roversi nel ruolo dell'antiquario. I Simbolisti, gli Impressionisti e soprattutto Monet son citati da Consolo, certo di corrispondere alla comune passione sciasciana. Resta la Francia come luogo di viaggio e di soggiorno, quasi una seconda casa che diverrà poi residenza ufficiale per un anno dopo l'*Affaire Moro*.

Nell'insieme di questo ormai piuttosto ampio e variegato *corpus* – segnato quasi ad ogni pagina dall'impegno a tratti eroico per la letteratura, l'arte e in definitiva per la cultura in un contesto politico non facile ma non ancora tanto ostile o indifferente verso le discipline umanistiche – si intravede dunque una complessiva ulteriore conferma del guadagno già noto alla critica, ovvero del peso della cultura francese nell'opera sciasciana. Specialmente nella prima metà degli anni Cinquanta, poi tra la fine di questo decennio ed i primi anni Sessanta (anche oltre in Consolo) e con una limitata ripresa dopo la metà dei Settanta. In quell'alveo culturale lo scrittore di Racalmuto trova ispirazione e cerca uno sbocco col resto del mondo, da cui i regolari brevi viaggi. Con una caratterizzazione che potrebbe sintetizzarsi – eccezion fatta per l'approccio a Proust – riasestando la parafrasi del titolo di questo lavoro con questa espressione: 'con la Spagna nel cuore, con la Francia nella mente'. Per quanto infatti Sciascia insista a definire Stendhal 'adorato' e considerare ('il suo') Courier modello di scrittura, è una voce intellettuale quella che nelle lettere pare di sentire. Più affettiva, ma i frangenti sono rari, tranne con Consolo (e sono suoi d'altronde i passi più lunghi), la tonalità nei confronti del cinema francese e di Parigi come città. Del resto se tali frangenti più personali come la malattia sono

⁸² Sulla passione di Sciascia per l'arte in generale e le stampe in particolare si vedano almeno: *Clerici e l'occhio di Redon* (1988); O'Neill (1989); Dall'Aglio (1998); Carapezza (2012).

il contesto delle citazioni ed allusioni proustiane, non è strano che quelle relative ad autori amati siano invece quasi specularmente frutto di (non fredde) motivazioni intellettuali. 'Contraddicendo e contraddicendosi' anche in questa occasione. Ulteriori scavi d'archivio diranno se si tratta di un'ipotesi sostenibile negli epistolari inediti.

*Soltanto al termine del lavoro si è venuti in possesso di un carteggio col critico Emilio Cecchi⁸³, che del resto non presenta occorrenze pertinenti al tema. Discorso in parte simile per quello con l'accademico e traduttore francese Mario Fusco (OB III, 1345)⁸⁴, interamente o quasi dedicato ai rapporti editoriali e più in genere culturali con l'Oltralpe. Non soltanto la tardiva disponibilità, ma soprattutto questa peculiare caratteristica del ricco epistolario sconsigliano di integrarlo al pari degli altri carteggi qui trattati. Identico motivo ha causato l'omissione del carteggio con Nadeau ed Étiemble⁸⁵, centrati sulle relazioni editoriali e culturali tra i due paesi. Si ritiene infatti che i *corpora* epistolari tra Sciascia e i corrispondenti italiani ed i francesi, su questo specifico punto, vadano prima spogliati ed analizzati separatamente, per arrivare ad un confronto complessivo soltanto in un secondo momento quando la consistenza del secondo abbia raggiunta una massa critica sufficientemente ampia da giustificarne il raffronto. Anche ragioni di spazio inducono a limitare con criteri selettivi, opinabili ma si spera ragionevoli, il corpus d'indagine.

Pier Paolo Pavarotti

⁸³ Bruni (2016).

⁸⁴ Fusco (2019). Per una guida introduttiva all'epistolario si rinvia naturalmente alla presentazione della curatrice (*ibidem*, pp. 5-20), oltre all'intervista condotta assieme a Laurence Van Goethem: Lombardo (2014). Per l'influsso dell'arte francese sull'iconografia editoriale sciasciana si vada Lombardo (2011).

⁸⁵ Rispettivamente Nadeau (2012), La Monica (2015).

Liceo Paradisi, Vignola (Modena)

Appendice: consistenza delle lettere di/a Sciaccia su Francia e francesi per carteggio e anno

[c = carteggio / a = anno / LC = carteggio Calvino; LP = carteggio Pasolini; CR = carteggio Crimi; LV = carteggio Vittorini; LB = carteggio Bodini; DB = carteggio Debenedetti; PC: carteggio Chiara; LL = carteggio La Cava; LD = carteggio Dall'Arco; LR = carteggio Roversi; SC – carteggio Consolo; SL = carteggio Laterza]

c/a	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
LC														1		1		
LP																		
CR																		
PC															2		1	
LV																		
LB						1	2											
DB							1											
LL				3	1	2	1		1			1					1	
LD		4																
LR						2	1				1	1	3	2				1
SC															1		2	2
SL						1					2							

c/a	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84
LC								1										
LP																		
CR																		
PC										1		2	2					
LV					1													
LB																		
DB																		
LL	1															1		
LD																		
LR																		
SC				1	1					4		1						
SL																		

c/a	85	86	87	88	89
LC					
LP					
CR					
PC					
LV					
LB					
DB					
LL					
LD					
LR					
SC				2	
SL					

Riferimenti bibliografici

Opere di Leonardo Sciascia

Clerici e l'occhio di Redon (1988)

Leonardo Sciascia, *Clerici e l'occhio di Redon* in *Scritti su Fabrizio Clerici*, a cura di Ines Millesimi, Caltanissetta, S. Sciascia, 1988

In morte di Elio Vittorini (1966)

Leonardo Sciascia, *In morte di Elio Vittorini*, in «Giovane Critica», 8, 1966

L'adorabile Stendhal (2003)

Leonardo Sciascia, *L'adorabile Stendhal*, a cura di Maria Andronico Sciascia, Milano, Adelphi, 2003

La Sicilia, il suo cuore (1952)

Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi, 1952

Le maschere e i sogni (1992)

Le maschere e i sogni. Scritti di Leonardo Sciascia sul cinema, a cura di Sebastiano Gesù, Catania, Maimone, 1992

Mario La Cava: esempio e modello del come scrivere (1987)

Leonardo Sciascia, *Mario La Cava: esempio e modello del come scrivere* in «La Stampa - Tuttolibri», 27 giugno 1987

OB I (2004)

Opere 1956-1971, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004⁶ (1987)

OB III (2001)

Opere 1984-1989, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2001

OA I (2012)

Opere I (Narrativa, Teatro, Poesia), a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012

OA II.1 (2014)

Opere II.1 (Inquisizioni, Memorie, Saggi), ed. Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2014

OA II.2 (2019)

Opere II.2 (Saggi letterari, storici, civili), ed. Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2019

Quaderno (1991)

Leonardo Sciascia, *Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991

Per un ritratto dello scritto da giovane (2000)

Leonardo Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, a cura di Maria Andronico Sciascia, Milano, Adelphi, 2000

Sarde e altre cose allo zolfo (2015)

Sciascia Leonardo, *Sarde e altre cose allo zolfo*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2015

Un onorevole siciliano (2009)

Sciascia Leonardo, *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, a cura di Andrea Camilleri, Bompiani, Milano, 2009

Epistolari sciasciani (citati direttamente)

CR (2000)

Ronsisvalle Vanni, *Crimi / La mappa del poeta. Con quindici lettere di Leonardo Sciascia ed altri documenti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2000

DB (2011)

Milone Pietro, *Sciascia: Memoria e destino. La musica dell'uomo solo tra De Benedetti, Calvino e Pasolini*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia– Fondazione Leonardo Sciascia, 2011

LB (2011)

Sciascia Leonardo & Vittorio Bodini, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Molinterni, Nardò, Besa – La Bodiniana 5, 2011

LC (1979)

Sciascia Leonardo & Italo Calvino, «L'Arc», 77 (numero speciale), Paris, ottobre-dicembre 1979

