



Dyo Logoi

5

I COLORI DEL VERO NELLE RIVISTE DEL SECONDO OTTOCENTO

Testi, contesti, archiviazione elettronica, indagini linguistiche

A cura di Antonio Di Silvestro



Volume 3 - N. 9. PROPRIETÀ LETTERARIA. Cagliari - 23 Aprile - Milano

LA FANTALLA

SI PUBLICA DUE VOLTE AL MESE

ABBONAMENTO ANNUO Lire 10.000 in anticipo. Inviare il tagliando a: Dyo Logoi, via S. Pietro, 10, 00187 Roma. I pagamenti si ricevono anche presso la Tip. del Corriere di Genova.

Di Fiore in Fiore

Pevero Petrella.
Ti sei spento, vecchio attore della malafida, fra gli indolenti sospiri del vecchio Agnolo. Ti sei spento così solo che infilarla la sua anacosta d'oro nella fucilata manica di lino; e aggrattare l'orecchio ed l'indolente profumo dei linosati ed arancini in duecento tagli e rudi coppi rivoltati alla prova, l'ombra della sera che entrava da Portofino, mentre le bandiere per nasello vagavano come all' d'alcione opposti dell'Alcanton, mentre le fionde, che uncinellavano, non un canto d'amore nel tuo Marco Visconti, passavano giungendo sotto l'ombrello della tua casa, radendo col talli la imposta della tua finestra.

Pevero Petrella.
Al non era così — no per l'idea — che doveva morire — miserabile, sfidato nel letto della pubblica lamolina — colui che ha scritto le *Previsioni* — un capolavoro della farsa. Non era così che marciava di chiedere gli soldi per sempre dai gatti al mondo uncinello contemporaneo quel maline quanto di soldi che ha messi *Zand*.

O magari i paroli aggrati, o impugna prottesche o mani, o lavioni, o calcolatori, riparatissimi almeno questa volta il fantasia della vostra dottole fionde. Oh lo so bene, che cosa volete dire! Che Petrella non girò mai, che non ebbe di quadra, tra se fantasia, che non ebbe repartiti di struttura, non conosce il fionde.

Eppoi... E che me ne fa a me della vostra dottole aritico-contagiospionistico-veramente-tuo-mosco. Ma lo quando mi sento preso d'amore per una bella ragazza prova la malta del nuovo stile labbra di quella malafida che accompagna il presentamento fionde.

«Voi del tuo erate tacere la malta.
Sulla tua bocca la mia posar!»

I fionde non si fionde, non sono fionde. I fionde si fionde, non sono fionde. I fionde non si fionde di fionde.

Ma lo, quando l'ambasciatore — la stela gionde di Ippolito Fionde — mi afferra alla vita, vado morrendo nella cara malafida

e nell'idea sulla fionde e o me se indolente affannato anche se il motivo ha come latenza via altri — una latenza di più.

Ma lo quando apre l'attico al compianto di un sepolcro adorno, ricorro colto spirito alla meraviglia mentre fionde di questo spirito che pare nascente sulle lire Carlo dell'illade benedetta.

O dunque, signori professori del mio stivale, lasciate un po' che io lo stesso la mente a modo solo, a che deplorare la morte di Enrico Petrella come una vostra fantasia.

Non voglio parlarvi dell'Espionismo napoletano. So che la *Fantalla* vi ha mandato un suo speciale corrispondente il quale saprà sare assistere tutti allo sviluppo di quel gran dramma dell'era contemporanea. Ma deli non problemi di riferire come un matto alla cortigianeria di certi fogli, i quali pur di venir sempre la fionde, vanno tutti in brolo di giungla, ponendo sugli altari il principato Giugliarolo per certi tratti di spirito che gli affricolano, come da lui presentati in occasione dell'Esposizione della Malafida.

Letterario vede una banda musicale napoletana, vestita grottescamente, e salma battendo alla francese nel padrone del malafida, fionde di S. Donato.

— Come son bretti questi sonatori...

— Sia così bretti, Alenzi — risponde la circonfonza sindaco-buoni — Lo dire alla mamma.

La mamma latifonza, senza di che si tratta e rimpovera il fionde.

Ma Comendato, riprende.

— Il porò mi spirò! Non m'hai la imposto di dire sempre e tutta la verità!

Svenimento per commoimento di quattro o cinque cortigiani: ed ancora il giorno dopo i fogli della corteo sparano in tutta Italia la grande fionde, ed assumiamo che dopo Vittorio Emanuele, dopo Un-

La scuola di Pitagora



Dyo Logoi

Collana diretta da

Antonio Sichea e Antonio Di Silvestro

Direttori

Antonio Sichera e Antonio Di Silvestro

Comitato scientifico

Epifanio Ajello, Stefano Carrai, Jean-Pierre Jossua †, Thomas Klinkert, Pino Langel-
la, Davide Luglio, Giuseppe Lupo, Clelia Martignoni, Andrea Mazzucchi, Daniele
Piccini, Angelo Pupino †, Michael Roessner, Giuseppe Savoca

I COLORI DEL VERO
NELLE RIVISTE DEL SECONDO OTTOCENTO

Testi, contesti, archiviazione elettronica, indagini linguistiche

Atti del Convegno Internazionale promosso dal progetto *COVerLeSS*
(Corpus on line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società)

Catania, 29-30 maggio 2025

A cura di Antonio Di Silvestro

La scuola di Pitagora editrice

Il volume è stato stampato con fondi del progetto PRIN 2022 – PNRR COVerLeSS.
I contributi che compongono il volume sono stati sottoposti al vaglio di un comitato di referees anonimi.

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2025 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 979-12-5613-071-9 (versione cartacea)
ISBN 979-12-5613-072-6 (versione digitale nel formato PDF)

Publicato online nel mese di ottobre 2025
Stampato in Italia – *Printed in Italy*
Finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU



INDICE

Introduzione <i>di Antonio Di Silvestro</i>	11
--	----

TESTI E CONTESTI

Capuana 'milanese' <i>di Giorgio Baroni</i>	17
--	----

«Cara realtà». Matilde Serao narratrice e giornalista <i>di Anna Bellio</i>	25
--	----

«Parlar subito dei libri»: Federico De Roberto e il periodico come medium spazio-temporale di diffusione letteraria <i>di Sara Boezio</i>	37
---	----

Una strategia di «fuochi convergenti». Rileggere De Marchi nel contesto editoriale della «Rassegna Settimanale» <i>di Marco Borrelli</i>	59
--	----

«Non temete, sarò breve!» Ferdinando Martini fra autori e pubblico del «Fanfulla della Domenica» <i>di Maria Collevocchio</i>	71
---	----

Nel laboratorio di <i>Per l'Arte</i> di Luigi Capuana: forma, immaginazione e metodo scientifico <i>di Miryam Grasso</i>	79
--	----

Giorgio Arcoleo giornalista: spigolature veriste in <i>Letteratura contemporanea in Italia</i> <i>di Mariagiusti Polizzi</i>	93
--	----

«L'eco e lo specchio della vita moderna»: l'esperienza della «Fronda» di Navarro della Miraglia <i>di Barbara Ragazzi</i>	107
---	-----

DIGITALIZZAZIONE, ARCHIVIAZIONE, EDIZIONI: METODOLOGIE ED ESPERIENZE SUL CAMPO

Oltre la pagina: digitalizzazione delle riviste letterarie italiane, intelligenza artificiale e piattaforme di condivisione per lo studio del Verismo <i>di Annamaria Tammaro</i>	121
--	-----

Dalla digitalizzazione al portale: Spazi900 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma <i>di Eleonora Cardinale</i>	131
--	-----

Digitalizzazione e metadattazione della «Gazzetta Letteraria» nell'ecosistema Omeka-S <i>di Rainer Maria Ceci</i>	141
---	-----

Esprimere la poliedricità testuale: linguaggi formali e soluzioni digitali per la filologia <i>di Angelo Mario Del Grosso</i>	149
---	-----

IL PROGETTO COVERLESS: METODOLOGIE, APPLICAZIONE E PROGETTI IN DIALOGO

Modellazione computazionale dei testi letterari: riflessioni metodologiche dal progetto COVerLeSS <i>di Daria Spampinato</i>	169
--	-----

Il progetto COVerLeSS: costituzione del corpus, lessico e interrogazione <i>di Denise Bruno, Giuseppe Canzoneri, Salvatore Cristofaro, Antonio Di Silvestro</i>	185
---	-----

Visualizzare i <i>colori del vero</i> : un'edizione digitale per il progetto <i>COVerLeSS</i> <i>di Laura Mazzagufò</i>	203
Le due «divine facoltà». Fantasia e immaginazione negli scritti di Luigi Capuana <i>di Milena Giuffrida</i>	217
Sulle applicazioni didattiche della ricerca DH: il caso del progetto <i>COVerLeSS</i> <i>di Paolo Monella</i>	233
Il «vocabolario del vero»: presupposti e prospettive del Vocabolario digitale dell'Italiano Verista (VIVer) <i>di Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto</i>	249
Abstracts	275

TESTI E CONTESTI

Antonio Di Silvestro

INTRODUZIONE

La letteratura italiana postunitaria, in particolare quella che, attraverso il confronto con la tradizione del realismo europeo e il dialogo con il naturalismo francese, si costruisce, tra consensi e dissensi, un proprio spazio di scrittura e di azione, rappresenta un momento di eccezionale fioritura di generi testuali, dal bozzetto alla novella al romanzo. Questi generi appaiono fecondamente contaminati da una produzione pubblicistica che dà spazio a istanze di rivendicazione sociale, indagini socio-economiche, analisi che oscillano tra perlustrazioni condotte con i metodi delle scienze positive e ricognizioni sommarie ancora intrise di atteggiamenti paternalistici. Istanze assai eterogenee che trovano spazio in una letteratura divisa tra forme di denuncia silenziosa e sguardo obiettivo e spassionato alle nuove dinamiche che segnano la nostra penisola con lo stigma di diversità irrisolte.

È il momento in cui il dibattito letterario, che investe il nuovo profilo di scrittore-intellettuale e una nuova configurazione delle dinamiche editoriali, si sposta in maniera massiva verso la stampa periodica. Non a caso, già tra gli anni '60 e '70, sulla base anche di censimenti di editori contemporanei, si registra una crescita del settore periodico superiore a quello librario;¹ per di più, il settore dei periodici letterari risulta quello maggiormente rappresentato. Si realizza, come è stato sottolineato, un «sistema integrato del consumo letterario», con la «trasmigrazione dei generi dal circuito librario a quello giornalistico e viceversa».²

La testualità dei periodici, in particolare di quelli pubblicati in epoca post-unitaria e collegati alla letteratura verista nelle sue molteplici manifestazioni regionali, offre l'opportunità di disegnare una storia e geografia della letteratura italiana segnata da dibattiti accesi e 'repliche' a distanza tra centri culturali e voci critiche diverse. Questo dibattito, consegnato spesso alle colonne dei periodici, più di

¹ È il caso dell'editore Ottino, i cui dati sono riportati e discussi da I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale. Il caso Verga*, Cesati, Firenze 2018, p. 55 e sgg.

² G. RAGONE, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999, cit. ivi, p. 58.

rado alla forma del saggio autonomo in volume, è il riflesso di specifiche identità regionali che si definiscono attorno alle declinazioni della nuova letteratura del reale, con testate oscillanti tra un realismo “temperato” (è il caso della «Rivista minima» di Salvatore Farina) e punte di militanza filo-zoliana, animate da riviste come il «Gazzettino rosa», sotto l’egida di un ‘ortodosso’ come Felice Cameroni.

Tutto questo si realizza attraverso testualità plurime, mediante un ricchissimo serbatoio di generi – dalla recensione, all’elzeviro, alla polemica letteraria –, che fanno dei periodici un luogo di discussione ed elaborazione intellettuale di prim’ordine. Questi ultimi, anche nella loro declinazione multidisciplinare, come la «Rassegna Settimanale» di Franchetti e Sonnino, sono in grado di fornire suggestioni, temi, perfino dati statistici e rilevazioni sul campo, mettendoli a disposizione degli scrittori, anche di quelli costituzionalmente riluttanti alla forma dell’opera-denuncia. Le indagini di Franchetti e Sonnino, con la loro forte istanza riformistica, offrono sistematicamente materiale etnografico, demologico, descrizioni e statistiche di ordine sociale ed economico, sollecitando quindi la ‘risposta’ dei narratori.

Un esempio per tutti. Verga pubblica la novella *Malaria* sul numero del 14 agosto 1881 della «Rassegna Settimanale». La novella, soprattutto nella sua ampia *overture* paesaggistica, sembra nascere come replica alla nota recensione di Francesco Torraca ai *Malavoglia*, nella quale si lamentava l’assenza di descrizioni:

Ma mentre lodo questa ricerca del nuovo, noto l’esagerazione di essa nella mancanza di descrizioni. Lo Zola descrive così frequentemente, io – avrò pensato il Verga – non mi farò vincer la mano nemmeno dalla stupenda bellezza dei paesaggi, dalla singolarità dei costumi siciliani, dal valore che ha la descrizione in libri, come il mio, scaturiti da studio severo della realtà, perché spiegazione necessaria di molti fenomeni morali e sociali.³

Ma anche il pensiero sociale dei fondatori della rivista interagiva e talvolta condizionava le scelte tematiche e finanche il lessico degli scrittori. Basti mettere a confronto un passo dell’inchiesta di Sonnino sui *Contadini in Sicilia*:

Il desiderio della ricchezza non è il solo *movente delle azioni umane*, e per mutate circostanze di un altr’ordine lo stesso istinto produttore, che risulta dall’azione del *libero interesse individuale*, può trasformarsi in istinto predatore.⁴

³ Questo esempio viene riportato e commentato in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, Fondazione Verga, Catania 1990, p. 100.

⁴ S. SONNINO, *I contadini in Sicilia*, Barbera, Firenze 1877, p. 468.

con un brano della prefazione ai *Malavoglia*:

Il *movente dell'attività umana* che produce la fiamma del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. [...] Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli *interessi particolari* che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. [...] la ricerca diviene *avidità di ricchezza*.⁵

Queste tangenze testuali ci inducono a ritenere che la testualità dei periodici come un vastissimo repertorio di temi, parole-chiave, angolazioni ideologiche e interpretative che offrono prospettive di lettura nuove e inedite, utili soprattutto per esaminare con occhi diversi la ricezione contemporanea delle opere, ponendosi nello stesso orizzonte d'attesa prefigurato dai loro autori. È dunque importante – e infatti abbiamo riservato a questo aspetto una sezione di “Testi e contesti” – dedicare un congruo spazio a casi di studio relativi a singole testate, figure di scrittori-critici e giornalisti, critici di professione. Ma è altrettanto importante disporre di repository strutturati, *open access* e con possibilità di ricerca e interrogazione dei testi offerti in formati interoperabili, facilmente leggibili e scaricabili. Qui si pone una questione centrale legata a quei contenitori testuali ‘multipli’ che sono i periodici: per essi vale quanto mai l'idea che la digitalizzazione non è la mera messa in sicurezza di oggetti testuali certamente deperibili, ma deve costituire la prima fase di una conservazione che è anche interpretazione. Per tale ragione abbiamo dedicato a tali questioni una sezione specifica di questi atti dedicata a iniziative di digitalizzazione, alla costituzione di biblioteche digitali, con le relative riflessioni metodologiche riguardanti il trattamento dei metadati e dei dati testuali, affidate a studiosi di biblioteconomia, filologia digitale, linguistica computazionale. L'utilizzo delle moderne tecniche di codifica dei testi, di analisi statistico-linguistica, di rappresentazione in forma di edizione digitale delle opere, offre nuovi metodi di lettura e analisi, che arricchiscono l'esperienza dei testi e il contatto con il laboratorio degli scrittori.

Il convegno catanese di cui vengono presentati in questa sede gli atti è promosso dal progetto *COVerLeSS* (Corpus on line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società), progetto PRIN 2022 PNRR al quale lavorano l'unità di ricerca del Dipartimento di Scienze Umanistiche di Catania (Coord. A. Di Silvestro) e

⁵ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, pp. 3-4. Nostri i corsivi anche nella citazione precedente.

la sede anch'essa catanese dell'ISTC-CNR (Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione; Coord. D. Spampinato). Scopo del progetto è quello di realizzare un ambiente web integrato e open access, in grado di ospitare e gestire un corpus della ricezione della letteratura secondaria collegata alle opere principali del Verismo italiano, valorizzando primariamente la testualità dei periodici (recensioni, articoli, saggi). *CoVerLeSS*, inoltre, intende portare all'attenzione degli studi relativi alla letteratura italiana tra Otto e Novecento una prospettiva che si collega a quella recente dei *Periodical Studies*. Questo settore di ricerca, che annovera ormai un numero significativo di riviste a livello internazionale, anche per il settore della modernità, ha come presupposto metodologico il riconoscimento dei periodici quali oggetti culturali autonomi. Va anche aggiunto che l'approccio prevalente è stato ed è tuttora di tipo monografico, in forma di *Close Reading* di singole testate e, all'interno di queste, limitato ai contenuti quasi esclusivamente letterari. L'approccio che il progetto intende stimolare è invece basato su un'ottica, oltre che di analisi ravvicinata, anche di *Distant Reading*, facendo leva sulle 'intersezioni' tra periodici cronologicamente omogenei e sull'analisi di dati legati ai testi interni. Questo tipo di approccio, oltre che fornire un lessico trasversale, realizza un livello di metadiscorso che corre parallelo a quello delle opere letterarie: è possibile così ricostruire ad esempio tutto un vocabolario della critica coeva, partendo dai campi semantici ricorrenti nelle recensioni.