LD (2015)

Sciascia Leonardo & Mario Dall'Arco, *Il 'regnicolo' e il 'quarto grande'. Carteggio 1949 – 1974*, a cura di Franco Onorati, Roma, Gangemi, 2015

Lettera a Italo Calvino (1965)

Sciascia Leonardo, *Lettera a Italo Calvino (22 novembre 1965)* ne «La Stampa – Tuttolibri», XV (679), 25 novembre 1989

LL (2012)

La Cava Mario & Leonardo Sciascia, *Lettere dal centro del mondo (1951-1988)*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ), 2012

LP (1986-1988)

Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954 / 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 2 volumi, 1986 – 1988

LR (2015)

Sciascia Leonardo & Roberto Roversi, *Dalla noce alla palma verde. Lettere di utopisti 1953-1972*, Bologna, Pendragon, 2015

LV (2006)

Vittorini Elio, *Lettere (1952-1955)*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minola, Torino, Einaudi, 2006

PC (2006)

Chiara Piero, *Il cammino degli anni e delle lettere. Piero Chiara: carteggio con gli scrittori (con 32 lettere di/a Leonardo Sciascia)*, a cura di Serena Contini, Verbania, Alberti Libraio Editore, 2006

SC (2019)

Consolo Vincenzo & Sciascia Leonardo, *Essere o no scrittore. Lettere 1963-1988*, a cura di Rosalba Galvagno, Palermo, Archinto, 2019

Sciascia-Interlandi (1990)

Cesare Mughini, *L'affaire Interlandi (con due lettere di Sciascia a Cesare Interlandi)*
in «Epoca-Storia illustrata», XLI (2050), 21 gennaio 1990

Sciascia-Volpini (1999)

Leonardo Sciascia, *Lettere a Valerio Volpini (9 dicembre 1955 – 12 agosto 1970)*, in
«Letture», 25 marzo 1999

SL (2016)

Sciascia Leonardo & Vito Laterza, *L'invenzione di Regalpetra. Carteggio 1955-1988*,
Bari, Laterza, 2016

Altri epistolari sciasciani (non citati direttamente)

Bruni (2016)

Raoul Bruni, *Sciascia e Cecchi. Considerazioni sugli influssi e il carteggio inedito*, in
«Todo Modo», 6 (2016), pp. 253-268

Fusco (2019)

Giovanna Lombardo, *Grazie per la traduzione. Leonardo Sciascia e Mario Fusco
lettere 1965-1989*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2019

La Monica (2015)

La Monica Alessandro, *Il carteggio inedito Sciascia-Étiemble e la postfazione
originale al Goliath di Borgese*, in «Todo Modo», 5 (2015), pp. 213-234

Mattioli (2016)

Mattioli Tiziana, *Il fatto è che siamo cristiani Sciascia e Volpini: un carteggio morale*, in «Todo Modo», 6, 2016, pp. 203-252

Montanelli (1978)

Sciascia Leonardo, *Da Todo modo a Todo Moro (lettera aperta a Indro Montanelli)*, in «II Giornale Nuovo», 11 ottobre 1978

Nadeau (2012)

Lombardo Giovanna, *Sciascia e Nadeau. Di amicizia, agenti letterari, e passioni mai spente*, in «Todo Modo», 2, 2012, pp. 155-166

Perrone (2015)

Sciascia Leonardo & Nico Perrone, *La profezia di Sciascia. Una conversazione e quattro lettere*, Palermo, Archinto, 2015

Epistolari di altri autori

BB (2017)

Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Bruna*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2017

Interviste a Leonardo Sciascia (in ordine di pubblicazione)

Craveri (1989)

Benedetta Craveri, *Sciascia l'ottimista*, in «Le Monde», 6 ottobre 1989

La corda pazza (1982)

Intervista a Sciascia sul libro 'La corda pazza', Raiteche, s.d (forse 1982)

(<https://youtu.be/RPm1vzgyobk>)

Lajolo (1981)

Leonardo Sciascia & Davide Lajolo, *Conversazioni in una stanza chiusa*, Sperling & Kupfer, Milano, 1981

Misuraca (2001)

Autoritratto, regia di Pasquale Misuraca, a cura di Massimo Onofri, Raieducational, 2001

(<https://youtu.be/y7pZ2LvCB28>)

Padovani (1979)

La Sicilia come metafora, a cura di Marcelle Padovani, Mondadori, Milano, 1979

Porzio (1992)

Fuoco all'anima (conversazioni con Domenico Porzio), Mondadori, Milano, 1992

Sciascia-Guttuso (s.d)

Conversazione tra Leonardo Sciascia e Renato Guttuso, Cultura in Italia, Raiteche, s.d

(<https://youtu.be/XWuaTp2UPDA>)

Vecellio (1982)

La palma va a Nord (1977-1980), a cura di Walter Vecellio, Gammalibri, Milano, 1982

Opere di altri autori (non citate direttamente)

Albini (2008)

Maria Brandon Albini, *Calabre*, Arthaud, Paris, 1957. Traduzione italiana:

Calabria, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008

Apollinaire (1953)

Guillame Apollinaire, *Il bestiario*, versione di Vittorio Pagano ne «L'Albero»,
17.18, dicembre 1953

Boldini (2003)

Vittorio Bodini, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio
Giannone, Nardò, Besa, 2003

Boldini (1963)

Vittorio Bodini, *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrì, Milano, Mondadori, 1983

Chiara (1963)

Piero Chiara, *La roulette e il biribissi* ne *Il consiglio d'Egitto* ne «La parrucca.
Mensile di arti, scienze e lettere», 15 maggio 1963

Chiara (2006)

Chiara Piero, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori - Meridiani, 2006

Chiara (2007)

Chiara Piero, *Racconti*, Milano, Mondadori - Meridiani, 2007

Consolo (2015)

Vincenzo Consolo, *Opera completa*, a cura di Gianni Turchetta, Milano,
Mondadori - Meridiani, 2015

Crimi (2009)

Filippo Crimi, *Poesie*, Messina, GBM, 2009

Debenedetti (1967)

Giacomo Debenedetti, *G. Debenedetti (1901-1967)*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1967

Gadda (1992)

Carlo Emilio Gadda, *Il primo libro delle favole ed Eros e Priapo in Giornale di guerra e di prigionia (con il Diario di Caporetto) in Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2008 (1992¹), vol. IV

Ciavarella (1950)

Giornate Stendhaliane: catalogo della mostra, a cura di Angelo Ciavarella e Virginio Marchi, Parma - settembre-ottobre 1950, Parma, Officina grafica Fresching, 1950

Pirouè (1975)

George Pirouè, *Pirandello*, Palermo, Sellerio, 1975 (con introduzione di Sciascia)

Studi su Sciascia

Alemanno (1976)

Roberto Alemanno, *Da Rosi a Petri: todo modo dentro il contesto*, in «Cinema Nuovo», 242 (luglio-agosto 1976), pp. 266-275

Ambroise (1987)

Claude Ambroise, *La cosa scritta tra ossessione e finzione in Leonardo Sciascia* in Helene Hart & Titus Heidenreich (a cura di), *Sizilien: Geschichte, Kultur*,

Aktualität, Atti del convegno di studi (Erlangen, 1984), Stauffenburg (Romanica et comparatistica 8), Tübingen, 1987, pp. 165-179

Carapezza (1998)

Marco Carapezza, *Lo svagato deambulare: il dilettantismo in Leonardo Sciascia e Fabrizio Clerici in Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo* - «Quaderni Leonardo Sciascia» n.3, Atti del Seminario di studi Racalmuto 12-13 dicembre 1997, a cura di Roberto Cincotta e Marco Carapezza, Milano, La Vita Felice, 1998, pp. 207-218

Collura (1996)

Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano, Longanesi, 1996

Dall'Aglio (1998)

Fabrizio Dall'Aglio, *L'appassionato incompetente. Leonardo Sciascia e il mondo delle stampe e delle edizioni d'arte in Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo* - «Quaderni Leonardo Sciascia» n.3, Atti del Seminario di studi Racalmuto 12-13 dicembre 1997, a cura di Roberto Cincotta e Marco Carapezza, Milano, La Vita Felice, 1998, pp. 197-205