In ultima analisi, questo tipo di indagine risponde all'esigenza di ricollocare queste testualità nel corretto e integrale contesto di produzione. Si pensi ad esempio al modo in cui sono spesso presentate le recensioni a un'opera, riprodotte in modo parziale, private dei riassunti della trama, delle non infrequenti tirate moralistiche e digressioni aneddotiche, che non sono semplicemente segni della natura 'dialogica' di questi testi, ma identificano soprattutto l'estrazione sociale dei lettori, il loro livello culturale, la loro differente 'reattività' alle opere letterarie. Le citazioni e le allusioni peraltro rendono necessaria la contestualizzazione di questi testi entro i loro 'contenitori' di appartenenza (giornali e periodici appunto), all'interno dei quali esse costituiscono spesso il frammento di una discussione più ampia (si pensi al genere della polemica letteraria, o ai dibattiti che si prolungano in più numeri). L'interazione in presenza tra autori, critici e lettori fa sì che dibattiti, recensioni, saggi, rivelino in modo più esplicito le modalità in cui i vari aspetti di un'opera, non solo letterari, ma anche antropologici, storici, socio-economici, sono percepiti da chi vive nel medesimo contesto. Di conseguenza il lessico isolabile in questi testi rappresenta una vera e propria cartina di tornasole, che misura la capacità di rappresentazione e rielaborazione della realtà compiuta dagli scrittori.

Il convegno catanese ha rappresentato un momento di confronto ampio e aggiornato tra diverse generazioni di studiosi (da coloro che sono nati e cresciuti

all'interno delle biblioteche ai nativi digitali) e tra competenze multidisciplinari: dall'italianistica alla filologia, dalle DH nella loro dimensione testuale alla biblioteconomia, senza trascurare le potenzialità didattiche di un approccio che guarda alla letteratura postunitaria non solo attraverso le opere letterarie, ma anche attraverso i periodici, sia militanti che di critica 'pura'. Una sezione specifica, l'ultima di questi atti, è dedicata alla presentazione del progetto *COVerLeSS*, insieme ad altre iniziative digitali connesse alla letteratura verista (come il vocabolario *VIVer*), che insieme al progetto PNR *Verismo Digitale*⁶ stanno aprendo la testualità del secondo Ottocento a possibilità di studio e ricerca prima impensabili, e tanto più importanti in quanto riguardano uno snodo decisivo della nostra modernità letteraria. Il rigore filologico dei testi, prima consegnato alle sole sedi delle edizioni critiche, transita adesso a nuove possibilità di lettura, commento e interpretazione mediante edizioni digitali, banche dati interrogabili, hyperedizioni che favoriscono un approccio davvero aumentato (non solo in senso digitale) alle grandi opere del nostro Ottocento postunitario.

Mentre gli atti di questo convegno vanno in stampa, è in corso di svolgimento presso l'Università di Roma Tre un altro convegno internazionale su *La pubblicistica postunitaria. Temi, metodi e prospettive per lo studio dell'Ottocento letterario*, animato dalla presenza di tanti giovani studiosi, alcuni dei quali già presenti a Catania. Le due iniziative, in perfetta complementarità, hanno consentito di mettere in dialogo i rispettivi progetti che ne sono all'origine, sia sul piano metodologico che su quello storico-critico e storico-letterario.⁷

Ringrazio moltissimo, oltre agli illustri colleghi, alcuni dei quali studiosi nella condizione serena del pensionamento, i tanti giovani dottorandi, assegnisti, liberi ricercatori, che hanno voluto aderire a questo momento di confronto, e che in prospettiva 'analogica' o digitale ci hanno offerto piste inedite, per proiettare verso di loro i sentieri di una nuova ricerca umanistica, che non può più essere

⁶ *Verismo Digitale* nasce nell'ambito delle attività del partenariato esteso CHANGES (in particolare dello Spoke 3: *Digital libraries, Archives and Philology*), ed è curato dall'unità di ricerca dell'Università di Catania facente capo al Dipartimento di Scienze Umanistiche. Il progetto raccoglie edizioni scientifiche digitali commentate di opere rappresentative della letteratura verista. Sul progetto si veda L. P. BARBARINO, E. CONTI, C. D'AGATA, M. GRASSO, N. M. L. MARTINES, E. VITALE, *Verismo digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in A. Di Silvestro, D. Spampinato (a cura di), *AIUCD 2024 Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings, 2024, pp. 252-259. DOI <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7927>

⁷ Colgo l'occasione per ringraziare la collega Roberta Colombi, professoressa di Letteratura Italiana presso l'Università di Roma Tre, e il comitato organizzatore per aver accolto al convegno romano i tanti giovani catanesi, dedicando peraltro un panel specifico al Verismo.

affidata a un autoreferenziale solipsismo, ma deve essere nutrita di un dialogo costante, per poter divenire inchiesta della inesauribile potenzialità di domanda e risposta che le opere del nostro (recente) passato ci offrono.

Giorgio Baroni

CAPUANA 'MILANESE'*

Tra il serio e il faceto potrei dire di aver iniziato la preparazione di questo intervento oltre quarant'anni fa: nel 1983, per dare il mio contributo al regesto progettato dal compianto amico Giuseppe Farinelli, su *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*¹, spogliai alcune riviste e, fra esse, il «Corriere della sera». Come facilmente capita nel far ricerca, accanto a ciò che confluì nel regesto, annotai molte altre notizie che prima o poi sarebbero servite; e da esse infatti son già nati negli anni degli articoli. Ma quando mi ha telefonato l'amico Antonio di Silvestro e mi ha parlato di questo convegno qualcosa era ancora lì in sospenso, pronto a far da base per questa relazione.

Capuana, nato e formatosi a Mineo, negli anni Sessanta e Settanta aveva già allargato i propri orizzonti soggiornando per circa quattro anni a Firenze e brevemente a Roma, ma cercava una maggior vitalità e la trovò a Milano, dove già dal 1872 viveva Verga. L'arrivo di Capuana coincide con la fondazione nel 1876 del «Corriere della sera», a far concorrenza ad altre testate già affermate. E in questo giornale, destinato a sopravvivere al volgere di due secoli, da subito a firma di Enrico Torelli Viollier, ovvero il Direttore, si legge il 13-14 marzo 1876 un intervento polemico sull'impudicizia in letteratura, con riferimento all'opuscolo *Letteratura disonesta* di Baccio Emanuele Maineri, giudicato troppo moralista. Nella polemica non manca un accenno a Giovanni Verga:

Qualcuno de' nostri romanzieri inclina ad una certa innocenza slavata e poco virile, che dà alle loro produzioni la scipitezza inzuccherata dei libri scritti per le educande. Perciò, quando venne alla luce il primo romanzo del Verga, gli si fece molta festa: parve una reazione, violenta ma salutare, contro la letteratura

* Si ringrazia l'Archivio storico della Fondazione Corriere della Sera, nella persona di Francesca Tramma per la cortese collaborazione.

¹ *La pubblicista nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, a cura di Giuseppe Farinelli, IPL, Milano 1984.

al latte-miele ed all'acqua di rose. Certamente i romanzi di Verga trascesero, a parer nostro, la linea dell'arte; tuttavia [...] a qualcosa giovarono.

Il 20-21 dicembre dello stesso anno Sylvanus (alias Ugo Angelo Canello) recensisce la raccolta verghiana di racconti intitolata *Primavera*. Lo scrittore siciliano viene apprezzato per la capacità «di rappresentare alle classi colte lo stato dei più umili strati sociali». Con riferimento a *Nedda* e alle sue miserie il recensore si strugge «pensando alla cecità delle classi ricche, le quali lasciano andar a male tanta forza viva e tanta bellezza» e se la prende con «i critici, che a proposito di *Nedda* hanno tirato fuori le botte di prammatica contro il realismo», invitandoli a pensare «che mai l'ideale trovò modo più sicuro di mostrarsi negli scritti di Verga». Ecco dunque una testimonianza dei dibattiti su 'realismo, naturalismo, verismo' riscontrabili nella pubblicistica di quegli anni.²

Poco dopo, il giorno di Natale del 1876, inizia la collaborazione di Capuana al «Corriere» a partire dalle recensioni di un testo teatrale di Leopoldo Marengo³ e di uno di Adolphe Belot e d'Alphonse Daudet⁴, collocate nella rubrica 'Rassegna drammatica', la stessa in cui compariranno i suoi successivi interventi in campo teatrale: non solo recensioni, dato che già il 14-15 gennaio 1877 egli vi inserisce *Il teatro italiano. Polemica Piccardi-D'Arcais*; il 22-23 gennaio, accanto a una recensione⁵, un nuovo articolo, *La Commedia della critica in Italia*, in polemica con il Dottor Verità, alias Leone Fortis. Dopo una recensione teatrale⁶ del 4-5 febbraio, fuori rubrica Capuana pubblica un'ampia recensione di *Lucifero*, poema del catanese Mario Rapisardi; egli riesce a interessare il lettore riassumendo come il poeta abbia assegnato a Lucifero il compito di impersonare «il pensiero umano, la scienza, che vuol contrapporre al vano fantasima di Iddio» e di trapassarlo «col suo raggio del Vero che gli serve da arma». Ma «la lotta sostenuta dal Rapisardi col suo soggetto è quasi quasi più epica di quella del suo terribile eroe [...]. Nessuno in Italia tra i poeti viventi ha quest'istinto della

² Cfr. G. FARINELLI, *Presentazione*, in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura* cit., p. 11: «Realismo, naturalismo, verismo: c'è la scelta di un nome e c'è, nel gioco di acuti e sferzanti battibecchi, una triplice prospettiva: quella che va da Balzac a Sue, a Zola, tutt'altro che supinamente esaltato; quella che va da Dante e da Boccaccio a Manzoni, dove la presenza del reale e del vero è recuperata ed intesa in funzione antinomica di certo apparato ideologico e di certo modo "nuovo" di concepire l'arte; quella più propriamente autoctona, milanese, che va da Porta e da Rovani a Biffi, ad Arrighi, a Tarchetti, a Tronconi, a Bizzoni, a Giarelli, a Cavallotti, a Camerone e a Valera per poi procedere con Dossi e con il primo Lucini».

³ *Quel che nostro non è...* Commedia in quattro atti in prosa.

⁴ *Ditta Fromont e Risler*. Dramma in cinque atti e sei quadri.

⁵ V. Salmini, *Madama Roland*. Dramma in un prologo in cinque atti.

⁶ F. De Renzis, *Il Dio Milione*. Commedia in quattro atti.

realtà, della plasticità al grado che lo possiede il poeta catanese». Da queste contraddizioni deriva una sentenza di fallimento artistico, sintetizzata nella lapide «*Qui giace la poesia*», dato che per Capuana il «pensiero moderno [non può] racchiudersi e circoscriversi nella forma poetica».

Il giorno dopo, nella sua 'Rassegna drammatica' egli recensisce di Victorien Sardou *Dora*, Commedia in cinque atti. Il 10-11 marzo è la volta dell'ampia e appassionata recensione de *L'Assommoir* di Zola, nota e variamente citata. Essa parte da una sintesi del precedente *Ventre de Paris*, utile a introdurre per raffronto il nuovo libro: il primo, ambientato nell'«immenso edificio dei Mercati», colorito mondo di bottegai e pescivendole, rappresentava «uno strato superiore di quel vasto caos umano che è la capitale della Francia». Nell'*Assommoir* si scende più in basso: «L'ardito romanziere ci dipinge ora il tristo spettacolo della vita degli operai nei sobborghi parigini». Se nel *Ventre* l'autore si era abbandonato «con vera voluttà a quelle descrizioni delle cose esteriori che dimostravano quasi [...] una gara della parola coll'evidenza del pennello», nell'*Assommoir* sorprende «la completa assenza di cotesta velleità di fare del colorito quasi pel solo gusto di farlo». Capuana spiega come quelle descrizioni di un ambiente «appettato» influenzino il lettore sino a fargli provare gli stessi effetti «della lenta degradazione dei personaggi messi in azione dall'artista». Per questo dà ragione a Zola che definisce la propria «un'opera di verità, il primo romanzo che dipinga il popolo senza mentire e che abbia l'odore del popolo». Già qualche anno fa e anche negli ultimi tempi papa Francesco invitava frequentemente i pastori di anime ad avere l'«odore del proprio gregge»; quando l'ho sentito la prima volta mi son domandato se avesse riciclato con un piccolo adattamento il detto di Zola, mantenendone la sostanza: in entrambi i casi si tratta di farsi prossimo del popolo per conoscerlo e aiutarlo. Capuana del resto, nell'esaminare lo stile, afferma:

il *realismo* del Zola [...] non è precisamente quale lo intendono i *realisti* di progetto. Del particolare, del colore, delle minuzie egli non si serve per uno scopo puramente esteriore; ma soltanto perché gli giovano a far penetrare il lettore nell'intimo spirito dei suoi personaggi. [...] La sensazione non rimane in lui al semplice stato di sensazione, ma s'innalza, si purifica, diventa sentimento, poesia. Poesia! Parrebbe una parola fuori di proposito [...]. Eppure [...] questo sentimento, vero soffio di vita delle sue opere, è schietta e profonda poesia.

«Soffio di vita» è un'immagine dall'archetipo inconfondibile, dato che rimanda a *Genesi*⁷ e quindi al completamento della creazione, con Dio che

⁷ 2, 7: «E il Signore Iddio formò l'uomo dalla polvere della terra ed alitò nelle sue narici un soffio di vita e l'uomo divenne anima vivente».

soffia la vita nella materia per creare l'uomo, atto d'amore paragonato a quello della creazione poetica.

In maggio Capuana si limita a una recensione teatrale⁸; il 25-26 giugno pubblica un pastone per recensire romanzi e novelle di sei autori.⁹ Anton Giulio Barrili probabilmente si è aggiudicato il primo posto perché si presta a discorrere di realismo, anche se la recensione nel suo complesso è una stroncatura: «Il romanziere ha forse inteso dimostrare che, quando vuole, sa fare del *realismo* anche lui, ma però a modo suo», dato che giunge a inserire nel romanzo una sentenza del Tribunale di Napoli e «una sovrabbondanza di minuterie che l'arte non dovrebbe curare». È dunque «un realismo buccia buccia, che non penetra in tutto l'organismo dell'opera d'arte e quindi gli nuoce e ne smorza l'effetto. Giacché in quanto al *realismo* della vita intima del personaggio il Barrili se ne preoccupa poco». Altre recensioni¹⁰ di Capuana escono nel mese seguente, il luglio del 1877.

Il 26-27 marzo 1878 Raffaello Barbiera pubblica *Tre letture*, in cui recensisce *Espressione del dolore* di Paolo Mantegazza, *Pazzia gelosa* di Andrea Verga e *Il cranio di Volta* di Cesare Lombroso. Non si tratta di scritti propriamente letterari; essi sono accomunati dal fatto che i tre autori sono tutti medici e trattano di argomenti confinanti con certa letteratura realista; del resto sia Mantegazza sia Lombroso sono stati studiati pure per i loro contributi letterari¹¹.

Riprende il tema del realismo letterario il 5-6 maggio Enrico Torelli Viollier, che firma l'articolo (che prosegue in alcuni numeri successivi) *La Bohème*: prendendo spunto da un pezzo firmato «Io Farfalla» (verosimilmente Antonio Sommaruga), uscito il 14 aprile ne «La Farfalla» con il titolo *Spleen*, Torelli Viollier polemizza con i «sacerdoti della *Bohème*» italiana. Spiega come tutto inizi con il libro di Enrico Murger *Les Scènes de la vie de Bohème*, storie di una brigata di scapestrati che vive alternando momenti di allegria dissipazione con periodi di tragica miseria; lo stesso Murger si stupì del successo ottenuto con tale opera; e in Francia

⁸ Il 15-16 maggio pubblica la recensione a R. Castelvechio, *Esopo*. Commedia in quattro atti in versi.

⁹ A. G. BARRILI, *La notte del Commendatore. Cuor di ferro e cuor d'oro*; L. GUALDO, *La gran rivale e altre novelle*; Neera, *Addio!*; CORDULA, *Seconda pagina*; LA MARCHESA COLOMBI [M. A. Torriani], *Tempesta e bonaccia*; EMMA [E. Ferretti], *La leggenda di Valfreda*.

¹⁰ Il 18-19: U. A. CANELLO, *Saggi di critica letteraria*. Il 24-25 pubblica l'articolo *Due poeti: Ferdinando Fontana – Lorenzo Stecchetti*, per recensire rispettivamente *Poesie e novelle in versi e Postuma*.

¹¹ Cfr. A. RONDINI, *Cose da pazzi. Lombroso e la letteratura*, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2001; F. MILLEFIORINI, *Quattro lettere inedite di Paolo Mantegazza a Edmondo De Amicis*, in «*Rivista di letteratura italiana*», XIX, 2-3, 2001, pp. 173-186.

le scarpe rotte, i baveri bisunti e le camicie sudicie [...] sono cose passate di moda. Ed ecco fra noi, de' giovani che hanno ingegno ed ambizione scelgono come loro "ideale" di divulgare in Italia una vecchia moda francese, divenuta frusta e ridicola [e così] sognano di rendersi immortali.

L'autore ricorda come gli abusi alcolici abbiano portato i «*bohèmes*» Rovani e Praga al *delirium tremens* e alla morte precoce. Si addentra quindi nel realismo francese:

Sul realismo, o come dicono alcuni in Italia *verismo*, si disputa da qualche tempo [...]. Il verismo – quale lo intende Zola, che passa oggi per capo scuola – implica il materialismo. Esso considera il pensiero, l'affetto e la coscienza come puri fenomeni fisiologici o patologici. L'amore, è una secrezione mucosa; una vibrazione delle molecole cerebrali è il pensiero. [...] Questa concezione della parte morale dell'uomo esclude necessariamente la responsabilità [...]; e però l'arte che ne deriva esclude gli apprezzamenti morali. [...] Il realismo [...] ritrae il mondo com'è, col suo bello e col suo brutto, col suo male e col suo bene, senza mostra di preferire l'uno all'altro. [...] Ciò non vuol dire che il realismo predichi l'immoralità. Predicar l'ozio, l'ubriachezza, l'orgia, affermare che in questo mondo non si sta che per divertirsi e che il resto è nulla, è cosa tutta propria de' nostri veristi o *bohèmes* italiani.

A riprova ricorda come Zola si proclami «un buon borghese», padre di famiglia e dedito agli studi e cita dei versi sguaiati e blasfemi di Lorenzo Stecchetti e le sconcezze di Stiavelli. Di qui deriva la pericolosità sociale di chi mira a escludere «la legge del dovere»: «È triste che in un paese che ha tanto bisogno di studiare e di lavorare si bandiscano queste massime selvagge».

Dopo quasi un anno di assenza, il 20-21 giugno 1878 ricompare sul «Corriere» la firma di Capuana, che recensisce di Zola *I Rougon-Macquart*, con particolare riferimento a *Une page d'amour*. Egli inizia dicendo che *I Rougon-Macquart* «sono un trattato di fisiologia in azione» e cita per questo quanto annunciato dall'autore sin dal primo volume. Capuana indica quindi le radici di queste scelte, a partire da alcune formulazioni di Hippolyte Taine e poi di Balzac, dal quale deriverebbe Zola «passando alcun poco pei fratelli De Goncourt».

Questo infiltrarsi dell'elemento scientifico nell'opera di arte [è per Capuana] un vero *Segno del tempo*. L'arte tende a ritempersi, a rinnovarsi per mezzo dell'osservazione diretta e meticolosa che è l'impronta del secolo. Il difficile sta nel mantenere la giustezza delle proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli dell'immaginazione in guisa che la libera natura dell'arte non ne sia

tarpatata, e nello stesso tempo in modo che il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo scientifico.

Chi rilegge queste righe si accorge che Capuana ha già ben chiaro chi rischia in questo abbraccio mortale, altrimenti non parlerebbe di tarpata e di sottomissione. E infatti così prosegue: «l'arte ha già perduto in questo connubio della sua fresca e virginea spontaneità; ha già un'aria severa, quasi triste: non può presagirsene nulla di buono per la sua esistenza nell'avvenire». Nel considerare tale realismo una ineluttabile evoluzione dell'arte, precisa che Zola riesce nel suo narrare a essere imparziale non indifferente ed evita ogni compiacimento nelle sue descrizioni, sapendo scegliere dove opportunamente fermarsi; per questo il suo realismo è «ben diverso da quello che una certa scuola si sbraccia a predicare in Italia, dando così buono ai campioni della morale nell'arte».

Il 2-3 dicembre sul «Corriere» si torna a scrivere su Zola. Filippi tratta del suo teatro recensendo quattro suoi drammi¹²; chiarisce ripetutamente il proprio giudizio sull'autore francese, di cui afferma origini italiane: «lavori pure, nella serie dei suoi ammirabili romanzi, quadro vero e tremendo del nostro tempo, ma rinunci alla gloria del teatro, la quale, per le identiche ragioni, è mancata anche al suo grande predecessore [...] l'immortale Onorato De Balzac».

Dopo un'altra assenza di mesi, il 3-4 giugno del 1879 Capuana riprende la sua collaborazione recensendo *Un mariage excentrique* di Luigi Gualdo. Prosegue nei mesi seguenti con recensioni e profili, fra i quali merita ricordare quello del 22-23 settembre su Aleardo Aleardi, che egli sente piuttosto lontano poiché, passato il Risorgimento, la gloria patriottica dei versi aleardiani diventa «cagione della loro fiacchezza come opera d'arte»: «guardato coi criteri di oggi il mondo poetico dell'Aleardi è un mondo artificiale, un aggregamento di parti diverse spesso cozzanti fra loro, piuttosto che un tutto organico il quale abbia in sé stesso la sua ragione di esistere». Tuttavia egli riconosce che il «paesaggio moderno nella nostra poesia comincia assolutamente coll'Aleardi». Molto interessante in questo scritto è una riga nella quale si riconosce una definizione dell'opera d'arte degna del Capuana teorico: «un tutto organico il quale abbia in sé stesso la sua ragione di esistere».

L'1-2 dicembre recensisce di Faldella *Rovine – Degna di morire – La laurea dell'amore*, e nel marzo seguente dello stesso autore anche il più noto *Viaggio a Roma senza vedere il Papa*. Il 15-16 dicembre interviene *A proposito del dramma storico* per stroncare decisamente chi ancora proponeva tali drammi, da lui ritenuti assurdi e superati. Egli proclama che il personaggio storico «in

¹² *Thérèse Raquin – Les héritiers – Rabourdin – Le bouton de rose.*

drammatica, è una menzogna bella e buona». Ai committenti che chiedono opere del genere a un poeta di fine Ottocento risponde che è un assurdo: «Domandategli piuttosto che vi dia la realtà presente, la realtà del suo cuore, del suo spirito, la realtà vivente del suo tempo».

Il 5-6 gennaio del 1880 pubblica fra le altre una recensione di *Cesare*, il primo di una lunga serie di romanzi di Beatrice Speraz, che si firmava Bruno Sperani, una dalmata trapiantatasi da non molto a Milano, dove aveva già pubblicato un racconto uscito a puntate su «La Perseveranza»¹³. Certamente l'attenzione di Capuana, che ebbe buon fiuto riconoscendone il talento alle prime prove, fu attratta dalle dinamiche realiste scelte dalla scrittrice.

L'8-9 marzo recensisce *Un nido* di Neera: si ha l'impressione che l'opera gli sia piaciuta, ma verso la fine – *in cauda venenum* – deve far pesare che Neera, si direbbe oggi, non è iscritta al suo partito:

non è male che l'arte di tanto in tanto ci dia le illusioni dell'acqua, del verde e della frescura, prodotte dal miraggio ai viaggiatori del deserto. È innegabile che la severità quasi scientifica dell'arte moderna opprime, stanca, fa male al cuore. Ma dall'altro lato è anche innegabile che l'arte dove non sia passato il soffio del pensiero moderno non è più un'arte vitale e che abbia valore.

Fra le altre recensioni almeno un cenno per quelle di *Gocce d'inchiostro* di Carlo Dossi¹⁴ e di *Prometeo nella poesia*, di Arturo Graf¹⁵.

Infine, a coronare questa carrellata sulla partecipazione di Capuana ai primi cinque anni del «Corriere della sera» il 20-21 settembre 1880, ecco la sua recensione alla *Vita dei campi* di Giovanni Verga, celebrata per l'originalità del soggetto, l'impressione immediata della realtà, i personaggi rappresentati come sono, l'impressione che la materia si sia fatta da sé opera d'arte.

Dopo l'uscita nel maggio 1879 del romanzo *Giacinta*, che Capuana dedicò «A Emilio Zola» e che ebbe un grande successo (oltre che stroncature, accuse e rimproveri, che però a volte aiutano a esaurire la tiratura), con *Vita dei campi* di Verga il Verismo si era distinto dalla Scapigliatura con la quale era convissuto, aveva sfondato e poco mancava ormai all'uscita dei *Malavoglia* (Milano, Treves, 1881), che Capuana presentò sul «Fanfulla della domenica» il 23 maggio 1881.

¹³ *La notte del 6 febbraio*, 29-31 agosto 1876.

¹⁴ 22-23 marzo 1880.

¹⁵ 26-27 aprile 1880.

Anna Bellio

«CARA REALTÀ». MATILDE SERAO NARRATRICE E GIORNALISTA

Cronista e protagonista nella stampa del suo tempo, Matilde Serao realizza il sogno dell’emancipazione coniugando «realtà e finzione (sociale e letteraria), vita e scrittura (giornalistica e narrativa), segno e gesto, seduzione del potere (maschile) e potere della seduzione (delle donne). Un “gioco” che ha seriamente governato l’intera sua vita di caleidoscopica giornalista per convinzione e professione, scrittrice per passione [...] regina dell’oralità secondaria e di una pionieristica comunicazione di massa capace di passare dall’impegno nella sfera dell’etica a quello, persino, nel campo dell’ “etichetta”». ¹ Il colore fortemente regionale della narrativa seraiana come degli scritti giornalistici è in piena sintonia con la formula italianizzata del naturalismo francese: l’interesse si appunta sulle zone più diseredate, quelle meridionali, entrate nel nuovo assetto nazionale con i loro problemi di drammatica urgenza.

Recenti contributi sul ruolo della Serao nel mondo del giornalismo ottocentesco italiano ed europeo, soprattutto francese, hanno fatto conoscere un *corpus* giornalistico che raggiunge il numero di oltre 150 testate sulle quali compare la firma della scrittrice corcirese, senza contare le iniziative editoriali da lei stessa ideate e dirette, da sola o con Edoardo Scarfoglio. La ricerca compiuta da Salvatore Maffei, presidente dell’Emeroteca-Biblioteca Salvatore Tucci di Napoli, ha aperto un panorama finora ignoto di giornali, riviste, strenne che vantano la collaborazione della Serao. ²

¹ D. TROTTA, *Racconti di un’anima: ritratto (intimo) di una poligrafa*, in *Nuove letture per Matilde Serao*, Atti del Convegno (Napoli, 17-18 ottobre 2018), a cura di P. Bianchi e G. Maffei, in «Critica letteraria», XLVII, 4, 2019, p. 657.

² Nel 2017 Salvatore Maffei ha curato, presso il Palazzo delle Poste di Napoli, la mostra *Viaggio alla scoperta della Serao giornalista attraverso 70 rare testate italiane e francesi*. Frutto delle sue fatiche è il recente volume *Le verità ignorate su Matilde Serao. Viaggio attraverso rari documenti e duecento giornali e riviste di otto nazioni ai quali collaborò*, a cura di Salvatore Maffei e Stefania De Bonis, Emeroteca Biblioteca Tucci, Napoli 2023. Sulla Serao giornalista: W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Matilde Serao giornalista (con antologia di scritti rari)*, Milella, Lecce 1986; D. TROTTA, *Il demone del giornalismo: Serao e l’altra metà della stampa*, in *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell’Italia post-unitaria*, a cura di Gabriella Liberati, Giuseppe Scalera, Donatella

Ottenuto nel 1874 il diploma di maestra elementare, partecipa, nello stesso '74, a un concorso nell'Amministrazione delle Poste; lo vince e si occupa come telegrafista. Dieci anni dopo queste prime esperienze di vita saranno oggetto di due novelle: *Telegrafi dello Stato* (1884) e *Scuola Normale femminile* (1885), riunite, nel 1886, nel *Romanzo della fanciulla* (Milano, Treves), dal quale estrapola, per il «Corriere di Roma» del 7 dicembre 1886, la prosa *Le telegrafiste*, nuda, asciutta descrizione del faticoso impiego, raddolcita da due sprazzi di memoria personale.³ Curiosamente la Serao, dalla vivace, nativa e precoce predisposizione alla scrittura, unita a un'intelligente, curiosa osservazione del reale, attende parecchi anni prima di dare alla stampa la sua giovanile esperienza scolastica e lavorativa. Pur iniziando presto a scrivere bozzetti, racconti e novelle mentre è impiegata ai telegrafi dello Stato, e a pubblicarli su alcune testate, anche grazie all'appoggio del padre redattore del «Pungolo» e direttore, dal 1879, del «Giornale di Napoli»,⁴ decide di lasciar decantare una materia tanto autobiografica, senza poi rinunciarvi quando, più matura la sua esperienza e la sua personale visione di letteratura e vita, sarà narratrice e giornalista affermata, seppur sempre refrattaria a un autobiografismo esplicito. Intanto nel 1879 firma, sul «Piccolo» del 2 febbraio,⁵ una novella giovanile dal velato autobiografismo sotto l'identità maschile del protagonista: *La storia di Mario*, poi raccolta nella prima edizione di *Dal vero*, dello stesso anno. Vi si narra la dolorosa vicenda di un giovane che, svogliato studente, s'innamora di Shakespeare, ne legge e rilegge l'opera, s'infiamma, si sente scrittore:

Trotta, Crn/Cug, Roma 2016, pp. 171-225. Per la biografia della Serao si veda A. BANTI, *Matilde Serao*, Utet, Torino 1965.

³ Si tratta di una precisa descrizione delle mansioni richieste alle lavoratrici e delle macchine impiegate per la trasmissione della posta, della retribuzione minuziosamente conteggiata, degli orari faticosi senza, ai tempi, garanzie sindacali: «Le telegrafiste hanno novanta lire al mese, tre lire al giorno. [...] Quando fanno un errore di parola, pagano una lira di multa; quando arrivano dieci minuti dopo in ufficio, pagano una lira di multa; quando sbagliano un numero, pagano sei lire di multa; e più sono svelte, più sono laboriose, più sono esposte a sbagliare. [...] Sono considerate come giornalieri [...] Così vengono anche ammalate, sin che possono [...] Io me ne rammento una, povera, che nella febbre, spalancava gli occhi deliranti e non sapeva dire altro: «perdo la giornata, perdo la giornata. [...] In tre anni, mi rammento, sopra quaranta telegrafiste sette od otto se ne andarono a far le maestre: otto si maritarono: tre si ritirarono per ragioni di salute: tre morirono».

⁴ Dal 1° luglio 1879 ottiene, con un incarico inconsueto per una giovane donna, la direzione della pagina letteraria del «Giornale di Napoli». Vi firma la rubrica *Novità letterarie e critiche teatrali*, sulla quale pubblica molte recensioni.

⁵ Sul «Piccolo» di Rocco De Zerbi la Serao esordisce, poco più che ventenne, con il bozzetto *Viola*.

furono bozzetti piccoli, graziosi, affettuosi; furono filze di paradossi, difesi splendidamente, simili allo scoppietto del fuoco di artificio; furono novelle ora gaie, ora meste, dove apparivano tante belle figurine, profilate, fuggevoli, sorridenti, innamorate teneramente o freddamente crudeli, sempre originali; furono critiche teatrali dove erano posti da banda i dommatismi, i preconcezioni, i subbiattivismi, dove si scorgeva una fede profonda nell'avvenire dell'arte, un sentimento di equità rarissimo; poi dialoghi, schizzi, polemiche letterarie, articoli, bibliografie; una produzione continua, gittata qua e là sui giornali politici, sulle riviste, nelle strenne, dappertutto. Egli fu applaudito e lodato, i lettori lo amarono, ebbe qualcuna di quelle solite lettere che i sommi si degnano di scrivere per incoraggiamento ai neofiti, gli amici dissero: *Mario diventerà, diventerà...* i giornali gli rivolsero quell'atroce insulto, espresso con le volgari parole: *vi è della stoffa...*⁶

A Mario arride il successo, ma dura lo spazio di un mattino: egli sogna una grande opera che non ha tempo di scrivere; la fantasia si spegne e il sentimento muore, muore anche la tanto amata madre, e, dopo poco, se ne andrà anche lui, solo. Conclusione della storia non condivisa dal destino della Serao, se non per la morte, avvenuta nel 1879, della madre, alla quale ella dona un amorevole omaggio in una pagina di *Scuola Normale femminile*, là dove racconta l'eruzione del Vesuvio del 1872: «donna di gran mente e di gran cuore. Ella non ha scritto nessun libro, ella non ha lasciato nessuna pagina: ma ha saputo fare della sua troppo, troppo breve vita un capolavoro d'illuminata bontà, d'intelligenza semplice e alta, di altruismo singolare e di singolare sentimento religioso».⁷

Nel 1878 Donna Matilde aveva consegnato alla redazione del «Piccolo» *Lettera aperta al Vesuvio*, scritto brioso percorso da una scoperta ironia che, nella formula epistolare in cui si esprime, testimonia la singolare e complessa domestichezza del popolo napoletano con il 'suo' «arduo monte» di fuoco, «dall'utero tonante».⁸ Al «formidabil monte / Sterminator Vesevo»⁹ la Serao

⁶ M. SERAO, *Dal vero*, Perussia e Quadrio, Milano 1879, p. 54. L'opera, riproposta nel 1883 con aggiunta ed espunzione di novelle, ha il titolo mutato in *Pagina azzurra*. Nel 1885 viene dato alle stampe il testo del 1883 e nel 1890, ultima edizione col consenso della Serao, il testo recupera il titolo *Dal vero*; cfr. M. SERAO, *Dal vero*, a cura di P. Bianchi, Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 241.