Les Sicieliens (1977)

Les Sicieliens. Fernandez, Scianna, Sciascia, a cura di Ferdinando Scianna (fotografie), testi di Fernandez e Sciascia, Parigi, Denoël, 1977

Lombardo (2011)

Giovanna Lombardo, *L'immagine come soglia. Le copertine dei libri di Leonardo Sciascia*, in «Todo Modo», 1 (2011), pp. 287-296

Fascia (1998)

Valentina Fascia, *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, Milano, Edizioni Otto-Novecento, 1998

Ferlita (2013)

Salvatore Ferlita, *E Vittorini bocciò Sciascia: 'Scrittura Neoclassica'*, in «La Repubblica», 17/8/ 2013

La Mendola (2013)

Velania La Mendola, *Vittorini e Sciascia: il «mito» e l'autore del Signor T* (appunti per una storia della Sicilia «tradotta» e reale), in «Il Giannone», 11 (22-2013), pp. 137-156

Lombardo (2014)

Giovanna Lombardo & Laurence Van Goethem, *Sciascia, le traduzioni, la letteratura. Conversazioni con Mario Fusco*, in «Todo Modo», 4 (2014), pp. 253-270

Morrison (2009)

Ian R. Morrison, *Leonardo Sciascia's French Authors*, Bern, Peter Lang, 2009

Motta (2009)

Antonio Motta, *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo, Sellerio, 2009

O'Neil (1989)

Tom O'Neill, *Sciascia's Todo modo: La vérité en peinture*, in *Moving in measure: essays in honour of Brian Moloney*, a cura di Judith Bryce e Doug Thompson, Hull, Hull University Press, 1989, pp. 215-228

Pugliaghi (2005)

La giustizia come ossessione. Forme della giustizia nella pagina di Leonardo Sciascia, in «Quaderni Leonardo Sciascia» n. 9, a cura di Luigi Pugliaghi, Milano, La Vita Felice, 2005

Pupo (2011)

Ivan Pupo, *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale – Rom, Bonanno (Occasioni Critiche 8), 2011

Ricciarda (1977)

Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in «Studi Novecenteschi», 6, 16, 1977, pp. 59-93

Ricciarda (2017)

Ricciarda Ricorda, «*Pane e coltello*». *Leonardo Sciascia e il cibo* in *A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità*, a cura di Ilaria Crotti e Beniamino Mirisola, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 57-68

Simonetta (1996)

Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese, a cura di Marcello Simonetta, in «Quaderni Leonardo Sciascia» n. 1, Milano, La Vita Felice, 1996

Squillacioti (2011)

Paolo Squillacioti, *Nella «nave Argo» di Adelphi. Un viaggio nell'opera di Sciascia*, in «Todo Modo», 11 (2011), pp. 137-146

Squillacioti (2014)

Paolo Squillacioti, *Volontà testamentarie e ragioni della filologia. Sull'edizione dell'opera saggistica di Leonardo Sciascia*, in «Studi (e testi) italiani», 33, 2014, pp. 137-147

Spalanca (1994)

Da Regalpetra a Parigi. Leonardo Sciascia tra critica italiana e critica francese, a cura di Carmelo Spalanca, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1994

Stazzone (2012)

Dario Stazzone, *Palinsesti letterari e pittorici in 'Todo Modo' di Leonardo Sciascia*, in «Sinestesie», 1, 1, 2012, pp. 383-398

Altri studi

Dombroski (1974)

Robert S. Dombroski, *Introduzione allo studio di Carlo Emilio Gadda*, Fierenze, Vallecchi, 1974

Gioanola (2004)

Elio Gioanola, *Carlo Emilio Gadda. Topazi ed altre gioie famigliari*, Milano, Jaca Book, 2004

Kancyper (2003)

Luis Kancyper, *Jorge Luis Borges o la pasión de la amistad. Estudio psicoanalítico*, Buenos Aires, Lumen, 2003

Palumbo (2008)

Raffaello Mosca Palumbo, *La volontà sommersa dal caso: Gadda e la costruzione dell'io*, in «Lettere Italiane», 3 (2008), pp. 420-433

Pavarotti (2019)

Pier Paolo Pavarotti, *Lettura transtestuale borgesiana di Todo modo: una proposta sistematica*, in «Todo Modo», 9, 2019, pp. 169-181

This paper aims to offer a first comprehensive insight to the French influence within the most important published correspondences of Leonardo Sciascia. This literary genre reveals often both the cultural and the inner world of the sicilian writer, attracted since the youthness from the French world, especially Voltaire and Stendhal. The wide chronological range (1950-1989) includes a very interesting bunch of data as writers, painters, publishers, travels, unattended projects and personal reflections and it is arranged for correspondent and year. This work could be seen moreover as a first vademecum to a larger inquiry about Sciascia's letters, still partially unknown and hopefully one day collected in volume. A numerical table per year and a short summary conclude the paper

Parole chiave: Sciascia, Francia, Parigi, epistolari, pittura

SIMONE PETTINE, **Ululati, fantasmi e coleotteri.**
Salvatore Di Giacomo e le “morti fantastiche” di Pipa e
boccale

Difficile che uno studio sul fantastico italiano possa prescindere dall'ormai noto e discretamente severo giudizio di Italo Calvino, formulato nel 1983 nella sua *Introduzione ai Racconti fantastici dell'Ottocento*:

Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente “minore”. Raccolte speciali (Poesie e racconti di Arrigo Boito, e Racconti neri della scapigliatura), così come alcuni testi di scrittori più noti per altri aspetti della loro opera, da De Marchi a Capuana, possono offrire scoperte preziose e un'interessante documentazione sul piano del gusto.¹

Con le dovute eccezioni di Boito e Capuana (ma poco più avanti avrebbe “riabilitato” almeno il Leopardi delle *Operette Morali* e Collodi²), Calvino relegava di fatto in secondo piano tutta una serie di autori italiani che, pur all'interno di una produzione complessiva e di una poetica diametralmente opposte, si occuparono anche del fantastico. Raramente, poi, in modo così marginale od occasionale come ancora oggi taluni critici si ostinano a ritenere: si pensi al caso piuttosto recente di Rossana Perri, che a proposito di Salvatore Di Giacomo parla

¹ Calvino (1983), p. 14; oggi leggibile anche in Calvino (1995), vol. II, pp. 1654-1665.

² Calvino (1995), vol. III, pp. 1672-1682.

di un «laboratorio di scrittura»³, di un «esercizio preparatorio allo scopo di affinare i propri strumenti narrativi in vista dell'approdo alla letteratura verista»⁴. Si tratta di giudizi che bisognerebbe misurare, caso per caso, sull'analisi delle singole novelle e delle singole opere degli autori in questione, non solo del Di Giacomo: il circolo vizioso che si instaura spinge sempre a considerare la narrativa fantastica come passaggio obbligato (e implicitamente incompleto) per arrivare al Verismo.

Vi sarebbe invece bisogno di ricostruire il fenomeno di queste produzioni nella sua complessità. Senza scomodare troppo Luigi Russo, per il quale già nel 1921 le novelle di *Pipa e boccale* «non rappresentano un capriccio giovanile, senza motivo e senza necessità»⁵, si ricordi la breve riflessione di Toni Iermano nella sua *Introduzione a Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*:

Le novelle di Pipa e boccale segnano una digressione nella vasta produzione in prosa digiacomiana ma non rappresentano affatto una imbarazzante espressione giovanile dell'artista. Per smentire questa convinzione basta riflettere sull'anno della pubblicazione della raccolta: nel 1893 Di Giacomo ha già accumulato una significativa produzione poetica e una consistente notorietà nella cultura napoletana. Tra l'altro dal 1887 è in contatti epistolari con Verga al quale ha annunciato l'idea di scrivere un romanzo.⁶

Proprio la raccolta *Pipa e boccale* sarà oggetto della presente trattazione: con un approccio tematologico, si cercherà in primo luogo di indagare l'ossessiva presenza della morte nelle novelle fantastiche di Salvatore Di Giacomo incluse nella raccolta, sulle quali in passato non mi pare ci si sia soffermati affatto, con la

³ Perri (2007), p. 298.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Russo (1921), pp. 47-48.