⁷ Traggio la citazione da M. SERAO, *San Gennaro nella leggenda e nella vita*, a cura di W. De Nunzio Schilardi, Palomar, Bari 2000, pp. 173-174.

⁸ G. LEOPARDI, *La ginestra o il fiore del deserto*, in *Tutte le Opere di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1965, vol. I, pp. 125 e 124.

⁹ G. LEOPARDI, *La ginestra o il fiore del deserto*, cit. p. 119. Nell'aprile del 1906 il Vesuvio eruttò per diciassette giorni. La Serao ne descrive l'eruzione rovinosa nel suo romanzo *Sterminator*

rivolge una bizzarra richiesta: su, organizzisi una bella eruzione per liberare la «gioconda Napoli» dalla noia che la opprime:

Napoli si annoia, e siccome non suole mai fare le cose a mezzo, si annoia profondamente e coscienziosamente: rassomiglia ad una bellissima donna, pallida di *spleen* col corpo abbandonato e le mani penzolanti, che ogni tanto apre la bocca ... per sbadigliare. [...] Eppure, se tu, o Vesuvio, volessi... Oh come saresti benedetto!¹⁰

Sarebbe davvero una bella risorsa per il turismo: gli albergatori si prepararebbero a «scrivere nelle loro note: “Vue, par la fenêtre, du Vesuve en eruption, 40 francs”». ¹¹ Naturalmente

Se ti piglia pensiero dei graziosi villaggi che sorgono sui tuoi fianchi, se temi per la loro salute, allora fa una cosa: non curarli, lasciali da parte, disprezzali, prendi un'altra via. Va all'aperto, sconvolgi, rovina, illumina, incendia dove non sono quei miserabili ostacoli, dove trovi la strada libera: in ultimo avrai anche la coscienza pulita, qualità che non sempre hai avuto la premura di possedere. Non conosco le tue opinioni politiche: ma ti consiglierai, se devi presto abbracciare un partito, di essere “moderato”.¹²

Anche questo pezzo ricompare in *Dal vero*; vi è sottesa la memoria dell'eruzione del 1872, poi realisticamente raccontata in *Scuola Normale femminile*, ed è evidente la funzione catartica della burlesca, tragicomica scelta espressiva, la quale colpisce, senza essere forse veramente compresa, come altre scelte narrative della corcirese, Felice Cameroni. Il critico, che con i suoi articoli su vari giornali milanesi contribuisce alla conoscenza e alla diffusione dell'opera di Zola e del verismo, cura la *Rassegna bibliografica* del giornale «Il Sole»; il 16 ottobre 1879 si legge una sua recensione a *Dal vero*. Scrive Cameroni:

Vesevo (Perrella, Napoli 1906); nella dedica al lettore definisce le sue «pagine di dolore e di amore: e sono scritte con cuore sincero. Non altro». Una vivace quanto realistica pagina autobiografica sull'eruzione del Vesuvio avvenuta a Napoli il ventiquattro aprile del 1872 è nella novella *Scuola Normale femminile* (1885), pagina ripresa poi nel *Vincitore del fuoco*, l'ultimo capitolo del libro *San Gennaro nella leggenda e nella vita* (Carabba, Lanciano 1909), nel quale si ricorda anche la drammatica eruzione avvenuta trentadue anni dopo, appunto nel 1906. A questa è dedicata, l'8 aprile di questo anno, la pagina del «Giorno» *Verso il paese del fuoco*.

¹⁰ *Lettera aperta. Al signor VESUVIO, di professione VULCANO, strada fra Napoli e Salerno, casa propria – ultimo piano*. Il testo qui citato compare inserito in M. SERAO, *Dal vero* cit., p. 47.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Il nuovo volume della signora Matilde Serao, finora ignota quassù, ma già accetta nella parte letteraria d'alcuni fogli meridionali, è costituito da racconti intimi e da quelle piccole fotografie, o fisiologie cui il gergo giornalistico raggruppa sotto l'ampia classificazione di *Varietà*. [...] Vi si sente un po' l'*amplificazione del tema*, – vi fa capolino qualche fioretto rettorico, – la velleità d'idealizzare il reale contrasta con l'assunto proposito di riprodurre sempre *dal vero*; dev'essere però molto intensa nell'autrice l'*affettività* ed eccitabile in sommo grado la sua *nervosità*, giudicando da certe figure del senso e del sentimento. La prima non degenera nel giulebbe delle sdolcinature e la seconda non cade nelle esagerazioni isteriche delle *bas blues*. Sicuro che nella Serao, le illusioni giovanili hanno soverchio predominio sulla scrittrice verista, quando attribuisce al biondo il dominio dell'arte – quando crede (al pari di Mazzarino) far una concessione alla gente che soffre, lasciandola cantare, – quando suppone tanto *azzurro* nella lotta per l'esistenza, che è il carattere dominante dell'oggi. Ella però rivendica la così detta *prosa* delle frutta, contro la così detta *poesia* dei fiori, – mette in ridicolo le sentimentalità morbide ed esagerate, – preferisce il bosco al parco, – fa dello spirito e non già delle tirate sul Vesuvio, – difende la vita “il più grande dei tesori disprezzati” contro i Leopardiani per ridere, – osa persino sostenere le parti di una moglie contro la sua rivale. [...] Sa di manierismo romantico l'*Idillio di Pulcinella*, ma vi ha un certo studio dal vero nella prima parte di questo racconto, che rasenta poi il melodramma.¹³

Quanto al fascino sentimental-romantico del “biondo”, declinato in *Dal vero*, nel racconto *Fanciullo biondo. A Mimì*, racconto al quale si riferisce il Cameroni, val bene riconoscere, sorridendo, la vitalità delle giovanili illusioni, ma non va tralasciato di osservare che la loro «amplificazione» è, in questa breve, rapida prosa, funzionale alla ironica diffidenza espressa nei confronti dello scientismo, il quale prendeva piede nell'arte come in letteratura, col rischio che la passione per il documento storico e umano prendesse il sopravvento sulla verità. La scena si svolge nel palco di un teatro; dialogano tra loro una giovane e un medico: «In palco, con noi, vi era un medico, ma uno di quelli moderni, che sono prima filosofi, poi fisiologi, poi medici: un materialista calmo e feroce, che in tre parole distruggeva l'amore, l'anima, l'immortalità, riducendoli a questioni di nervi. Di Dio non discorreva più; lo aveva ammazzato da un pezzo. Io, fosse conseguenza di una giornata triste ed uggiosa, dipendesse dalla lettura di un libro stupido, o venisse dal dispetto di non aver ritrovata la catenina del mio braccialetto, mi sentivo disposta all'idealismo e quindi a contraddire aspramente il dottore. Per

¹³ F. CAMERONI, in «Il Sole», 16 ottobre 1879.

questo, preferii guardare attorno». La giovane è incantata dagli occhi azzurri di un bimbo biondo che lei giudica «bellissimo». Avvia la conversazione:

— Vi piace quel fanciullo? — chiesi al dottore.

— Carino! — mi rispose costui sorridendo.

— Come vorreste che fosse, per chiamarlo bello? Bruno forse?

— Forse.

— E perché? Avete torto, dottore, se negate al *biondo* il dominio dell'arte, e l'arte cammina sempre verso il bello. Tutte le fantastiche immagini, tutte le incarnazioni della grazia e della bontà noi le fingiamo bionde: così Venere, dea della bellezza, è bionda; così Maria, la Vergine, è bionda, e se il serpente s'innamorò di Eva è perché costei dovette essere bionda. Apollo, il primo poeta, aveva le chiome d'oro, e gli angioletti ed il bambino Gesù pure. Ary Scheffer, quando dipinge la sua Gretchen, è grande, perché ritrae il sogno di molti pittori: e sono secoli che i poeti impazziscono per le donne bionde. Perché in quel colore è la gioia, la vita, la gioventù. Ma voi sorridete, signor positivo; vi occorrono altri esempi? Ebbene, l'oro, il motore del mondo, il fattore della civiltà, il vostro oro divino è anche esso biondo!»

— Nulla di questo — rispose il dottore, niente commosso dalla valanga delle mie parole – per me, non amo i biondi, e la ragione è chiarissima. Quella tinta, egregia amica, è il risultato di una debolezza nella materia colorante, è la pruova di un temperamento linfatico: da ciò, poca forza fisica e quindi poca forza morale, se vogliamo adoperare questa parola. Come tutte le persone deboli, le femmine bionde sono perfide, e se un uomo biondo arriva a fare grandi cose, ha dovuto adoperare una forza di volontà doppia per dominare il suo organismo. Ma i casi sono rarissimi; la statistica...

— Per carità! [...] Mi tacqui subito; il sogno era svanito.¹⁴

Rintraccia incongruenze tra l'assunto dichiarato nel titolo e la scrittura della Serao anche la recensione di Carlo Del Balzo sulla «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti» del 15 dicembre 1879. *Dal vero*, scrive, «è un titolo audace e baldanzoso. Tutti quando scrivono vi dicono di copiare dal vero, di studiare il vero, di idolatrare il vero [...] e finiscono per darvi un mondo, che non è poi quello creato, come dice la bibbia, in sette giorni, ma un mondo tutto subiettivo, creato, non importa in quanto tempo». Comunque sia la Serao rivela «capacità di osservazione non comune, e una certa disinvolta capacità di dire, e l'arte di

¹⁴ M. SERAO, *Dal vero* cit., pp. 5-6.

non cadere nel volgare», peccando però di eccesso nell' uso di aggettivi e per la presenza, nelle sue prose, di «paragoni impossibili».¹⁵

Dal vero si apre con *Il bimbo biondo*, nel quale la tendenza all'ideale confligge con l'impassibile materialismo positivista, ma si chiude con *Commiato* in cui la Serao, confidando le pene dell'esperienza narrativa, conclude che in questa tutto è reale; il libro intraprende quindi un cammino dal sogno e dalla invenzione alla rappresentazione consapevole della vita come è «di volta in volta». In *Commiato* ella finge di avere un amico destinatario del suo scrivere: «quanto nasceva nella fantasia, quanto era frutto di osservazione, quanto era corrispondente ad una impressione io ho scritto al mio amico. Come era la vita sua, come era la vita mia, volta a volta il sorriso malinconico o la lagrima gioconda, si sono trasfusi involontariamente nelle mie parole, e quando, dopo un anno di questa corsa, io ho preso fiato per un momento, mi accorsi che avevo scritto un libro e che l'amico era il pubblico».¹⁶

Nella Serao il convivere di abbandoni al fantastico sentimentale con una volitiva aspirazione all'operosità e alla concretezza della vita fa sì che ella prenda le distanze dalla «dittatura» del reale, ma il reale rimane pur sempre campo d'ispirazione, in quanto portatore di verità, al di là dalle definizioni programmatiche e metodologiche di positivismo, naturalismo o verismo. In una lunga recensione all'epistolario di Flaubert pubblicata sul «Capitan Fracassa» del 13 marzo 1884 la Serao scrive che lo scrittore francese, salvatosi dalla romantica «interpretazione lagrimosa dell'esistenza, [dal] velo fitto di cordoglio che avvolgeva tutte le cose umane nelle scritture letterarie, di prosa e di poesia», trattando la vita «come è, né assolutamente buona, né assolutamente cattiva, concetto che doveva poi svolgere con meno di concetto e meno di cultura, ma con bell'ingegno Guy de Maupassant nel suo romanzo *Une vie*, [...] ha fatto il più grande passo verso quello che è il desiderio e lo scopo dell'arte: la bella verità, umile e forte», della quale fu coscienzioso indagatore e narratore come nella *Bovary* e nella *Educazione sentimentale*. Conclude quindi la Serao: «Tutte queste parole di realismo, di naturalismo, di sperimentale sono questione di metodo, di meccanico».¹⁷

Proprio la vita così «com'è» è la conquista del protagonista della novella *Cara realtà*, che sembra la trasposizione letteraria di quanto Donna Matilde afferma riguardo a Flaubert. Pubblicata a puntate sull'«Illustrazione italiana» a partire dal 23 novembre del 1879, in un succedersi di scene dall'evidenza

¹⁵ C. DEL BALZO, in «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti», 15 dicembre 1879.

¹⁶ M. SERAO, *Dal vero* cit., pp. 95-96.

¹⁷ M. SERAO, *Gustave Flaubert (A proposito del suo epistolario)*, in «Capitan Fracassa», V, 72, 13 marzo 1884. Di questa rivista culturale la Serao divenne, prima donna in Italia, redattrice fissa.

teatrale e dalla *vis* comica vi si narra di Angelo Goffredi, figlio di «Don Giovanni Goffredi, ricco proprietario e relativo sindaco di Settecentoquarantatrè persone, fra uomini, donne e monelli!». Dal liceo di Reggio arriva «fresco fresco» a Napoli con «la certezza di aver subito la laurea di avvocato». L'impatto con la nuova realtà cittadina, il trovarsi sconosciuto e ignorato, la freddezza dell'ambiente accademico lo deludono al punto da smorzargli ogni entusiasmo: «Così si buttò giù a studiare con quell'ardore studentesco del primo anno che dura per lo più dal novembre al febbraio, epoca del carnevale». Comincia a odiare l'Enciclopedia giuridica e il diritto canonico; un giorno si desta di malumore, «indispettito» contro il mondo intero, s'infilta in un'aula accademica dove il professore legge Leopardi:

Parve fosse entrato un raggio di luce nella mente e gli avesse rivelato gli sconfinati orizzonti della poesia leopardiana; gli sembrarono oramai determinate le sue tendenze; gli sembrò ritrovato lo scopo delle sue aspirazioni e dei suoi desiderii indefiniti. Intanto, uscito di là, corse a comperare un esemplare delle poesie di Leopardi, cui precede, quale efficace prefazione, il ritratto di quella testa ammalata e solcata di affanni. Da quel giorno egli non visse che per Leopardi, non lesse che quel libro, non ne studiò altri; il poeta recanatese entrò a far parte della sua vita. A furia di leggere e rileggere ne aveva mandati a memoria i più bei brani, e spesso deponendo il volume, li declamava ad alta voce, passeggiando, in tono concitato, col volto trasfigurato. La serva accorreva spesso, credendo essere stata chiamata; rimaneva tutta attonita, guardando quel gesticolatore e se ne andava, crollando il capo. E i dubbi, le ironie, le negazioni, i lamenti del grande poeta, divennero il patrimonio morale del piccolo studente; nel suo carattere si produsse una lenta trasformazione: diventò scettico, melanconioso, disgustato del mondo e della vita. Aveva allora venti anni. [...] Che vale conoscere la storia del diritto delle genti quando queste genti vanno fatalmente alla morte, come festuche trasportate dal turbine? Vani nomi l'amore, la gloria, l'amicizia; la felicità si sogna ma non esiste, il risveglio crudele uccide il sognatore. A che studiare? Tutto è vanità; [...] Certo, delle stranezze di Angelo, il gran Leopardi non ci aveva colpa.

Angelo comincia a scrivere poesie, si rifugia nell'ideale malinconico, si costruisce una donna ideale; di questa s'innamora, bionda e gentile; le scrive ogni giorno una lettera piena di sentimento e poesia, che lascia sullo scrittoio. Una sera, rientrando nella sua camera, vede, accanto al plico di lettere ben ordinate sul tavolo di studio, una busta; la apre, con emozionata meraviglia vi legge la risposta alla sua ultima lettera. Inizia un carteggio che continua alcun tempo. La giovane si professa innamorata, conquistata dalla delicatezza di Angelo, è

appassionata, infelice, non pensa all'avvenire, si firma Beatrice; si dice destinata, per segreto morbo, a morte precoce. Angelo la immagina malata di tisi. Nelle lettere si leggono «tutte le variazioni dell'amor platonico». Un bel giorno la donna gli propone di aggiungere allo scritto una propria fotografia; ad Angelo questa caduta nella realtà non piace. Ma accade di peggio; la giovane comincia a parlare di concretezza, di progetti quotidiani, che suonano volgari alla sensibilità eccitata di Angelo. Egli, deluso, interrompe la corrispondenza e, sconsolato, chiude la storia d'amore. A questo punto del racconto la scena cambia: ci si ritrova in una sala di famiglia alto borghese, nella quale è in corso un gioco di società: ogni uomo presente è invitato a narrare il suo primo amore. Angelo si schermisce, infine racconta. Un altro cambio di scena ce lo mostra, novello sposo, il giorno del suo compleanno. La moglie Bianca, che era presente con gli altri ospiti al racconto fatto da Angelo del suo romantico primo amore per la bionda Beatrice, è tutta presa a preparargli un regalo che sia veramente «singolare». Ad Angelo appare pensosa, lei gli domanda se gli piacciono le bionde:

— Angelo?

— Cara?

— Lo vuoi il vero, il grande dono?

— Ancora uno? Ci sacrifichiamo per la moglie più adorabile della terra. Vediamo...

Essa corre dentro, apre il tiretto e, cavatone fuori il cassetto di legno rosa, lo porta al marito:

— Senti, Angelo, – gli disse, – questo dono rappresenta una storiella strana, quasi un romanzo. Tu sarai indulgente, nevero? e non verrai da me, se non hai visto tutto, compreso tutto. Me lo prometti?

— Sì, te lo prometto, ma per ora non comprendo nulla. Perché sei divenuta così seria? Tu tremi, mi pare? E perché?

— Niente, niente; non tremo, anzi sono allegra. Vado a vestirmi. E scappò un'altra volta nella sua camera. Egli la seguì con lo sguardo, stette un momento esitante, dubbioso, poi pensò che la spiegazione dell'enigma sarebbe stata in quel cassetto e lo aprì rapidamente. Sollevò lo strato di seta azzurra che ne copriva il contenuto: vide prima due grossi pacchi di lettere. Aprì la prima del pacco più grande e cominciò a leggere; ma inoltrandosi nella lettura, le idee si riunirono, la memoria addormentata si risvegliò, i ricordi si delinearono: avrebbe potuto recitare a memoria quella lettera. Così della seconda, della terza, di tutte; delle numerose poesie che vi erano riunite, egli conosceva ogni verso, ogni emistichio: la prima parola gliene ridava il filo. L'altro pacco erano

le lettere di lei, lette allora con tanta emozione, commentate, bacciate, sparse di lagrime: in mezzo alle pagine, fiorellini disseccati, foglioline di erbe odorose, un ramoscello di sempreviva. Più sotto, tre libriccini: poesie di Leopardi, Jacopo Ortis di Ugo Foscolo, Werther di Volfrango Goethe, e sulla prima facciata bianca, un gentile nome di fanciulla: Bianca Beatrice Raimondi. In fondo due ritratti: quello di uno studente, bel giovane in aria drammatica, e quello di una giovanetta bruna, ricciuta ed allegra, – i due sposi: Angelo e Bianca. Egli ripose con cura ogni cosa al suo posto, richiuse lo scrignetto ed andò a bussare alla porta di sua moglie: [...]

— Beatrice?

— Angelo?

— Un fatale mistero pesava sulla mia esistenza...

— Un segreto dolore rodeva la mia gioventù...

— L'ideale...

— Il matrimonio delle anime...

— La repubblica universale

E qui un duplice scoppio di risa.

— On retourne toujours à ses premiers amours, — mormorava Bianca-Beatrice.¹⁸

L'espedito dell'agnizione, ben congegnato con le pagine che lo precedono, regala una gaia sorpresa finale: la misteriosa corrispondente ha un volto e un nome "reale". Quanto al «duplice scoppio di risa» vi si legge la divertita soluzione della Serao, lieta di presentare i suoi personaggi guariti dalla romantica fuga nell'ideale e da quella «interpretazione lagrimosa dell'esistenza» dalla quale si era tenuto lontano il grande Flaubert. Malattia alla quale, in verità, era refrattaria la Serao stessa, concreta e ilare fin dalla giovinezza, quando ogni cosa della vita «faceva obliare le privazioni, le pene e le tristezze casalinghe» e un nulla «faceva, subito, sorridere, ridere». Scrive: «Ah che il mio riso, il mio riso clamoroso, il riso di Matilde Serao, ebbe una risonanza, a parte la modestia, europea, e forse universale: ma non ho mai riso tanto, nella mia vita e mai tanto clamorosamente, come in quella nera e lignea biblioteca dei Gesuiti, nella prima classe di Scuola Normale! Le mie maestre, i miei professori, scandalizzati delle mie risate, prevedevano, a bassa e ad alta voce, che io non avrei mai imparato nulla, mai insegnato nulla, mai fatto nulla di serio nella vita. Che potevo io fare in tutto questo, se non riderne?».¹⁹ Sane gaie risate per le quali la realtà

¹⁸ M. SERAO, *Cara realtà*, in «L'illustrazione italiana», 23 novembre 1879.

¹⁹ Questa pagina autobiografica di *Scuola Normale Femminile* è tratta da M. SERAO, *Il vincitore del fuoco*, in EAD., *San Gennaro nella leggenda e nella vita* cit., p. 166.

diventa “cara” e si fa vita da rappresentare senza sdolcinature romantiche, né crudelzze malate del verismo. Il singolare rapporto che lega la narratrice corcirese alla realtà si esprime così entro una prosa che mira a un sempre vario e studiato equilibrio tra emozione da contenere e osservazione “oggettiva” della vita tutta nel suo misto intrecciarsi di generosità e meschinità, in uno stile pur sempre guidato dall’ “anima” e che è impossibile circoscrivere, anche per la sua «apertura all’oltre spirituale»,²⁰ nell’alveo del verismo.

²⁰ G. MADDALONI, *‘Nel paese di Gesù’ di Matilde Serao: un’analisi linguistica*, in *Nuove letture per Matilde Serao* cit., p. 924.

Sara Boezio

«PARLAR SUBITO DEI LIBRI»: FEDERICO DE ROBERTO
E IL PERIODICO COME *MEDIUM* SPAZIO-TEMPORALE
DI DIFFUSIONE LETTERARIA

1. *Introduzione*

[I]l giornale prospera [...] perché soddisfa un bisogno della nostra società; e il bisogno di tutti quanti noi è quello di far presto; ai nostri giorni si corre, bisogna correre, sui tranvai, sulle ferrovie, sui piroscafi o sulle biciclette; bisogna volare col pensiero sui fili elettrici e sulle colonne del giornale.¹

Così scriveva Federico De Roberto (1861-1927) ne *Il colore del tempo* (1900), raccolta in cui aveva riunito articoli pubblicati su diversi periodici e, in gran parte, sulle pagine del «Corriere della Sera», il quotidiano milanese che all'inizio del nuovo secolo andava affermandosi come testata di riferimento a livello nazionale e con cui lo scrittore aveva cominciato a collaborare quattro anni prima. Nel 1900 l'ambito della pubblicistica era per lui una dimensione ormai familiare: il battesimo della sua penna sulla carta stampata era infatti avvenuto non in ambito letterario, bensì proprio in quello periodico, quando da giovanissimo aveva esordito sull'«Illustrazione italiana»² con un intervento dedicato alla traslazione delle spoglie di Vincenzo Bellini da Parigi alla natia Catania. Nel corso degli anni, De Roberto aveva continuato a pubblicare interventi su testate regionali e nazionali,³ sia generaliste sia specificamente culturali;

¹ F. DE ROBERTO, *Il colore del tempo*, Sandron, Milano-Palermo 1900, p. 258 (l'accentazione è stata resa secondo l'uso moderno).

² ID., *Le feste belliniane*, in «L'illustrazione italiana», 15 ottobre 1876.

³ Sull'attività giornalistica di De Roberto, si vedano: D. DE LISO, *Federico De Roberto, il giornalista*, in *Parola di scrittore: altri studi su letteratura e giornalismo*, vol. 3, a cura di C. Serafini, Bulzoni, Roma 2020, pp. 67-80; A. AMADURI, *Geografia, esplorazioni e società nel De Roberto giornalista*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adì editore, Roma 2020, www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura; M. TOPPANO,

successivamente, si era poi dedicato con maggiore continuità ai dibattiti culturali, concentrandosi in particolare sull'attività recensoria di opere letterarie.⁴ Così come i veristi aspiravano a catturare i “colori del vero”, così De Roberto mirava a cogliere il “colore del tempo”, tanto che nel 1900 intitolerà – come si è visto – con questi stessi termini la sua raccolta di scritti e recensioni che riteneva potessero offrire al pubblico un osservatorio privilegiato sul dibattito culturale contemporaneo. L'impronta della sua esperienza da “cronachista”⁵ riaffiora anche in questa sua attività di recensore e bibliografo, a testimonianza del fatto che egli non rinunciò mai a quella postura interpretativa volta a discernere – e a restituire sulla pagina – il *chrónos* di un dato momento storico e culturale, individuando nel giornale la sede d'eccezione per un'interpretazione critica del proprio tempo.

Il presente contributo si propone di analizzare la meta-riflessione di De Roberto sulla funzione dei periodici in rapporto alla dimensione libraria e di approfondire la sua concezione dello spazio recensorio, segnatamente nel contesto di una pubblicazione quotidiana, ovvero di un formato periodico soggetto a vincoli materiali e temporali ben più rigidi rispetto a riviste a carattere monografico e prevalentemente culturale, spesso pubblicate con cadenze più estese di tipo settimanale, quindicinale o mensile. In questo studio si esplorerà la prospettiva meta-critica di Federico De Roberto sul rapporto tra stampa ed editoria, interrogando il ruolo della pubblicistica come dispositivo di mediazione culturale e area di negoziazione tra saperi, forme e lettori. Particolare attenzione sarà riservata alla tipologia testuale della recensione, che in ambito periodico costituisce un terreno di confronto tra vincoli materiali – di spazio e di tempo – e ambizioni saggistiche, rivelando la tensione tra urgenza giornalistica ed elaborazione letteraria. Per sondare questa dimensione, ci serviremo delle lettere che De Roberto scambiò con Luigi Albertini, che fu prima segretario di redazione – sotto la direzione di Eugenio Torelli Viollier – e poi direttore in

Federico De Roberto e il «Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare», in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», XII, 2017, pp. 37-61.

⁴ In merito, si vedano: S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto critico e traduttore ed altri saggi*, Giannotta, Catania 1973; A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Bonanno, Acireale-Roma 2007; R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto: per una storia delle opere e della critica*, Bonanno, Acireale-Roma 2010; G. MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati, Firenze 2017.

⁵ Si vedano le “cronache” e gli interventi che De Roberto scrisse dalla Sicilia per il quotidiano romano «Il Fanfulla» dal 1880 al 1883 (F. DE ROBERTO, *Cronache per il Fanfulla*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Quaderni dell'Osservatore, Milano 1973).

prima persona del «Corriere della Sera» a partire dal 1900.⁶ Attraverso l'indagine di una selezione di passaggi esemplificativi dello scambio epistolare tra i due, si esaminerà la concezione derobertiana del *medium* recensorio nel contesto di una testata quotidiana di rilevanza nazionale, mettendone in rilievo il potenziale come strumento di lettura per identificare i paradossi e le configurazioni di una nuova modernità incipiente. Da questa analisi emergerà una valutazione ad ampio spettro della dimensione spazio-temporale propria del *medium* periodico che consentirà di cogliere, attraverso lo sguardo derobertiano, il “colore del tempo” alla soglia del nuovo secolo.

2. «Bisogna volare col pensiero sui fili elettrici e sulle colonne del giornale»

La fine del XIX secolo segnò una svolta epocale in cui le categorie di spazio e di tempo conobbero una ridefinizione profonda, tra le più radicali della modernità. Le scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche del tardo Ottocento generarono, infatti, modi del tutto nuovi di mobilitare persone, oggetti e informazioni, determinando notevoli miglioramenti delle condizioni di vita, ma anche inedite forme di disagio psichico, che il medico statunitense George Miller Beard avrebbe descritto nel 1881 come «*nervous exhaustion*»,⁷ una condizione che presenta molti tratti in comune con ciò che oggi definiremmo “stress”. I treni, ad esempio, nelle loro infinite varietà di «overhead-trains, underground-trains, pneumatic express-mails carrying consignments of human beings»,⁸ come scriveva Robert Musil e ha ricordato Stephen Kern in *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, avevano completamente rivoluzionato le coordinate spazio-temporali e generato una forma di disorientamento fisico e mentale. Non diversamente da Beard, De Roberto registrava quanto abbiamo visto in apertura, sottolineando che il «bisogno»,

⁶ Si vedano: O. BARIÉ, *Luigi Albertini*, UTET, Torino 1979; A. MORONI, *Alle origini del «Corriere della Sera»: da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini. 1876-1900*, pref. di P. Mieli, FrancoAngeli, Milano 2005; per la corrispondenza De Roberto-Albertini, si farà riferimento a *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1979.

⁷ G. M. BEARD, *American Nervousness. Its Causes and Consequences*, G. P. Putnam's Sons, New York 1881, pp. 8, 55-59; si vedano anche: ID., *Neurasthenia, or Nervous Exhaustion*, in «The Boston Medical & Surgical Journal», 80.13, 29 aprile 1869, pp. 217-221; ID., *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia). Its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment*, William Wood & Company, New York 1880.

⁸ R. MUSIL, *The Man Without Qualities* (1930) cit. in S. KERN, *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1983, p. 127.

inteso sia individualmente sia come esigenza collettiva – di «tutti quanti noi» e della «nostra società» – era «quello di far presto» nella nascente modernità delle connessioni rapide e incessanti.⁹ Tale «bisogno» scaturiva da una condizione che trascendeva il singolo e, operando su un piano superiore, rendeva inevitabile la velocizzazione: «si corre» non per scelta, annotava De Roberto, ma perché, nel nuovo ordine delle cose, «bisogna correre».¹⁰ Qui il «bisogna», inteso come “si deve”, gioca sul doppio senso di «bisogno»: un termine che indica, in primo luogo, un’esigenza volta a soddisfare necessità che beneficino corpo e mente, ma che si era trasformato in un imperativo potenzialmente dannoso forzato da fattori esterni, come osservava Beard a proposito dell’eccesso di stimolazione nervosa. L’insistenza di De Roberto sul termine «bisogno», ripetuto tre volte in una sola frase – evento raro in una prosa tanto sorvegliata e sensibile al ritmo come la sua – assume un valore enfatico: è, dunque, la rapidità a imporsi come la condizione esistenziale, il “colore del vero” del momento o, per dirla con parole derobertiane, “del tempo”. Questa nuova dinamica produceva, secondo Beard, effetti di sovraccarico sul sistema nervoso analoghi a quelli che si manifestano in un circuito elettrico. Lo studioso – ammiratore di Thomas Edison, con il quale aveva anche collaborato per un certo periodo – aveva infatti delineato un parallelismo tra l’organismo umano e i sistemi elettrici di recente invenzione. Nel 1881, era ricorso esplicitamente all’immagine della corrente elettrica, simbolo per eccellenza del progresso ottocentesco, per descrivere il nuovo stato mentale dell’uomo moderno: paragonando il corpo umano a una dinamo dotata di capacità energetiche limitate, Beard aveva interpretato le tensioni della vita contemporanea come effetto di una stimolazione eccessiva che, accumulandosi nel sistema nervoso, finiva per sovraccaricarlo, generando una forma di *overload*, proprio come accade – chiosava – a un circuito di lampade attraversato da un flusso energetico superiore alla propria soglia di resistenza.¹¹ Il riferimento ai fili elettrici era diffuso nell’immaginario dell’epoca, e non sorprende ritrovarlo anche nelle parole di De Roberto: egli osservava che – così come per coprire più speditamente le distanze fisiche – i corpi si muovevano «sui tranvai, sulle ferrovie, sui piroscafi o sulle biciclette», allo stesso modo anche la mente doveva viaggiare con più celerità per tenere il passo con i tempi e «col pensiero» in continua evoluzione. Analoga si faceva, dunque, l’esigenza – o meglio, il “bisogno” – di una maggior velocità di propagazione intellettuale: per questo, scriveva De Roberto, «bisogna[va] volare col pensiero sui fili elettrici», allu-

⁹ DE ROBERTO, *Il colore del tempo* cit., p. 258.

¹⁰ *Ibid.*; c.vo mio.

¹¹ BEARD, *American Nervousness* cit., pp. 10, 12, 42, 98.

dendo al funzionamento dei nuovi mezzi di comunicazione e, metaforicamente, «sulle colonne del giornale».¹²

In questo panorama, il periodico veniva a configurarsi come la piattaforma principale per garantire una circolazione rapida del sapere. L'importanza della mansione del giornale merita un'attenzione particolare poiché De Roberto ne mette in luce il ruolo specifico in rapporto al libro: se quest'ultimo rappresenta lo spazio deputato alla *produzione* di nuova conoscenza, il giornale ne costituisce invece il mezzo di *trasmissione*, lo strumento che la rende accessibile e la trasferisce da un produttore – l'autore di un libro – a un fruitore – il potenziale lettore. Ad operare da mediatore fra i due interviene la figura del recensore che svolge la funzione di ponte essenziale fra i due poli del processo comunicativo. Tale operazione di congiunzione, che si realizza attraverso l'atto recensorio, tuttavia non è mai neutra: proprio come nelle varie forme di comunicazione – si pensi, ad esempio, a una chiamata telefonica, in cui la voce del parlante giunge alle orecchie del ricevente parzialmente modificata – anche la comunicazione critica comporta un inevitabile grado di trasformazione. Di lì a poco, la meccanica quantistica avrebbe dimostrato che l'atto stesso dell'osservazione fa “collassare” lo stato di sovrapposizione di diverse possibilità; tale principio quantistico può a buon diritto essere assunto come metafora dell'esercizio interpretativo in ambito letterario, come ha ben messo in evidenza Enrico Terrinoni.¹³ L'atto della recensione non è mai neutro, sotto nessun aspetto, neppure quelli apparentemente più oggettivi come la sintesi di una trama, in quanto, come ricorda Onofri, «non si può dare in natura (o in cultura) un riassunto, per così dire, al grado zero di soggettività».¹⁴ La soggettività si manifesta anche nella selezione, da parte dei recensori, degli elementi da includere o escludere, nella decisione di quale punto di vista far emergere e di quale focalizzazione porre in primo piano: scelte che incarnano operazioni interpretative vere e proprie, al pari dell'opinione e del giudizio espliciti di cui la recensione si fa per sua natura portatrice. L'ambito giornalistico diventa, così, un terreno di confronto fra due modelli di comunicazione: da un lato, quello dell'informazione “pura”, che mira a riferire notizie nel modo più oggettivo possibile secondo il modello delle *Five Ws*, privo di una prospettiva personale e in linea con quel sistema di fare giornalismo “alla maniera inglese” che, pur formalizzato negli anni Dieci,¹⁵ era già praticato alla

¹² DE ROBERTO, *Il colore del tempo* cit., p. 258.