⁶ Iermano (1994), p. XXV.

parziale eccezione di quella che è forse la più nota: *La fine di Barth*⁷. In secondo luogo, si evidenzierà in che modo proprio il tema della morte si riveli fondamentale per il funzionamento del meccanismo fantastico nella produzione dell'autore, sulla scia degli studi di alcuni dei maggiori teorici di questo genere letterario: Tzvetan Todorov⁸ e Remo Ceserani⁹.

È chiaro che lo studio della morte non può avvenire in astratto, come una delle tante categorie in cui può realizzarsi il genere fantastico. Vi è invece bisogno di interpretare i singoli testi nella propria specificità, anche considerando che la morte non è mai davvero svincolata da tutti gli altri temi compresenti, né dalle peculiarità narrative del Di Giacomo. Questo concetto viene ribadito in modo esaustivo anche da Ceserani, nei suoi *Procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico*:

*Non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria. Questo vale per il fantastico ma anche per tutti gli altri possibili modi della produzione letteraria. Ogni singolo procedimento formale, o artificio retorico e narrativo, o tema o motivo, può essere utilizzato in testi appartenenti alle più diverse modalità letterarie. Quello che caratterizza il fantastico non può essere né un elenco di procedimenti retorici né una lista di temi esclusivi.*¹⁰

La morte come manifestazione del fantastico non è oggetto degli studi di Ceserani, ma ha alle spalle gli autorevoli pareri critici di Tzvetan Todorov e di

⁷ Ad oggi persino la lettura delle novelle fantastiche di Di Giacomo non risulta troppo agevole: basti pensare che una delle edizioni maggiormente curate e facilmente reperibili, *Poesie e prose* (Mondadori, 1977), presenta solo una di quelle pubblicate in *Pipa e boccale, Brutus*. Come testo di riferimento si è scelto perciò di utilizzare *Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*, a cura di Toni Iermano, Vecchiarelli Editore, Manziana, 1994, ristampa anastatica del testo del 1893, da ora indicato come Di Giacomo (1994). Altri racconti "perduti" sono stati recuperati in Di Giacomo (1990).

⁸ Todorov (2015).

⁹ Ceserani (2011).

¹⁰ *Ivi*, p. 75.

Roger Caillois. Soprattutto quest'ultimo, all'interno di una «classificazione ancor più particolareggiata»¹¹ di quelle disponibili nel primo Novecento, annovera tra i temi ad alta frequenza del fantastico (ma si ricordi sempre che il genere non può mai essere ridotto o identificato con uno soltanto di essi) «la morte personificata che compare in mezzo ai vivi»¹² e, a volte, in un rapporto di sovrapposizione, «la donna fantasma emersa dall'aldilà, seduttrice e mortale»¹³. Proprio una donna fantasma, in questo caso poco seduttrice ma altrettanto letale, ucciderà del resto Fritz Barth nell'omonima novella digiacomiana; e sempre una donna sarà ancora testimone dell'assassinio al centro dell'*Odochantura Melanura*, colpa che tra l'altro verrà a sua volta scontata con una prematura dipartita, in una sequenza di tre morti in rapidissima successione.

Todorov non trascura il tema della morte nel genere fantastico, ma sembra relegarlo ad un rapporto di subalternità rispetto all'amore: non la descrizione della morte in sé, dunque, sarebbe importante, quanto il suo valore chiarificatore nei confronti del desiderio. Il percorso tra i due gli appare particolarmente evidente e lineare:

La catena che partiva dal desiderio e passava attraverso la crudeltà, ci ha fatto incontrare la morte; il rapporto di parentela tra questi due temi è del resto abbastanza noto. Pur non essendo sempre la stessa, si può dire che la loro relazione è sempre presente. Ad esempio, in Perrault, si stabilisce un'equivalenza tra l'amore sessuale e la condanna a morte.¹⁴

E più avanti, onde fugare ogni possibile dubbio, precisa: «le preoccupazioni circa la morte, la vita dopo la morte, i cadaveri e il vampirismo, sono legate al tema dell'amore»¹⁵. Con l'evidente eccezione del *Brutus*, dove solo

¹¹ Todorov (2015), p. 104.

¹² Caillois (1966)

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Todorov (2015), p. 140.

¹⁵ *Ivi*, p. 143.

con qualche forzatura sarebbe possibile vedere nel disperato attaccamento alla vita da parte dell'antagonista una forma di amore o di desiderio, le novelle fantastiche di *Pipa e boccale* sembrano confermare le teorie degli autori citati: si avrà modo di vedere come l'amore rappresenti un altro tema costante, e come acquisti particolare risalto proprio in relazione alle morti dei personaggi.

Salvatore Di Giacomo pubblicò *Pipa e boccale. Storie fantastiche* nel 1893, a Napoli, presso l'editore Ferdinando Bideri. Ma non si trattava di materiale inedito: la passione fantastica, infatti, risaliva almeno a vent'anni prima, dato che «aveva incominciato a scrivere novelle fantastiche alla fine degli anni Settanta proprio mentre a Napoli si avvertivano i primi effetti delle conferenze desanctisiane su Zola»¹⁶. I racconti contenuti nella raccolta erano sei: *Brutus*, *La fine di Barth*, *Garofani Rossi*, *L'Odochantura Melanura*, *Erinnerst Du Dich?*, *Suzel*, *Addio!*, precedute dalla *Lettera dedicatoria al prof. Zimmermann*, quest'ultima utile strumento ermeneutico per lo stesso fantastico digiacomiano. Le novelle erano già apparse negli anni precedenti alla raccolta in volume su alcuni quotidiani¹⁷, come il "Corriere del Mattino"¹⁸ diretto a Napoli da Martino Calfiero, o la *Gazzetta letteraria* stampata a Torino.

La raccolta del Di Giacomo ebbe tra i suoi primi lettori un recensore d'eccezione, Benedetto Croce, che ne colse non a caso anche la pervasiva presenza della morte. Nel 1903, a qualche anno di distanza dalla prima edizione del volumetto, il critico scriveva che Salvatore Di Giacomo:

[...] ha il senso del misterioso; prova il fascino del passato, del morto, dello sbiadito; vede figure e assiste a casi che non

¹⁶ Iermano (1994), p. X.

¹⁷ Nella ricostruzione della storia editoriale delle opere di Salvatore Di Giacomo punto di riferimento imprescindibile è ancora Schlitzer (1966).

¹⁸ È il caso, ad esempio, dell'*Odochantura Melanura* e di *Karl il violinista*. Questo secondo racconto non confluì in *Pipa e boccale*, ed è stato ripubblicato in Di Giacomo (1990).

*appartengono alla vita della percezione immediata, ma a quella dell'immaginazione, del sogno, dell'incubo.*¹⁹

Il «fascino del morto» è dunque rintracciabile nelle novelle della raccolta: fascino “delle morti” o “per la morte”, sarebbe opportuno precisare, dato che Di Giacomo non indugia mai nella descrizione di cadaveri o di personaggi che sono già trapassati; si premura invece di raccontarne il passaggio a miglior vita, secondo precise strategie narrative giustificate dal fantastico. Non di rado senza la morte verrebbero a mancare sequenze fondamentali, sia per il genere che per la coerenza interna del racconto (*Brutus*, *Odochantura Melanura*, *Garofani Rossi*), arrivando nel caso più grave della *Fine di Barth* alla scomparsa dello stesso pretesto narrativo.

Il momento saliente della novella *Brutus* consiste nella descrizione degli ultimi istanti della vita dell'antagonista principale, il dottor Samuele Lehman; si tratta di un personaggio ambiguo sin nello status di ricercatore, e che tale rimarrà fino alla conclusione della vicenda: «scienziato e medico»²⁰, ma anche «vivisettore, un frenetico fisiologo, un appassionato sperimentatore di quella scienza sulla quale pesano tuttora così numerosi pregiudizi»²¹. Il breve racconto presenta una struttura narrativa precisa e lineare, che richiama molto da vicino la soluzione adottata in seguito anche nella *Fine di Barth*: un narratore omodiegetico viene di colpo sottratto alla sua tranquilla vita quotidiana e si ritrova in un ambiente chiuso dalle dimensioni contenute (il laboratorio di Lehman nel primo caso, lo studio di Fritz Barth nel secondo), dove è costretto ad assistere alla morte di un personaggio secondario. In *Brutus* Salvatore Di Giacomo si concede però qualche pagina in più per descrivere accuratamente il contesto della vicenda, l'inquietante cittadina tedesca, richiamato solo per sommi

¹⁹ Croce (1973), p. 88.

²⁰ Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 31.

²¹ *Ibidem*.

capi nella *Fine di Barth*. Max Hebert, amico di vecchia data del protagonista Friederick, gli confida parlandogli all'orecchio:

*-Voi ignorate quel che succede qui, in questa piccola città addormentata e indifferente. Vi seguono assai strani fatti, mio caro, assai strani fatti!
E come io m'acconciavo, rigirandomi sulla scranna, per meglio udire, seguitò:
-Da tre mesi, quasi ogni giorno, sparisce o un cane o un gatto.²²*

Anche il cane del narratore, il Brutus che dà il titolo al racconto, sparirà all'improvviso, mentre il proprietario si accinge a tornare a casa nel cuore della notte. Il furto degli animali e gli episodi apparentemente inspiegabili che si verificano in città (tutti dati per scontati e mai mostrati dal punto di vista del protagonista) assumono significato nel momento in cui Friederick incontra Lehman morente, attratto da alcuni suoni animaleschi nel suo appartamento:

*In un canto della stanzuccia, raggomitato sul suo letto, seminudo, co' capelli arruffati, con la barba grigiastra intrisa e molle di bava sanguigna, con gli occhi fuori dell'orbita, il dottor Lehman, Samuele Lehman, lui, lui, si torceva, urlando, spasimando...
Orribile! Orribile! Mostruoso!...
Egli mi vide. Mi stese le braccia, rantolò:
-Muoiò!... Muoiò!... Aiuto!...
Oh, no, questa volta io non ebbi il coraggio di procedere! Non varcai la soglia, non mi mossi: le mie gambe erano paralizzate, perdevo, a un tratto, la facoltà di articolare parola, un sudor freddo mi correva per tutto il corpo...²³*

La descrizione di Lehman è meticolosa e particolareggiata: benché facciano riferimento ad un formulario che probabilmente Di Giacomo conosceva tramite la lettura in traduzione di ben noti esponenti del fantastico europeo ed

²² *Ivi*, p. 19.

²³ *Ivi*, p. 28.

extraeuropeo²⁴, sono dettagli sui quali un autore verista si sarebbe soffermato con la stessa accuratezza, in ben altri generi narrativi. Ciò che al lettore risulta evidente è che il dottore non sia più completamente umano. Il professor Lehman, nel momento della morte, sembra già agli stati conclusivi di un'inquietante metamorfosi animalesca:

*Da quel groppo di membra convulsionanti si levò alta, a un tratto, la testa: gli occhi giallastri del dottore m'interrogarono, mentre un minaccioso brontolio usciva dalle sue labbra ed egli si raccoglieva sulle ginocchia e sulle braccia come nell'atto d'un felino che è sul punto di lanciarsi.*²⁵

Nella letteratura romantica prima e nel genere fantastico poi, il gatto rappresenta un chiaro riferimento al demonio; ma se l'atto sembra quello di un felino, l'impressione generale è che Lehman si stia invece trasformando in un cane. A questo proposito non possono certamente essere trascurate due osservazioni del narratore, che riescono possibili pur nella concitazione del momento: «mi perseguitava un rantolo incessante, udivo suoni che non parevano di voce umana»²⁶; e poi, dove si noti il corsivo dell'autore: «Signor! Iddio misericordioso!... Che accadeva or al Lehman?... Orribile! Orribile! Egli abbaiva...»²⁷

²⁴ Nel 1833 il letterato Nicola Corcia pubblicò a Napoli una versione italiana dei *Racconti fantastici* di T. A. Hoffmann; si veda in proposito Iermano (1994), p. XIV: «certamente Di Giacomo aveva letto Hoffmann nelle varie edizioni milanesi dei suoi *Racconti*», vale a dire quelle del 1835, 1855, 1882. Nella Napoli del secondo Ottocento si diffusero rapidamente anche i racconti di E. A. Poe, grazie alle traduzioni di Federigo Persico e di Federigo Verdinois.

²⁵ Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 28.

²⁶ *Ivi*, p. 29.

²⁷ *Ibidem*.

Su queste ultime parole di Friederick, la narrazione di *Brutus* si interrompe. Dopo un'ellissi pari a due giorni nel tempo del racconto²⁸, la storia riprende con la lettura di un articolo di cronaca locale, che commenta il ritrovamento del corpo del dottore. Attraverso la lettura dell'articolo e la voce dei personaggi secondari presenti, si tirano allora le fila del racconto e il lettore trova conferma a ciò che già aveva intuito: Lehman conduceva strani esperimenti sugli animali, ed era lui a rapire cani e gatti in città:

*Sul tavolo, tra istromenti di preparazioni anatomiche, era un cuore: presso alla finestra, nell'angolo, si vedeva steso il cadavere d'un magnifico cane...*²⁹

L'articolo di giornale cerca anche di offrire un'interpretazione dell'intera vicenda: «il dottore Samuele Lehman è morto vittima delle sue dottrine e delle sue discipline [...] egli è morto di idrofobia»³⁰. La spiegazione certa di un fenomeno ambiguo all'interno del racconto è problematica, dal punto di vista testuale, perché di per sé è sufficiente a negare qualsiasi esistenza del fantastico, secondo la nota definizione che dello stesso fornisce Todorov:

In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo [...] si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è

²⁸ Remo Ceserani considera proprio l'ellissi una delle caratteristiche irrinunciabili del genere. Si legga Ceserani (2011), p. 82: «si incontra di frequente, nei testi fantastici, l'improvvisa apertura di spazi vuoti, di ellissi nella scrittura. Nel momento culminante della narrazione, quando la tensione è alta nel lettore, e forte la curiosità di sapere, d'improvviso sulla pagina si apre un buco bianco, nella scrittura campeggia il non detto».

²⁹ *Ivi*, p. 31.

³⁰ *Ivi*, p. 32.

*parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote.*³¹

Il fantastico rappresenta un'esitazione, consiste nell'esitazione: qualsiasi dubbio verrebbe a mancare se fosse davvero data per certa la morte di Lehman per idrofobia. Ecco allora che Di Giacomo a quei primi dubbi circa la possibile metamorfosi descritta nel laboratorio aggiunge un secondo paragrafo all'articolo, successivo al primo, che si rivela anche diametralmente opposto al precedente. Il corsivo in questo caso è nostro, volto a sottolineare una terminologia che fa riferimento al campo semantico dell'incertezza:

*Nel sentirsi dentro sviluppare rapidamente l'orribile malattia egli affrettava le sue prove e le sperimentava, crediamo, sopra se medesimo. La morte lo ha colto mentre, forse, una nuova scoperta gli riempiva l'anima di soddisfazione – o gli faceva sembrar più orrenda la sua fine e più sciagurata.*³²

Non è casuale che dopo le prime battute nessuno dei presenti commenti l'articolo di giornale: è l'unico momento della narrazione in cui tutti i personaggi, indistintamente, tacciono; fino ad allora si erano anzi mostrati propensi a condividere le proprie congetture sui misteriosi avvenimenti della cittadina a voce alta, e in qualsiasi contesto.