¹³ E. TERRINONI, *Letteratura come materia oscura*, Treccani, Roma 2024; si veda in particolare il capitolo “Buchi neri, materia oscura e interpretazione simil quantistica del letterario”, pp. 41-68.

¹⁴ M. ONOFRI, *Recensire*, Donzelli, Roma 2008, p. 25.

¹⁵ Cfr., a titolo esemplificativo, W. GROSVENOR BLEYER, *Newspaper Writing and Editing*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York-Chicago 1913, p. 66; L. N. FLINT, *Newspaper Writing*, University of Kansas, Kansas 1917, p. 47.

fine dell'Ottocento e ben noto al direttore del «Corriere» Albertini, formatosi presso *The Times* di Londra. Dall'altro lato, vi è il dominio dell'arte oratoria in cui si iscrive la recensione che «viv[e] di argomenti, mirando costitutivamente a persuadere il lettore cui si rivolge»:¹⁶ essa non si limita a veicolare contenuti, ma determina un orientamento discorsivo, incidendo sulla ricezione e sulla stessa configurazione dell'oggetto osservato. In questa prospettiva, l'operazione recensoria rappresenta, quindi, una forma di *mediazione interpretativa* che impatta simultaneamente sull'*osservatore* – il recensore, chiamato a divulgare il risultato della propria analisi – e sull'*osservato*, ossia l'oggetto-libro, la cui fisionomia viene riformulata nel momento stesso in cui viene comunicata: ciò che giunge al lettore è un'immagine filtrata attraverso il *medium* giornalistico, luogo in cui la conoscenza si tramanda e si trasforma allo stesso tempo.

Nell'economia del periodico, un elemento di particolare rilievo nel processo di interazione con il contenuto è la gestione dello spazio e, di conseguenza, il *layout* della pagina. Quest'ultimo assume un ruolo cruciale poiché, come sottolineato, fra gli altri, da Paul Fyfe nei suoi studi sui media nel diciannovesimo secolo,¹⁷ nell'Ottocento la stampa diviene un mezzo di comunicazione visivo di massa. Prestare attenzione, dunque, alle modalità con cui le tecniche di formattazione e di reprografia trasformarono ciò che le pagine di un periodico potevano mostrare – e il modo in cui i lettori le sfogliavano – risulta essenziale per comprendere come le pratiche di lettura siano state modificate dalla disposizione in colonna, così come riformulata alla fine del secolo. Non è un caso, pertanto, che De Roberto faccia riferimento all'impaginazione quando menziona le «colonne del giornale»:¹⁸ per lui, la struttura interna del periodico riveste un valore essenziale, in quanto incide sulla modalità stessa di diffusione del sapere e di costruzione del discorso pubblico.

Tale attenzione deriva da un'esperienza diretta e stratificata: nel corso della sua carriera De Roberto aveva, infatti, collaborato con numerose testate quotidiane, settimanali e mensili di varia impostazione, come si è ricordato in apertura; il suo interesse per il formato e per la dimensione visiva del periodico non è, pertanto, un semplice dettaglio tecnico, ma una parte integrante della sua riflessione sulla relazione tra contenuto, forma e fruitore. Al contempo, la sua sensibilità per la veste grafica e per la materialità del testo affonda le proprie radici nella formazione

¹⁶ ONOFRI, *Recensire* cit., p. 14.

¹⁷ P. FYFE e Q. GE, *Image Analytics and the Nineteenth-Century Illustrated Newspaper*, in «Journal of Cultural Analytics», 3, 1, 2018, pp. 1-25; questo articolo è poi confluito nel volume P. FYFE, *Digital Victorians. From Nineteenth-Century Media to Digital Humanities*, Stanford University Press, Stanford 2025.

¹⁸ DE ROBERTO, *Il colore del tempo* cit., p. 258.

editoriale maturata presso l'editore Giannotta, dove aveva affinato uno sguardo critico sulla resa tipografica e sull'organizzazione della pagina. Per Giannotta aveva curato varie opere – tra cui diversi volumi di Capuana, come documenta il fitto epistolario tra i due¹⁹ – sviluppando un'idea di forma editoriale intrinsecamente inseparabile dal contenuto che trasmette. Sulla scia di Capuana e Verga, si era poi trasferito per un periodo a Milano per vivere «la vita più spensierata del mondo»,²⁰ per dirla in termini verghiani, inserendosi nel *milieu* intellettuale del capoluogo meneghino e stringendo rapporti che si rivelarono decisivi per la futura collaborazione con il «Corriere della Sera», anche dopo il suo ritorno a Catania. La collaborazione di De Roberto con il quotidiano milanese si estese per circa un decennio: la sua attività fu particolarmente intensa dal 1896 al 1903, proseguì con un ritmo leggermente più disteso nel 1904, per poi andare progressivamente a diradarsi a partire dal 1905, fino a subire una battuta d'arresto e continuare solo sporadicamente negli anni successivi fino al 1910-11.

Di seguito, ci si soffermerà su alcuni passaggi dell'epistolario con il direttore del «Corriere», Luigi Albertini, relativi agli anni cruciali 1904-1905, che documentano l'emergere e il progressivo consolidarsi della crisi nella collaborazione tra De Roberto e il giornale. Le ragioni di tale frattura furono molteplici, ma tra di esse ebbero un ruolo determinante le divergenze di vedute in merito all'impostazione del lavoro recensorio, un nodo che rifletteva tensioni più profonde, proprie del rapporto tra cultura letteraria e cultura mediatica all'alba del Novecento. Negli scambi tra De Roberto e Albertini si avverte, infatti, una marcata dialettica tra l'aspirazione a una critica ponderata, riflessiva e argomentata, e le esigenze di rapidità, sintesi e impatto immediato imposte dal giornalismo moderno. Questo scambio epistolare si rivela d'aiuto non solo per ricostruire la genesi della rottura professionale, ma anche perché offre uno spaccato della concezione derobertiana del periodico come peculiare sistema spazio-temporale: un dispositivo capace di mediare tra approfondimento e velocità, conoscenza e comunicazione. Al tempo stesso, le lettere gettano luce

¹⁹ Si veda *Capuana e De Roberto*, cura di S. Zappulla Muscarà, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 1984.

²⁰ Si vedano G. ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1872-1891)*, Euno Edizioni – Fondazione Verga, Leonforte 2020; si vedano anche i carteggi: G. VERGA, *Carteggio con Luigi Capuana*, a cura di M. Giuffrida, Fondazione Verga – Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Interlinea, Novara 2024; di eccezionale rilevanza per il rapporto Verga-De Roberto è l'epistolario G. VERGA, *Carteggio con Federico De Roberto*, a cura di A. Di Silvestro, Fondazione Verga – Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Interlinea, Novara 2024.

su una costante ricerca del modo più efficace per far sì che il pensiero potesse «volare [...] sulle colonne»²¹ della carta stampata all'inizio del nuovo secolo.

3. «Non voglio mancare il diretto del continente» perché «un giorno è prezioso»

L'ossessione per il fattore tempo – che si tratti del tempo di scrittura, di consegna, di ricezione, di elaborazione, di impaginazione o di pubblicazione – costituisce una costante nell'epistolario di Federico De Roberto con Luigi Albertini. Tale preoccupazione attraversa in modo capillare la sua corrispondenza, rivelando una consapevolezza acuta delle temporalità materiali e produttive della stampa periodica. Emblematico, in questo senso, è quanto lo scrittore dichiara nel 1905, a proposito della rubrica *I libri* di cui era responsabile, ad Alberto Albertini, fratello di Luigi e redattore al «Corriere»: «come ti ho telegrafato or ora, il tuo telegramma, spedito da Milano alle 5,45 p.m. di ieri, e giunto qui alle 8 e 25, non mi poté consentire di spedirti ieri stesso *I libri* dei quali hai bisogno», precisando che «la posta per il continente parte da Catania (e da tutta l'isola) una sola volta il giorno: alle 3 e mezza del pomeriggio: quando tu scrivevi o dettavi il telegramma, il corriere era già partito», e chiudendo infine «se fossi stato avvertito nella mattinata, avrei fatto a tempo; e, partendo ieri, giovedì, il ms avrebbe potuto essere nelle tue mani sabato, come desideravi».²² L'accuratezza con cui De Roberto ricostruisce l'intera sequenza temporale – dal momento dell'invio del telegramma alla partenza del corriere – evidenzia quanto la dimensione cronologica fosse per lui parte integrante del processo intellettuale e redazionale. Il tempo, qui, non è solo una variabile logistica, ma diventa misura della modernità e, insieme, causa di una frizione e di una tensione costante tra velocità dei mezzi e lentezza dei passaggi materiali, che De Roberto esperisce e tematizza con lucidità quasi ossessiva; colpisce, infatti, quanto si soffermi sui ritmi alternati della trasmissione comunicativa, rivelando un autentico tormento temporale che accompagna ogni fase del processo redazionale.

L'attenzione per la scansione temporale si ricontra anche nella prosecuzione della stessa missiva: «partendo oggi [il manoscritto], arriverà naturalmente domenica: ho voluto fartelo sapere per telegrafo, affinché tu ti possa regolare in conseguenza; dovendo preparare – suppongo – un N° di 8 pagine».²³ Di questo estratto colpisce la gerarchia dei mezzi di comunicazione che ne emerge: il te-

²¹ DE ROBERTO, *Il colore del tempo* cit., p. 258.

²² *Federico De Roberto a Luigi Albertini* cit., pp. 277-278.

²³ *Ivi*, p. 278.

legrafo, più veloce, ma adatto solo a comunicazioni brevi e stringate; la posta, mezzo meno rapido, ma l'unico che consente l'invio di testi lunghi come, per l'appunto, il manoscritto della sua recensione. In queste parole, si avverte la tensione fra l'urgenza del «far presto»²⁴ e la consapevolezza dei limiti materiali della comunicazione e della stampa: il telegramma, il corriere, la tempistica della redazione e dell'impaginazione diventano segmenti di un medesimo circuito temporale, che De Roberto percepisce e descrive con precisione quasi cronometrica. Tale sensibilità rivela la sua concezione del periodico come un organismo il cui ciclo è scandito da un ritmo interno, in cui ogni ritardo o anticipo altera la sincronia del sistema comunicativo. Le sue parole rispecchiano l'ansia legata alle modalità di recapito dei propri articoli e mostrano quanto De Roberto soffriva la distanza fisica da Milano: lo spazio diventa un ostacolo tangibile perché incide sui tempi di consegna e, in casi di urgenza come quello di cui parla con Alberto Albertini, si trasforma in un impedimento insormontabile. Il suo desiderio di far correre veloce il proprio «pensiero»²⁵ era tanto più intenso quanto più forte era il suo senso di responsabilità, derivante dalla consapevolezza che, attraverso il suo lavoro, contribuiva alla gestione dello spazio del periodico e che il ritardo nell'arrivo di un suo contenuto comprometteva la stessa organizzazione materiale della pagina, come dimostra la sua specifica sulla lunghezza del numero di otto pagine, che rappresentava una notevole conquista per il quotidiano, grazie agli avanzamenti tecnologici in cui il giornale aveva investito.

La centralità del fattore tempo risalta anche in una lettera inviata da Catania l'8 dicembre 1904 a Luigi Albertini, in cui De Roberto dice di aver appena terminato un articolo per il «Corriere» e di star correndo all'ufficio postale per spedirglielo: «te lo mando subito, insieme a una razione di *Libri*», scrive riferendosi all'omonima rubrica recensoria, «senza rispondere alle tue ultime lettere, perché ho appena il tempo di correre alla Posta».²⁶ L'enfasi sulla rapidità è ribadita dalla chiusa «ti abbraccio in frettissima» e da espressioni come «ho appena il tempo» e «subito»,²⁷ che ricorre poco dopo in relazione al desiderio di Albertini di «parlar subito dei libri»²⁸ da recensire. La stessa urgenza ritorna nella lettera successiva, datata 16 dicembre 1904, dove De Roberto dice: «ti scrivo anche oggi molto rapidamente» e, subito dopo, «perché tu aspetti *subito* questo articolo»,²⁹ evidenziando egli stesso l'avverbio temporale. La scena che ne

²⁴ DE ROBERTO, *Il colore del tempo* cit., p. 258.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Federico De Roberto a Luigi Albertini* cit., p. 272; c.vo nel testo.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*; c.vo nel testo.

risulta è quasi cinematografica: lo si immagina correre alla posta per far giungere da Catania a Milano i materiali destinati alla pubblicazione. La motivazione di tanta fretta si trova già illustrata nella lettera dell'8 dicembre, dove De Roberto annota: «non voglio mancare il diretto del continente».³⁰ Il richiamo è al treno diretto verso il «continente», con terminologia tipica del linguaggio isolano; tale riferimento rivela la consapevolezza della propria posizione periferica rispetto al centro delle attività editoriali e periodiche, e spiega il desiderio dello scrittore di ridurre la distanza – spaziale e temporale – che separa l'articolo dalla sua destinazione finale, quella della fruizione pubblica.

Dietro l'esigenza di velocità si celano molteplici ragioni, che traspaiono da queste parole: «trattandosi d'un articolo d'attualità, un giorno è prezioso», scrive De Roberto, «dato anche il tuo [di Albertini] proponimento di parlar subito dei libri».³¹ Da questa affermazione si possono dedurre tre elementi. In primo luogo, la periodicità del giornale: «un giorno è prezioso» perché il «Corriere» è un quotidiano e dunque comporta sfide produttive diverse rispetto a riviste dalla cadenza più dilatata – settimanale, quindicinale o mensile – spesso a prevalente indirizzo culturale, in cui la periodicità più estesa consente più tempo agli autori per la preparazione dei testi (è, ad esempio, il caso del trimestrale «Nuova Antologia» o del quindicinale «La Scena Illustrata», con cui De Roberto aveva collaborato). In secondo luogo, oltre al vincolo esterno imposto dalla frequenza di pubblicazione, si manifesta una scelta editoriale precisa, racchiusa nel riferimento all'«attualità». Si potrebbe pensare che la nozione di “attualità” non riguardi in modo stringente gli articoli letterari, non rappresentando essi una forma di “cronaca” (su cui De Roberto si era inizialmente formato scrivendo per «Il Fanfulla»)³² in senso stretto. Eppure, sembra che non sia così: per Albertini le recensioni possiedono la stessa importanza della cronaca vera e propria. Sulla scia dell'impostazione di Torelli Viollier e Domenico Oliva, entrambi attivi nel definire il profilo delle pagine di critica letteraria del quotidiano,³³ anche Albertini attribuiva ad essa un ruolo centrale. Tale rilievo deriva dalla sua consapevolezza che i libri appena pubblicati, indipendentemente dal tema, catturano il *chrónos* del momento tanto quanto la cronaca, e che lo stesso valore assumono anche le opere della tradizione letteraria: una nuova edizione delle opere di Dante o una riedizione dei *Canti* di Leopardi sono per

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Si veda DE ROBERTO, *Cronache per il Fanfulla* cit.

³³ Cfr. *La critica letteraria e il Corriere della Sera*, vol. 1: 1876-1945, a cura di B. Pischcedda, Rizzoli-Fondazione del Corriere della Sera, Milano 2011, pp. 45-48; 285-288.

lui rilevanti tanto quanto le *Prose* di Carducci appena uscite, l'ultima novella di Pirandello o l'ultimissimo romanzo francese.

Infine, la frase di De Roberto ad Albertini – «[un giorno è prezioso] dato anche il tuo proponimento di parlar subito dei libri»³⁴ – non solo riflette l'importanza attribuita ai libri dal direttore, ma fa emergere un ulteriore e terzo elemento. L'«anche» lascia, infatti, intuire la presenza di una terza motivazione, che si aggiunge e al tempo stesso contribuisce alla seconda sopracitata: oltre alla volontà redazionale, interna al quotidiano, l'urgenza di Albertini sembra derivare anche da un fattore esterno. Tale fattore può essere individuato nella pressione esercitata dal mercato editoriale sul periodico e, più direttamente, nelle sollecitazioni rivolte al direttore da parte degli editori. Questo aspetto emerge chiaramente in una lettera successiva, datata 22 dicembre 1904, in cui De Roberto scrive ad Albertini: «tu avevi fatto scriver qualche riga nei *Libri*», specificando che era stata la referente di redazione a informarlo del fatto che Albertini avesse dato istruzioni di «far così per contentare la premura dell'Hoepli»;³⁵ prosegue poi osservando: «spero e credo che ciò non debba nuocere all'articolo, al Corriere», poiché «non è questa la prima volta che, dopo un cenno nella rubrica bibliografica, si torna sopra un libro in un articolo»; concludendo che «l'Hoepli ne sarà più contento, e tu non ne sarai dolente».³⁶ La pratica di menzionare un libro in momenti diversi e in più sedi del giornale non era affatto rara: rispondeva, infatti, all'esigenza di tenere il passo con un mercato editoriale in rapida espansione, che imponeva al periodico di adeguare i propri tempi e le proprie strategie di promozione. Questa riflessione ben si comprende alla luce dello studio delle relazioni tra scrittori, editori e istituzioni nel rinnovato quadro mediale della pubblicistica, come descritto da Isotta Piazza³⁷ che ha mostrato le logiche che agiscono sulla letteratura – sia sul piano dell'indirizzo ideologico sia su quello delle sue strutture morfologiche – alla fine del XIX secolo. Inoltre, grazie ai contributi della sociologia della letteratura, è stato ampiamente riconosciuto che il sistema informativo della pubblicistica ha rappresentato un nodo centrale nella configurazione dei rapporti di forza e delle dinamiche del campo letterario sin da metà Ottocento.³⁸

³⁴ *Federico De Roberto a Luigi Albertini cit.*, p. 272.