La morte di Lehman, sia nella sua descrizione che nelle riflessioni successive, resta dunque avvolta nel mistero. Diversi interrogativi non trovano una risposta a conclusione del racconto: il medico ha cominciato a rapire gli animali e a dedicarsi ai suoi esperimenti perché malato di idrofobia? Oppure si è ammalato proprio in virtù delle sue ricerche? Era ancora umano quando il suo corpo è stato portato via dall'abitazione, come lascia del resto supporre l'articolo?

³¹ Todorov (2015), p. 28.

³² Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 32.

Stava piuttosto subendo una metamorfosi animalesca (e dunque fantastica), alla quale farebbe riferimento la descrizione di Friederick?

Alla narrazione di una morte palesemente ambigua e non pacificata, la sola che permette al racconto di considerarsi fantastico, si accompagna anche la completa inattendibilità del narratore omodiegetico. Anche questa è una caratteristica del genere: così come il lettore, anche il narratore deve esitare dinanzi agli eventi cui assiste:

Occorre che il testo obblighi il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad esitare [...] Anche un personaggio può provare la stessa esitazione; in tal modo la parte del lettore è per così dire affidata a un personaggio e l'esitazione si trova ad essere, al tempo stesso, rappresentata, diventa cioè uno dei temi dell'opera.³³

In *Brutus* esitazioni e momenti di dichiarata incertezza, infatti, abbondano: «non era questa la sua voce?... M'ero ingannato io, oppur, veramente, Brutus mi rispondeva?»³⁴, «che accadeva or al Lehman?...»³⁵. Gli stessi personaggi vengono resi inattendibili tramite un'accurata serie di descrizioni: Hebert «apparteneva a una famiglia d'esaltati i cui moti nevrotici erano continuo oggetto d'attenzione tra la gente del vicinato»³⁶; Friederick, dopo la sparizione di Brutus, vede compromessa la propria lucidità: «la mia salute, perfino, fu scossa da quest'ansia continua, le mie stesse facoltà mentali mi parve che si indebolissero»³⁷. La sera in cui incontra il dottore morente, il protagonista è probabilmente ubriaco, e ciò contribuisce a generare incertezza e un velo di mistero attorno all'intera vicenda:

*Lo vuotai d'un fiato e me ne feci portare un secondo, poi un terzo.
Alle dieci avevo bevuto già due litri, contrariamente alle mie*

³³ Todorov (2015), p. 36.

³⁴ Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 26.

³⁵ *Ivi*, p. 29

³⁶ *Ivi*, p. 20.

³⁷ *Ivi*, p. 24.

*abitudini: mi sentivo infiammate le gote, i miei occhi
s'imbambolavano, il capo incominciava un poco a pesarmi.*³⁸

Il *Brutus* rappresenta così un esempio pregevole del «fantastico esemplare»³⁹ digiacomiano, e non è forse un caso se venne collocato in apertura di *Pipa e boccale*, mostrando così una preferenza dell'autore rispetto a novelle in cui i singoli temi vengono affrontati in modo più particolare o in contesti molto meno inquietanti, come *Garofani rossi*, *Erinnerst Du Dich?*, *Suzel*, *Addio!* Una serie ben precisa di elementi, tuttavia, permette di instaurare, come si è accennato, un paragone tematico tra *Brutus* e *La fine di Barth*: la descrizione realistica di una morte in circostanze misteriose, l'inattendibilità del narratore omodiegetico con relative esitazioni verso ciò che ha visto e udito, l'ellissi a conclusione del momento saliente della storia.

La fine di Barth, prima di essere inserito nel volume *Pipa e boccale*, venne pubblicato due volte: dapprima sul «Corriere di Napoli», nelle due puntate del 6 e del 7 agosto 1888, quando recava ancora il titolo della prima redazione, *Finis*; poi l'anno successivo sulla «Gazzetta letteraria», con il titolo definitivo⁴⁰. Si tratta dell'unica novella di *Pipa e boccale*, nonché dell'intera produzione fantastica digiacomiana, in cui compare in scena un vero fantasma. Non sarebbe forse eccessivo considerarlo il protagonista della narrazione, dato che l'intero racconto si risolve appunto sull'episodio di «quel fantasma che venne ad uccidere Barth»⁴¹, ed il titolo stesso è eloquente in proposito: si parla della “fine” di Barth, che arriva per mano dello spettro. Questo elemento non è sfuggito, a suo tempo, al Croce: «in un altro racconto, l'autore descrive come si vide morire innanzi un amico

³⁸ *Ivi*, p. 25.

³⁹ Perri (2007), p. 297.

⁴⁰ Salvatore Di Giacomo, *La fine di Barth*, «Gazzetta letteraria» XIII (5), 2 febbraio 1889.

⁴¹ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 42.

mentre questi, appoggiato alla tavola, fumava e sorbiva caffè»⁴²; né in tempi più recenti all'attenta analisi di Rossana Perri: «al centro del racconto il caso di una morte misteriosa, inspiegabile, quella di Fritz Barth, legata ad una sinistra presenza, il fantasma di una donna»⁴³.

È opportuno tuttavia precisare meglio come Di Giacomo descrive l'evento culminante del racconto: la morte di Fritz Barth non è infatti contraddistinta dalla presenza immediata del fantasma. Al calar della sera, prima che compaia lo spettro, il corpo dello studioso comincia già a subire dei cambiamenti inquietanti, si direbbe a mutare in autonomia:

Sulle otto e mezza – il ricordo è preciso, poi che gli otto piccoli gridi del cucù, seguiti da un grido più lamentevole, mi tolsero dalla mia astrazione – gli occhi di Barth diventarono liquidi. Io non trovo più giusto aggettivo per esprimere l'effetto materiale che quelle due pupille e quelle cornee, sciogliendosi nel cavo dell'occhiaia, producevano sopra di me. Aumentava intanto il suo pallore e pur mi pareva che la sua pelle si dissolvesse. Egli continuava a fumare. A un momento levò lentamente il braccio, accostò alla bocca la tazzina bianca e bevve un sorso di caffè.⁴⁴

In questi ultimi momenti di palese straniamento subentra l'apparizione vera e propria:

In questo – dormivo, sognavo io, o continuavo a vedere? – una pallida forma umana si chinò sopra di lui, d'accanto alla poltrona. Una mano si stese, mentre Fritz Barth, rimessa in bocca la pipa, lasciava sfuggire per le sue labbra una sottile spira di fumo azzurrognolo. Udii un romor secco. Il cannello della pipa si spezzò tra i denti di Barth, poi che quella mano vi aveva battuto un colpo, con la nocca del medio. La pipa cadde.⁴⁵

⁴² Croce (1973), p. 88.

⁴³ Perri (2007), p. 300.

⁴⁴ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 41.

⁴⁵ *Ibidem*.

Si tratta di un perfetto esempio del «passaggio di soglia e di frontiera»⁴⁶ che Ceserani annovera tra i moduli del fantastico: un viaggio di andata e ritorno molto breve, difficilmente spiegabile in modo razionale, «dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo o della follia»⁴⁷. Il fantastico si realizza proprio nel momento in cui il narratore omodiegetico (e con lui il lettore) non sa fornire a se stesso e agli altri una spiegazione convincente degli eventi avvenuti. È evidente nel racconto una notevole precisione descrittiva: «sulle otto e mezza – il ricordo è preciso»⁴⁸, «era il tramonto»⁴⁹, fino alla certezza dell'apparizione, dato che al protagonista «quel che più è rimasto nella [...] memoria è il fantasma, quel fantasma che venne ad uccidere Barth»⁵⁰. Altri interventi, tuttavia, contribuiscono opportunamente a rinsaldare il dubbio generale che si sia trattato di una allucinazione o di un sogno:

Io non so se fui colto in quel momento dal sonno, o addirittura da quella profonda stanchezza dello spirito che vi costringe talvolta, in ore simili e in certi tristissimi rilassamenti psichici, a desiderar che gli occhi chiusi non più s'aprano alla luce della vita ed al moto. Forse fu in codesta tranquilla e momentanea notte ch'io cercai di sprofondarmi.⁵¹

E ancora, più avanti: «dormivo, sognavo io, o continuavo a vedere?»⁵². In realtà non è neppure chiaro se quella sera il narratore si sia davvero recato dall'amico Fritz Barth:

Che cosa successe dopo? Posso io narrarvelo con la medesima precisione? No, non posso. Sono io uscito, fuggendo, nella notte, dalla casa di Barth? [...] So questo, che alla mattina seguente mi

⁴⁶ Ceserani (2011), p. 80.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 41.