³⁵ *Ivi*, p. 275; c.vo nel testo.

³⁶ *Ibid.* In questo caso De Roberto si riferisce al volume *Visioni italiche* di Giulio Ferrari; l'articolo a cui fa riferimento è *Il Lettore, I libri*, «Corriere della Sera», 18 dicembre 1904; il volume era da poco uscito: G. FERRARI, *Visioni italiche*, Hoepli, Milano 1904.

³⁷ Si veda I. PIAZZA, *Lo spazio mediale: generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Cesati, Firenze 2018.

³⁸ Cfr. G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura italiana*, vol. 2: *Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, pp. 687-772.

La crescita della produzione libraria riflette l'espansione del mercato editoriale, ma genera al tempo stesso difficoltà sul piano promozionale, soprattutto se – come per Albertini – il giornale è chiamato ad assolvere anche questa funzione. De Roberto lo rileva in modo netto nella lettera del 16 dicembre 1904 già ricordata: «il ritardo proviene dal fatto che la produzione libraria alla quale noi vorremmo tener dietro si accumula con una velocità molto superiore a quella con la quale il *Corriere* dà sfogo agli articoli, ai corrieri ed ai *Libri*».³⁹ Aggiunge poi che «il rimedio consisterebbe nell'accrescere questa velocità, la quale cosa importerebbe una moltiplicazione del numero degli articoli; ma, prima di tutto, non credo che tu voglia, e volendo possa dare ogni mese quattro o cinque articoli, quanti ne avrà probabilmente questo dicembre».⁴⁰ De Roberto individua, dunque, un limite materiale – lo spazio a disposizione sulle pagine del periodico – nonostante la scelta eccezionale di Albertini, in quel mese, di pubblicare addirittura sei dei suoi testi – sia nell'ambito della rubrica bibliografica sia come contributi autonomi – a riconferma dell'interesse del direttore per la critica letteraria. Inoltre, emerge un ulteriore ostacolo: «in secondo luogo, se anche tu volessi e potessi stamparmi cinque articoli il mese, io non potrei scriverli».⁴¹ Lo scrittore qui riconosce l'incompatibilità fra i tempi di elaborazione delle recensioni e la rapidità imposta dal ritmo quotidiano del giornale. Ciò nonostante, la tensione non sfocia in un rifiuto del mezzo: De Roberto continua a misurarsi con le logiche della stampa quotidiana, partecipando attivamente alla definizione degli orientamenti culturali del «Corriere» e proponendo con costanza nuovi temi. Il suo impegno, testimoniato anche dal numero eccezionale di articoli usciti in quel mese – alcuni dei quali, come mostra l'epistolario, recuperavano testi elaborati in precedenza – rivela una volontà di conciliare la profondità del lavoro critico con l'urgenza dei tempi giornalistici.

«Dunque? Rassegnarsi ad una sollecitudine relativa?»⁴² si interroga De Roberto, la cui domanda può essere letta come un tentativo di trovare una mediazione: basterebbe, in fondo, non lasciar trascorrere troppo tempo tra l'uscita di un libro e il momento in cui se ne parla, conclude. Tuttavia, l'impiego dell'aggettivo “relativa” colpisce. Da un punto di vista puramente lessicale, non stupisce che De Roberto lo utilizzi – lo aveva fatto spesso, soprattutto con riferimento al concetto di relativismo, filosoficamente inteso – ma è interessante notare che, negli stessi anni in cui egli scriveva, Einstein stesse elaborando la teoria della relatività ristretta (1905) e poi quella generale (1915), secondo cui:

³⁹ *Federico De Roberto a Luigi Albertini* cit., p. 273; c.vi nel testo.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

«the relative velocity of the object and viewer was the crucial factor, not the distance between them».⁴³ Trasposta nel contesto delle recensioni, questa idea offre una suggestiva analogia: la “distanza” tra l’oggetto (il libro) e il “viewer” (il lettore) è determinata non tanto dallo spazio, quanto dal tempo che intercorre tra l’annuncio di un’opera e la sua effettiva analisi critica. È proprio questa dinamica temporale a generare, come mostra De Roberto, uno dei motivi di attrito con Albertini.

Un esempio significativo è individuabile in una lettera del 30 marzo 1905, in cui lo scrittore spiega di aver ricevuto per due volte dal direttore la richiesta di chiarire su quali libri creda «che sia il caso di tornare dopo il primo cenno».⁴⁴ Non avendo ancora fornito risposta in merito, De Roberto si sente in dovere di giustificarsi, illustrando ad Albertini «le difficoltà che [lo] arrestano»: «sotto l’aspetto, dirò così, tecnico, non mi pare che, dopo aver dato un primo annuncio d’un’opera, sia conveniente tornarvi sopra – tranne nel caso che le si possa dedicare un articolo o parte d’un articolo. Ma riparlare nei *libri* dopo averla annunciata nei *libri*, credo che sia – e tu stesso ne converrai [...] – un errore».⁴⁵ La difficoltà, osserva De Roberto, deriva dallo spazio limitato concesso alle rubriche bibliografiche, come sottolinea polemicamente: «quand’anche fosse dimostrata la convenienza di riparlare nella stessa rubrica bibliografica delle opere già annunziatevi [...] non basta vedere ciò che ne è detto nella rubrica – giacché, *per definizione*, essa ne avrà detto ben poco».⁴⁶ Se un libro annunciato in una rubrica viene poi approfondito in un articolo, il tempo trascorso tra le due pubblicazioni diventa, per De Roberto, una misura simbolica del valore attribuito a quell’opera. Egli suggerisce quindi la necessità di una proporzione: il tempo richiesto per la redazione di un articolo accurato e riflessivo non deve compromettere la tempestività della recensione. La sfida sta dunque nel trovare un equilibrio fra la calma necessaria all’elaborazione critica e la rapidità imposta dal ritmo del quotidiano – equilibrio che De Roberto ritiene possibile solo se il giornale riuscisse a garantire uno spazio compatibile con la temporalità propria della produzione letteraria.

Un altro nodo cruciale riguarda la disponibilità di spazio. Per De Roberto, la soluzione al problema del tempo – ossia della velocità di produzione – dovrebbe

⁴³ In merito a questo punto, Kern specifica inoltre che: «With Einstein’s explanation no absolute meaning could be given to the concept of the actual length of the apparatus or of the space it occupies. Length is not in anything; it is a consequence of the act of measuring» (KERN, *The Culture of Time and Space* cit., p. 136).

⁴⁴ *Federico De Roberto a Luigi Albertini* cit., p. 291.

⁴⁵ Ivi, pp. 291-292; c.vi nel testo.

⁴⁶ Ivi, p. 292; c.vo nel testo.

passare attraverso una “moltiplicazione spaziale”, a cui farebbe seguito una “moltiplicazione dei contenuti”. Tale moltiplicazione è già presente “in entrata”, come *input*, data l’espansione del mercato librario; ma dovrebbe riverberarsi anche “in uscita”, come *output*, influenzando le numeriche delle recensioni sul periodico. In tal modo, il giornale diventerebbe lo specchio della vivacità del mercato editoriale. A questa esigenza si frappongono tuttavia due ostacoli: da un lato, la limitazione materiale dello spazio disponibile nel quotidiano; dall’altro, la questione della produzione dei contenuti, ossia il lavoro del recensore. Qui interviene il fattore umano, più complesso da gestire, tanto più nel caso di De Roberto, personalità fortemente accentratrice nelle decisioni e nelle scelte. Non è la quantità di lavoro a intimidirlo, bensì la cadenza incrementata, elemento che egli stesso sottolinea più volte essere spesso incompatibile con la sua meticolosità e con l’avversione per gli «orrori tipografici»,⁴⁷ espressione che ricorre anche nel suo epistolario con Capuana. Sul piano dei contenuti, la stessa tendenza al controllo emerge dal suo disappunto quando discute con Albertini perché quest’ultimo non gli fa più pervenire le copie dei libri, che invece in precedenza gli editori gli inviavano direttamente. Come risolvere, dunque, la questione? De Roberto propone di «essere più rigorosi nella scelta degli argomenti restringendoci soltanto agli importantissimi?».⁴⁸ Ciò implicherebbe una selezione preventiva, un vaglio ancora più severo delle opere da recensire. Da questo punto di vista, De Roberto lascia ad Albertini l’ultima parola: «vedi tu. Con l’anno che sta per finire scadono i nostri impegni. Io aspetto le tue decisioni per l’avvenire. Prendile nell’interesse del giornale, senza badare al mio. Non aver paura di nuocermi, lascia da parte la nostra buona amicizia, che è e sarà sempre superiore alle nostre relazioni d’affari».⁴⁹ Tali parole rivelano il senso di responsabilità e di lealtà professionale che regola il suo rapporto con la direzione del «Corriere», permeato da una tensione costante tra l’autonomia dello scrittore e le esigenze del sistema giornalistico, in cui spazio e tempo diventano variabili critiche di una stessa equazione editoriale.

Si sta per verificare un cambio di passo che segnerà una svolta negli anni successivi. Da un lato, De Roberto esprime il desiderio di tornare alla scrittura creativa, pur riconoscendo: «da parecchi anni, e forse da quando cominciai a lavorare per il *Corriere*, non sono stato molto sicuro delle cose mie»,⁵⁰ come scrive il 1° Febbraio 1905, in cui reitera «dacché lavoro per il *Corriere*, io non ho

⁴⁷ Ivi, p. 117.

⁴⁸ Ivi, p. 273.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, p. 282; c.vo nel testo.

più potuto comporre una sola riga originale». ⁵¹ Confessa che, sebbene «persuasissimo» che «nessuno se n'è accorto», prova la necessità di recuperare «quello di scrivere romanzi e novelle [che] era da parte mia un piacere solitario [...] e per tanti anni io non ne concepì altri», per poi concludere: «debbo tornare a procurarmelo [...] a rimettermi al giuoco». ⁵² Tuttavia, precisa: «la quale cosa non vuol dire che lascio il *Corriere*: niente affatto», ma sottolinea con forza che «continuare come ora non è più possibile». ⁵³ Poi aggiunge: «mentre, lusingato dalla speranza di conseguire quell'antico desiderio, io davo al giornale tutto me stesso, non riuscivo – e tanto meno potrei riuscire ora, con le tue giuste aspirazioni – a fare ciò di cui il giornale ha bisogno» e a soddisfare pienamente le esigenze della redazione: «tu hai sempre voluto, ma vuoi ora più fermamente, che si tenga dietro subito al movimento letterario e librario: ed hai ragione da vendere». ⁵⁴ Quel “subito”, già ricorrente in altre lettere, torna qui come parola chiave: De Roberto riconosce la legittimità della richiesta da parte di Albertini, ammettendo che tale richiesta di rapidità è imposta dalla crescita esponenziale del “movimento letterario e librario”. Ma il mercato, osserva, sta cambiando: «vuoi anche che ciascuna categoria di pubblicazioni abbia un redattore specialista» e, in segno di approvazione, chiosa «hai ragione da regalare». ⁵⁵ Albertini, di fronte alla crescente specializzazione dei saperi, ritiene che il recensore “generalista” possa ormai trovarsi in difficoltà; la sua intenzione è dunque quella di redistribuire gli incarichi, cosa che De Roberto definisce «giustissim[a]»: «il tuo giustissimo proponimento di fare “un po’ di repubblica” nella parte letteraria del giornale, verrebbe naturalmente a scemare il mio impero». ⁵⁶ Tale decisione, condivisa e accettata dal critico, porta a una conclusione inevitabile: «mi pare dunque che il mio obbligo di non farti mancare gli articoli né la materia della rubrica bibliografica si debba sciogliere», precisando poco oltre che «si tratta solo di sciogliermi dall'impegno fisso». ⁵⁷

Tutta l'articolazione di rassegne, rubriche, articoli di risvolto e di prima pagina di De Roberto viene modificata e l'“impegno fisso” della rubrica bibliografica si trasforma. Questo nuovo stato di cose non segna però la fine della collaborazione, che continuerà ancora discretamente intensa nell'anno in corso, il 1905, e per il lustro successivo, sebbene con interventi sempre più

⁵¹ Ivi, p. 283; c.vo nel testo.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ivi, p. 284; c.vo nel testo.

⁵⁴ Ivi, pp. 283-284.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Ivi, p. 283.

⁵⁷ Ivi, p. 284.

diradati. In compenso, la minore frequenza della collaborazione porta con sé un vantaggio: la possibilità di avere più spazio a disposizione. La nuova direzione che la collaborazione è destinata a prendere è chiarita dallo stesso De Roberto: «invece, secondo che ne avrò l'opportunità, io ti manderò un articolo sopra un libro, od anche un corriere sopra parecchi libri, od anche quelle più brevi ma pur *sucrose* recensioni». ⁵⁸ L'enfasi su "sucrose" viene ripresa poco oltre nella stessa lettera, dove ricorre un'altra metafora alimentare: «al *Corriere* potrò dare qualche scritto più *nutrito* dei soliti, se mi tratterai come il Luzio, al quale stampi articoli di tre colonne, ed anche più». ⁵⁹ L'intento diviene, dunque, quello di pubblicare meno, ma con articoli più "succosi" e "nutriti", in un rapporto spazio-temporale inversamente proporzionale: minore frequenza, maggiore ampiezza. Come di consueto, il critico sottolinea che la decisione finale spetta al direttore, che dovrà stampare «scegliendo, naturalmente, le opere delle quali» lo ritiene «essere giudice meno incompetente». ⁶⁰

Il terreno della competenza resta un punto di confronto costante e, nel momento stesso in cui fa un passo di lato, De Roberto ribadisce, in realtà, la propria autorevolezza di "specialista", in particolare nel campo della letteratura francese: «poiché il tuo intento è di affidare gli argomenti letterarii a scrittori specialisti», scrive ad Albertini, «io vorrei farti presente che la mia specialità è la letteratura francese contemporanea. Non dico che l'italiana mi sia ignota; ma non mi è altrettanto simpatica». ⁶¹ Tale competenza è dimostrata dal suo lavoro quasi decennale sulle pagine del «Corriere» («8 anni che mi occupo dei Libri nel *Corriere*», scrive l'11 marzo 1905) ⁶² e pluridecennale, se si considera la sua attività critica nel complesso, come sottolinea in una lettera del 10 febbraio 1905: «da venti anni, fin da quando cominciai ad occuparmi di critica sul *Fanfulla della Domenica*, ho seguito il movimento artistico e filosofico francese colla maggiore attenzione; se ti piace, dunque, potremmo restar d'accordo che continuerò a seguirlo io nel *Corriere* [...] così nessun'altro mi porterà via gli argomenti francesi». ⁶³ De Roberto rivendica, in sostanza, una quota del suo precedente "impero". Tale lettera ha un valore programmatico: la strategia di

⁵⁸ *Ibid.*; c.vo mio.

⁵⁹ *Ibid.*; primo c.vo nel testo; il secondo c.vo è mio. Il richiamo è a Alessandro Luzio (1857-1946), collaboratore dal 1901 alle rubriche culturali del «Corriere» e poi anche de «La Lettura» (si veda: *La figura e l'opera di Alessandro Luzio*, a cura di M. Bianchedi, Bellabarba, San Severino Marche 1957).

⁶⁰ *Federico De Roberto a Luigi Albertini* cit., p. 284.

⁶¹ *Ivi*, p. 286.

⁶² *Ivi*, p. 290; c.vo nel testo.

⁶³ *Ivi*, p. 286; c.vi nel testo.

modestia e auto-ridimensionamento che segue, quando scrive «s'intende però che potrò occuparmi, quando ti piacerà, di qualche argomento italiano che tu non abbia da affidare a più competenti di me»,⁶⁴ serve ad abbassare i toni con Albertini, ma non attenua la solidità della sua posizione. È evidente che lo scrittore è perfettamente consapevole del proprio ruolo e reclama la propria funzione di recensore come «giudice»⁶⁵ dotato di una competenza specifica.