⁴⁹ *Ivi*, p. 39.

⁵⁰ *Ivi*, p. 42.

⁵¹ *Ivi*, p. 40.

⁵² *Ivi*, p. 41.

*dissero che Fritz Barth era morto, che l'avevano trovato
cadavere.*⁵³

La morte del personaggio è dunque l'unico evento certo e rappresenta l'elemento chiave del racconto, dal quale scaturiscono e nel quale poi ritrovano conferma le potenzialità del fantastico. Si è avuto modo di accennare come la morte, all'interno del genere, sia per Todorov spesso legata a doppio filo con l'amore: il critico annovera la morte tra i «temi del tu», nella sua «contiguità ed equivalenza con il desiderio»⁵⁴. Non è forse casuale, allora, che il fantasma sia proprio quello di una donna, e che al protagonista ricordi un volto addirittura familiare: «la donna aveva ucciso Fritz Barth. Il poetico cappello di paglia era un di quelli che il mio amico seguiva lungamente nelle libere birrerie viennesi»⁵⁵. Non si tratta neppure dell'unico caso, nella letteratura italiana coeva, in cui il fantasma della figura femminile rappresenta «un'altra faccia dell'alterità rimossa»⁵⁶: si pensi ad esempio alle *Storie del castello di Trezza* di Giovanni Verga, dove ad infestare i luoghi narrati è lo spettro della moglie assassinata dal barone. Come ricorda Giuseppe Lo Castro, «spesso il turbamento è associato all'apparizione dello spettro femminile, o ai risvolti necrofilici sessuali che emergono in un orizzonte psichico di impedimento alla ragione»⁵⁷.

Oltre alla figura della donna-scheletro e al passaggio di frontiera tra reale e perturbante, la morte nella *Fine di Barth* introduce anche un'ellissi importante nella narrazione, esattamente come quella di Lehman nel *Brutus*: il protagonista si risveglia nella sua stanza il mattino successivo, e tutto ciò che è avvenuto assume di conseguenza la dimensione del sogno (più propriamente dell'incubo),

⁵³ *Ivi*, p. 42.

⁵⁴ Todorov (2015), p. 129.

⁵⁵ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 43.

⁵⁶ Lo Castro (2007), p. 16.

⁵⁷ *Ibidem*.

non fosse per la conferma da parte del mondo esterno che Fritz Barth è morto davvero.

È infine possibile leggere nella morte del racconto una critica neppure troppo velata allo scientismo positivista, tratto che inoltre la accomuna alla dipartita del Lehman e a quelle che Di Giacomo narrerà nel racconto successivo, *l'Odochantura Melanura*. L'autore insiste, in questi tre casi, nella meticolosa descrizione (anche anatomica) delle sue vittime, mostrando in questo modo una competenza che doveva aver appreso nei brevi anni in cui studiò medicina a Napoli⁵⁸. Dello stesso parere è la Perri, in riferimento alla *Fine di Barth*: «le conoscenze mediche acquisite affiorano chiaramente [...] nella dovizia terminologica adoperata per tracciare il ritratto psicofisico dell'amico»⁵⁹. Si legga il passaggio del racconto in esame:

*In quanto, poi, a quel che s'apparteneva al suo fisico, nulla di anormale, come a dire delle estremità pitetiche, un'accentuazione di prognatismo, un'esagerata larghezza mascellare. In fuori di un pronunziato rovesciamento delle unghie sui polpastrelli e della tendenza che i padiglioni degli orecchi avevano a staccarsi dal cranio, speciale ippocrasia degli affetti da tisi, non ho altro notato in lui. Ma lasciamo da parte queste osservazioni patologiche.*⁶⁰

Riferimenti al mondo della medicina, della botanica e della ricerca scientifica *lato sensu*, in generale, sono onnipresenti nei sei racconti di *Pipa e boccale*, accomunati non a caso dall'ambientazione: tutte le vicende hanno luogo nella città universitaria di Erlangen. Difficile credere che sia un caso il fatto che a morire siano quasi sempre esponenti del mondo della scienza: il vivisettore

⁵⁸ Chiarificatori, in proposito, numerosi passaggi contenuti nella *Pagina autobiografica*, disponibile in Di Giacomo (1977); l'autore, ad esempio, si recava alle lezioni di anatomia «col buon volere che avrebbe mosso un condannato a far la via del patibolo», p. 389.

⁵⁹ Perri (2007), p. 303.

⁶⁰ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 38.

Lehman, i due botanici dell'*Odochantura Melanura*, lo studioso Fritz Barth. A proposito del fantastico italiano, Lo Castro ricorda quanto segue:

Forte è in alcuni autori, che più di altri lo hanno praticato, la tendenza a servirsene in un orizzonte teorico di discussione della scienza [...] Per questa via pare che l'orizzonte fantastico sia disegnato piuttosto nell'ambito dell'interesse per i possibili territori non ancora esplorati o chiariti dall'indagine scientifica; per la capacità del reale di comprendere un orizzonte più vasto di quello strettamente spiegabile con le leggi della scienza; o, semplicemente, per mettere quasi parodicamente alla berlina il rigore ottuso dello scienziato che rifugge ciò che sfugge alla sua tecnica.⁶¹

Il fantastico di Di Giacomo oscilla spesso tra queste due ultime possibilità: il fascino per un mondo al di là della scienza, forse non raggiungibile con le leggi dell'ordine razionale, ma non senza un certo compiacimento nel sottolineare di volta in volta i limiti del sapere tecnico-scientifico. Aspetti che sicuramente meritano un adeguato approfondimento, impossibile in questa sede.

Come nella *Fine di Barth*, una donna è legata a doppio filo anche alle morti narrate da Salvatore Di Giacomo nell'*Odochantura Melanura*, «la più stravagante»⁶² delle novelle di *Pipa e boccale* secondo il parere di Andrea De Luca:

È incentrata su uno strano delitto. Due etnologi rinvennero un rarissimo coleottero sull'orlo di un burrone in montagna. A quel punto se lo contendono ardentemente e ne nasce un litigio, una zuffa fino a quando uno butta giù dal precipizio l'altro.⁶³

Il breve testo colpì anche Benedetto Croce

Ricordo uno di quei racconti, l'Odochantura Melanura, in cui due amici, due scienziati appassionati di botanica e di zoologia, si accapigliano sul pendio di una montagna per un raro

⁶¹ Lo Castro (2007), p. 7.

⁶² De Luca (2019), *Salvatore Di Giacomo*.

⁶³ *Ibidem*.

*coleottero che ciascuno vuole per sé, e uno dei due spinge l'altro
in un burrone.*⁶⁴

Maria Schüner, figlia di un prestigioso entomologo, assiste all'omicidio: il padre, nella foga della lotta per aggiudicarsi il preziosissimo coleottero, getta nel precipizio il collega Mathéus. È questa, seguendo l'ordine cronologico, la prima delle tre morti che si alternano in rapida successione nel racconto; viene tuttavia narrata per ultima, all'interno di un'ampia analepsi chiarificatrice. Vero protagonista della vicenda è però il solito narratore omodiegetico di *Pipa e boccale*, che a distanza di diversi mesi da questo evento si reca in visita dal professor Schüner. Non appena nota come lo scienziato sia finalmente riuscito ad aggiungere alla propria collezione l'*Odochantura Melanura*, gli elementi perturbanti si inseriscono prepotentemente nella narrazione:

*Guardai Schüner e stavo per licenziarmi quando fui colpito dal mutamento improvviso della sua fisionomia: un terrore angoscioso palpitava negli occhi suoi spalancati, rivolti alla porta dello studio. Egli ascoltava, muto, quel che io pure udivo distintamente: un fruscio dietro la porta, un romor lieve, che s'avvicinava.*⁶⁵

Ed ecco comparire apparentemente un nuovo fantasma, nelle vesti di una figura femminile:

*La porta s'aperse. Una bianca figura apparve nella penombra. Mi levai, sorpreso. Ma il professore m'afferrò, vivamente, pel braccio, me lo strinse come in una morsa e, con l'indice sulle labbra: -Silenzio!- mormorò -È mia figlia. È sonnambula.*⁶⁶

Il lettore apprende così che Maria Schüner ha in qualche modo somatizzato l'aver assistito all'omicidio del padre tramite il sonnambulismo, inteso qui

⁶⁴ Croce (1973), p. 88.

⁶⁵ Di Giacomo (1994), *L'Odochantura Melanura*, p. 67.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 67-68.

naturalmente come stato d'alterazione della coscienza razionale⁶⁷. La sua morte è inevitabile e avviene per mano dello stesso genitore, che la sveglia all'improvviso allorché sta per svelarne il terribile segreto. Questa nuova dipartita (la seconda in ordine cronologico) è anche l'unica ad essere descritta in modo dettagliato dall'autore:

Ella non rispondeva. S'era irrigidita sul seggiolone e le sue mascelle serrate mi ricordavano gli ultimi orribili atteggiamenti patologici de' colpiti dal tetano. Come la morte trasforma! La fanciulla era morta...⁶⁸

Seguono, ancora una volta, le tecniche narrative già utilizzate nel *Brutus* e nella *Fine di Barth*: la messa in discussione dell'evento cui il narratore ha appena assistito («l'uscio si chiuse con un rumor cupo. Mi dimandai, smarrito, se i fatti a' quali aveva assistito [...] fossero della realtà»⁶⁹) e l'ellissi relativa ai giorni seguenti, sui quali si glissa («non occorre [...] ch'io vi ripeta la narrazione de' fatti che seguirono alla morte della figliuola del professor Schüner»⁷⁰). Alla terza morte si accenna con una frase lapidaria, perché, dato che i moduli fantastici si sono già palesati, non è troppo rilevante ai fini del racconto: «il padre non volle sopravvivere, come sapete, alla figlia, e si uccise»⁷¹.

Una volta estintasi la famiglia Schüner e conclusasi anche la sequenza delle morti legate al coleottero, sembra possibile il ritorno ad una almeno apparente tranquillità: ecco invece, proprio nel momento in cui la narrazione digiacomiana sembra attestarsi al di qua della "soglia", arrivare una brusca deviazione verso il

⁶⁷ Non è da escludere che Salvatore Di Giacomo abbia subito l'influenza di un noto racconto fantastico di Luigi Capuana, *Un caso di sonnambulismo*.

⁶⁸ Di Giacomo (1994), *L'Odochantura Melanura*, pp. 69-70.

⁶⁹ *Ivi*, p. 70.

⁷⁰ *Ivi*, p. 71.

⁷¹ *Ibidem*.

fantastico. L'*Odochantura Melanura* si conferma oggetto mediatore⁷², insetto maledetto in grado di esercitare la sua influenza anche sul narratore protagonista, già profondamente turbato dagli eventi precedenti:

*E l'Odochantura Melanura? Amici miei, l'insetto è qui, nel mio studio. Lo Schüner mi nominò erede della sua magnifica collezione. Ma ho rinserrato il coleottero in uno scatolino e non lo mostro a nessuno. Non ho il coraggio di ammirarlo troppo. E quante notti, quante notti, amici miei, ho dovuto vegliare per causa di questo miserabile insettuccio! Mi appariva in sogno or il professor Mathéus in un sudario insanguinato, or m'appariva lo Schüner che me ne dimandava conto, or vedevo davanti a me, bianca bianca, la povera sua figliuola... E mi svegliavo di soprassalto, non riescivo più a riaddormentarmi, mi veniva quasi voglia di levarmi, di entrar nel mio studio, di cercarvi lo scatolino con l'Odochantura e di buttar giù tutto dalla finestra.*⁷³

Le morti dell'*Odochantura Melanura* hanno condotto il narratore ad una grave ossessione, della quale non è troppo difficile immaginare gli esiti negativi: «m'offerissero duemila marchi io non darei l'*Odochantura Melanura*, no, no, sul mio onore, non lo darei. È il mio orgoglio, il mio vanto...»⁷⁴. Brama di possesso, egoismo, ricerca della fama: esiti di un racconto fantastico, ma che possono proporre ottimi spunti per la riflessione anche sulla realtà. Suonano quasi rivelatrici le parole di Calvino, quando ormai mezzo secolo fa sottolineava la modernità del fantastico: «alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale [...] appare sempre carico di senso»⁷⁵. Anche nei dettagli di

⁷² Ceserani (2011), p. 81: «È fortemente collegata con il procedimento del passaggio di soglia la possibile presenza, nelle narrazioni di modo fantastico, di quello che gli studiosi hanno chiamato un "oggetto mediatore", un oggetto che, con la sua concreta inserzione nel testo, diventa la testimonianza inequivoca del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà e da quel mondo ha riportato l'oggetto con sé». Nel caso dell'*Odochantura Melanura* il coleottero causa la persistenza dell'esperienza, e provoca effetti deleteri su chiunque ne entri in possesso.

⁷³ Di Giacomo (1994), *L'Odochantura Melanura*, pp. 79-80.

⁷⁴ *Ivi*, p. 80.

⁷⁵ Calvino (1983), p. 5.

Salvatore Di Giacomo, e specificamente nelle morti dei suoi racconti, «va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca»⁷⁶. Fino a che punto il lettore di *Pipa e boccale*, nel 1892, ne era consapevole? Quanto, quello contemporaneo?

Simone Pettine

Università "G. d'Annunzio" di Chieti – Pescara

simonepettine@gmail.com

⁷⁶ *Ibidem*.

Riferimenti bibliografici

Caillois (1966)

Roger Caillois, *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966

Calvino (1983)

Italo Calvino, *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983

Calvino (1995)

Italo Calvino, *Saggi*, tre volumi, Milano, Mondadori, 1995

Ceserani (2011)

Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2011

Croce (1973)

Benedetto Croce, *Salvatore Di Giacomo*, in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1973

De Luca (2019)

Andrea De Luca, *Salvatore Di Giacomo*, in *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio Editore, 2019

Di Giacomo (1977)

Salvatore Di Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Elena Croce e Lanfranco Orsini, Milano, Mondadori, 1977

Di Giacomo (1994)

Salvatore Di Giacomo, *Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*, a cura di Toni Iermano, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1994

Di Giacomo (1990)

Salvatore di Giacomo, *Pipa e boccale e novelle rare*, a cura di Sergio Minichini, Massa Lubrense, Il Sorriso di Erasmo, 1990

Iermano (1994)

Toni Iermano, *Introduzione. La realtà fantastica di Salvatore Di Giacomo*, in *Salvatore Di Giacomo, Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1994

Lo Castro (2007)

Giuseppe Lo Castro, *Introduzione. Sulle tracce di un fantastico italiano*, in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2007

Perri (2007)

Rossana Perri, *La fine di Barth. Il fantastico esemplare di Salvatore Di Giacomo*, in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2007

Russo (1921)

Luigi Russo, *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1921

Schlitzer (1966)

Franco Schlitzer, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, a cura di Gino Doria e Cecilia Ricottini, Firenze, Sansoni, 1966

Todorov (2015)

Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2015

Pipa and boccale's short stories represent a very original parenthesis in Salvatore Di Giacomo's production. The purpose of this essay will be the analysis of some of the fantastic stories contained in the collection, that nowadays even risk being lost: Brutus, La fine di Barth, l'Odochantura Melanura. Particular attention will be paid to the theme of death, which takes on different meanings in the fantastic context. Finally, the theoretical models of Todorov and Remo Ceserani will be an essential point of reference in the discussion.

Parole chiave: Salvatore Di Giacomo; fantastico; Pipa e boccale; morte