È facile immaginare la delusione provata da De Roberto quando Albertini non gli concede l'esclusiva, come emerge da una lettera del 13 aprile 1905, sebbene il motivo risieda nel fatto che il critico non possa più garantire al direttore quel "servizio regolare" richiesto dal ritmo del quotidiano. Si delinea qui uno dei nodi centrali del confronto fra i due: la tensione tra velocità e competenza, tra l'esigenza produttiva del giornale e la qualità critica del lavoro del recensore. De Roberto affronta la questione con puntiglio quando racconta di aver ricevuto una lettera da uno scrittore che «mi riferisce che tu gli hai detto di rivolgersi a me per la recensione d'un suo romanzo. Gli rispondo», scrive, «che il recensore non sono più io», precisando poi: «ti mando il libro affinché tu lo passi ad altri».⁶⁶ È un passaggio emblematico: dopo aver a lungo rivendicato con orgoglio il proprio incarico critico, De Roberto ora prende esplicitamente le distanze dal ruolo di recensore, quasi a segnare la fine di una stagione. Lo stesso accento risentito riemerge quando ricorda ad Albertini di avergli proposto sei articoli di letteratura francese in un anno, «rammentandomi che tanti te ne mandai in un solo mese dell'*antico regime*», per evidenziare la differenza tra «l'antico e il nuovo» ordine delle cose.⁶⁷ Saggiunge poi che avrebbe potuto arrivare anche a otto o dieci articoli, ma conclude con un'osservazione ironica e amara: «tu osserverai forse che neanche tanti bastano per le novità francesi; ma, prima di tutto, ti rammenterai che non mi affidasti l'esclusiva trattazione di tutti gli argomenti francesi, anzi ti riserbasti espressamente di darne alcuni ad altri».⁶⁸ In apparenza, tenta poi di mitigare il tono: «queste osservazioni hanno però un valore relativo, il quale non m'impedisce di comprendere che tu hai bisogno d'un servizio più regolare; e poiché non sono in grado di fartelo, ti lascio libero di affidare ad altri anche la roba francese».⁶⁹ Ma sotto questa chiusura conciliante affiora in modo inequivocabile la delusione di De Roberto, consapevole di essere stato progressivamente fatto da parte anche nel campo

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ivi*, p. 284.

⁶⁶ *Ivi*, p. 293.

⁶⁷ *Ivi*, p. 294; c.vo nel testo.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

in cui si sentiva – e, a buon diritto, rivendicava di essere – il più competente. Al contempo, lo scrittore prende atto del fatto che il giornale, nel nuovo equilibrio, sembra privilegiare la regolarità e la tempestività della pubblicazione delle recensioni rispetto alla profondità della competenza critica.

La medesima insoddisfazione verso questa nuova modalità di lavoro emerge dalla già citata missiva del 30 marzo 1905, in cui si discute delle condizioni con cui riprendere, in un articolo più ampio, un volume precedentemente presentato nella sezione degli annunci bibliografici: «se l'annunzio ha da esser *rapidissimo* o alquanto *nutrito*», scrive De Roberto, «è cosa che deve veder subito, quando il libro arriva, il redattore bibliografico – come facevo io, *ai miei tempi*». ⁷⁰ Qui l'opposizione tra “rapidissimo” e “nutrito” assume valore ossimorico: se è l'uno non può essere l'altro. In controluce, si delinea anche la contrapposizione fra il “redattore bibliografico” e l'“io–De Roberto”, che si distanzia dal nuovo modello redazionale. La centralità dell'io emerge con pungente intensità polemica quando De Roberto scrive: «come potrei io dirti quali sono le [opere] meritevoli d'un nuovo esame? [...] Per giudicarne [...] occorrerebbe avere sotto gli occhi il libro: ora tu hai voluto che i libri venissero costì, e non più a me». ⁷¹ Qui, De Roberto lamenta la decisione di Albertini di far recapitare i volumi a Milano anziché a Catania, privandolo così della possibilità di esercitare la propria funzione critica: è un passaggio significativo, poiché nel rispondere al direttore, egli oggettivizza ciò che considera il metodo di lavoro del “redattore bibliografico” o, più propriamente, del recensore, fondato sulla lettura diretta dei testi. In tal modo, rivendica un principio di metodo ma, al tempo stesso, denuncia l'incompatibilità dei nuovi ritmi produttivi con l'esercizio di una critica consapevole. Il paradosso è esplicitato con chiarezza: «ora, aspettare da me *l'indicazione del valore delle opere*, intorno al quale io non potrei formarmi un'idea se non frequentando le librerie che qui non ci sono, o *leggendo riviste e giornali letterarii* – importerebbe necessariamente una perdita di tempo e una ricaduta in quei ritardi per evitare i quali tu pensasti di modificare l'antico mio servizio». ⁷² L'«indicazione del valore delle opere» definisce per De Roberto il nucleo stesso dell'attività recensoria, che non può essere sostituita da una conoscenza indiretta, mediata da «riviste e giornali letterarii». Il nodo è, dunque, metodologico prima che operativo: privato della “materia prima” a causa della velocità di produzione dei libri, il recensore verrebbe posto nell'impossibilità di esercitare il proprio mestiere. Per De Roberto, la recensione richiede una fonte

⁷⁰ Ivi, p. 292; c.vi miei.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*; c.vi miei.

diretta e una lettura di prima mano; omettere questo passaggio per amor di “far presto” finirebbe per svuotare il testo critico di ogni “nutrimento”, “succosità” e, in ultima analisi, di “sostanza”. Si raggiungerebbe così un parossismo: al recensore sarebbe richiesto di giudicare senza conoscere, di commentare senza leggere, una contraddizione che De Roberto imputa a una “miopia” che ritiene attribuibile non solo al direttore ma a tutta la produzione recensoria in sede periodica nel suo insieme, fautrice di un sistema che, nel tentativo di guadagnare in rapidità, finisce per sacrificare la qualità stessa della riflessione critica.

«Tu hai voluto così per *far presto*»,⁷³ chiosa De Roberto con tono gnomico, quasi a riassumere in una formula la priorità assoluta imposta da Albertini: la velocità di consegna, quella medesima velocità che era stata al centro delle riflessioni del *Colore del tempo* da cui siamo partiti.⁷⁴ Tuttavia, come sembra implicitamente ribattere lo scrittore, se le nuove invenzioni tecnologiche rendono possibile un’accelerazione dei mezzi di comunicazione, non altrettanto può dirsi della velocità del pensiero, che non può essere forzata: la capacità di assorbire informazioni e di elaborare idee ha un limite fisiologico che è difficile superare, pena – si potrebbe dire – quell’*overload* psico-fisico di cui parlava Beard e di cui si è detto all’inizio. In tutta la lettera del 30 marzo 1905, si avverte una costante enfasi sul fattore temporale, segnalata dall’uso di termini come “rapidissimo”, “subito”, “far presto”, già ricorrenti nelle lettere dell’8 e del 16 dicembre 1904 e poi nell’articolo confluito nella raccolta che abbiamo citato in apertura. Ritorna anche la coppia concettuale “nutrito” e “succoso”, già presente nelle missive del 1° febbraio e del 17 marzo 1905, a marcare l’opposizione fra la densità del pensiero critico e l’accresciuta celerità richiesta dal periodico per la *delivery* di prodotti intellettuali. Si configura così una tensione tra “l’antico mio servizio” e l’indicazione temporale “ai miei tempi”, che oppone il passato – per quanto recente – a un presente dominato da un ritmo editoriale radicalmente mutato.

4. Conclusioni

La collaborazione di De Roberto con il «Corriere della Sera», iniziata nel 1896 con la pubblicazione del suo romanzo *Spasimo*, aveva attraversato anni nel corso dei quali si era assistito a un’esplosione della produzione libraria. In apertura, abbiamo sottolineato l’urgenza con cui il critico aveva cercato di far giungere le proprie comunicazioni e recensioni via telegrafo e via posta sul treno

⁷³ *Ibid.*; c.vo mio.

⁷⁴ DE ROBERTO, *Il colore del tempo* cit., p. 258.

“diretto” che collegava la Sicilia al “continente”. A un certo punto, però, tutto ciò era sembrato non bastare più. Dalle parole delle lettere del mese di marzo 1905 che abbiamo analizzato è emerso chiaramente che la distanza spaziale aveva finito per trasformarsi in un forte ostacolo: la lontananza fisica Catania-Milano aveva reso sempre più difficile mantenere la tempestività di produzione richiesta dal giornale. L’incarico, pur intellettualmente vitale, si era scontrato con una modernità che misurava il valore del lavoro in termini di rapidità.

Quel «bisogno della nostra società [...] di far presto»,⁷⁵ su cui si è aperto il presente contributo, aveva determinato un’accelerazione tanto vertiginosa da schiacciare chi la subiva. Forte era stata la delusione per il modo in cui le potenzialità di una comunicazione più rapida e capillare resa possibile dal progresso tecnologico avevano finito per alterare il metodo stesso del lavoro intellettuale. Alla fine del secolo l’ossessione per la velocità era diventata non solo il “colore del tempo”, per usare le parole derobertiane, ma una vera e propria “idea fissa”, per dirla con il linguaggio degli studi psicologici dell’epoca. L’enfasi sulla velocità si può considerare quasi come una forma di “nevrosi ossessiva”, prendendo in prestito la definizione dal manuale di psichiatria di Emil Kraepelin, riedito proprio in quegli anni (1903-1904). In questo senso, tale nevrosi si colloca in linea con le osservazioni di Beard richiamate all’inizio e si configura come un “disturbo” della modernità legato alla gestione del tempo che colpisce tanto il singolo individuo quanto la collettività nel suo insieme. Se nella critica derobertiana molto si è detto delle monomanie dello scrittore, dei crolli nervosi e delle crisi creative durante la stesura dei *Viceré*, qui la “malattia” non è solo personale: è una *malattia del tempo*, una particolare declinazione di quel *mal du siècle* decadente in accezione bourgettiana, di una patologia sociale che riguarda «la nostra società [...] tutti quanti noi», come aveva scritto De Roberto ne *Il colore del tempo* e gli abbiamo visto ribadire nella corrispondenza privata con Albertini. In queste lettere, la compulsione alla celerità investe il lavoro stesso e, con esso, l’atto del pensare: la riflessione, compressa nei tempi della consegna, diviene impossibile. Da qui la decisione di interrompere il servizio recensorio per il «Corriere» e di cercare rifugio in un’attività meno costrittiva: «io ho cercato di crearmi altre occupazioni, dalle quali, sebbene con poca o nessuna fede nel loro risultato pratico, non vorrei distogliermi, almeno per ora. [...] [M]i sono dato a ricerche, a letture, a disegni che non mi consentono di attendere ad altre cose».⁷⁶ La velocità, dunque, mortifica il processo critico e spinge De Roberto a ritornare alla dimensione creativa. In questo modo – scri-

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Federico De Roberto a Luigi Albertini cit.*, p. 292.

ve al direttore – «acquisteremo così entrambi quella libertà che ora ci manca: tu di fare il giornale con i tuoi criteri, io di scrivere qualcosa anche per conto mio». ⁷⁷ La dicotomia è chiara: il periodico si fa ormai secondo principi che De Roberto non può più condividere e la collaborazione, resa sempre più difficile dalla distanza geografica e dalla dissonanza dei ritmi che la modernità impone, giunge al suo naturale epilogo. Il «Corriere» diviene così, al tempo stesso, *spazio* di negoziazione e *specchio* del mutamento dei rapporti spazio-temporali della nuova epoca.

De Roberto si dichiara profondamente addolorato per la fine della sua cooperazione con il quotidiano: «ti confesserò poi, per conto mio, e sotto l'aspetto, diciamo così, subiettivo, che io ho sofferto non poco d'aver dovuto rinunciare, a quelle mie occupazioni, dopo otto anni che vi ero assuefatto». ⁷⁸ Pone poi l'accento sul mutamento delle condizioni di lavoro: «persuaso di non averti potuto contentare – per la troppa lontananza da Milano – e dissipata la lusinga di potervi venire, io ho rassegnato l'ufficio; ne ho sofferto, ripeto, quasi come d'un amore perduto – perché questa dei libri era rimasta la sola passione viva in mezzo alle tante cose morte dentro di me». ⁷⁹ La delusione di De Roberto non è soltanto professionale, legata alla perdita di un rapporto ormai consolidato, ma assume una dimensione profondamente emotiva e personale. Egli stesso, evidenziando la componente “soggettiva” del distacco, descrive l'attività recensoria come un'autentica forma di passione: una «passione viva» che aveva contrastato «tante cose morte» e che si era a lungo configurata come uno degli ultimi spazi di energia rimastigli. In questo senso, la conclusione della sua prestazione per il «Corriere» segna non solo la fine di un impegno giornalistico, ma anche la sospensione temporanea di un dialogo vitale con il mondo dei libri, un dialogo che, pur interrotto, troverà nuove vie di espressione nella successiva ripresa della sua attività narrativa.

In conclusione, emerge che la rottura del rapporto di collaborazione fra De Roberto e Albertini fu di natura biunivoca: «abbiamo dovuto, tu ed io, rompere per necessità, una consuetudine tanto lunga», ⁸⁰ aveva scritto il critico, sottolineando con quel «tu ed io» il carattere quasi consensuale della separazione professionale. Se, da un lato, era stato dunque lo stesso De Roberto a rinunciare al proprio ruolo di recensore, dall'altro – come si è visto – egli aveva comunque cercato di difendere una porzione del suo “antico servizio”, in particolare nell'ambito della letteratura francese, operazione che Albertini tuttavia non gli

⁷⁷ Ivi, p. 284.

⁷⁸ Ivi, p. 292.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

aveva concesso. Il direttore aveva operato una vera e propria “espropriazione di territorio”, sottraendogli la competenza esclusiva della letteratura d’oltralpe e, con essa, il suo «impero»⁸¹ quale esisteva nell’«*antico regime*».⁸² De Roberto aveva diradato la frequenza dell’incarico pur non smettendo di credere nella propria missione di «recensore»,⁸³ ossia di «specialista»⁸⁴ o, più precisamente, di «redattore bibliografico»⁸⁵ con la funzione di «giudice»⁸⁶ competente e informato, capace di fornire «l’indicazione del valore delle opere»⁸⁷ a un ampio pubblico di lettori. Tale capacità di valutazione del valore letterario rappresentava, per lui, il nucleo stesso della professione critica, esercitata con «passione viva»⁸⁸ per quasi un decennio in cui aveva fatto «volare» sia per posta che sui «fili elettrici» con messaggi e telegrammi il proprio «pensiero» e la propria visione estetica sulle «colonne del giornale»⁸⁹ milanese, animato da un autentico amore per i libri, un amore che aveva unito la dedizione al lavoro per il periodico con l’interesse per il mercato editoriale. Le sopraccitate auto-definizioni pongono bene in luce la meta-riflessione circa il ruolo del recensore che De Roberto aveva elaborato negli anni della sua collaborazione con il «Corriere». Sin dai suoi esordi, sulle pagine dei maggiori periodici culturali nazionali, egli aveva concepito la recensione come forma di costruzione e diffusione del sapere, capace di catturare il “colore del tempo”. Tuttavia, nel confronto con la modernità, quella stessa velocità che aveva reso possibile la circolazione del pensiero ne era divenuta anche la principale minaccia: l’urgenza di “far presto” aveva finito per travolgere la misura del giudizio, trasformando il giornale in uno specchio abbagliante eppur inquieto di un’epoca soggetta ad un’accelerazione senza tregua.

⁸¹ Ivi, p. 283.

⁸² Ivi, p. 294; c.vo nel testo.

⁸³ Ivi, p. 293.

⁸⁴ Ivi, pp. 284, 286.

⁸⁵ Ivi, p. 292.

⁸⁶ Ivi, p. 284.

⁸⁷ Ivi, p. 292.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ DE ROBERTO, *Il colore del tempo* cit., p. 258.

Marco Borrelli

UNA STRATEGIA DI “FUOCHI CONVERGENTI”.
RILEGGERE DE MARCHI NEL CONTESTO EDITORIALE
DELLA «RASSEGNA SETTIMANALE»

Fondata a Firenze nel 1878 da Sidney Sonnino e Leopoldo Franchetti, la «Rassegna Settimanale di politica, scienze, lettere ed arti» viene solitamente annoverata tra i veicoli principali del meridionalismo “classico” in Italia. Dopo la pubblicazione dell’inchiesta *La Sicilia nel 1876*, i due studiosi toscani proseguono, sulle colonne di questa rivista, la loro azione di protesta contro l’assenteismo dello Stato nelle campagne del sud Italia, vessate ancora da residualità feudali¹. Tuttavia, pur essendo il cavallo di battaglia di Sonnino e Franchetti, la questione meridionale non esaurisce completamente le ragioni del loro dissenso, e andrebbe piuttosto intesa come parte di una più ampia rivendicazione in favore dei diritti delle classi umili, che è più corretto inquadrare come questione sociale. Infatti, la presa di coscienza dello *status quo* in cui versano tanti braccianti del Mezzogiorno spinge i due direttori a riflettere sull’esclusione delle masse contadine e operaie dalla vita politico-economica del Regno e sui danni che tale esclusione comporta².

Spaziando nei vari rami del sapere, la «Rassegna Settimanale» si erge a potente strumento di sensibilizzazione: il ricorso a una prospettiva interdisciplinare – in virtù della quale le ragioni politiche sono avallate da contributi

¹ Il meridionalismo definito “classico” ha come iniziatore Pasquale Villari, alla cui voce di protesta si aggiungono poi quelle di Franchetti e Sonnino, cfr. *Liberismo e meridionalismo*, a cura di E. Paolozzi e A. Jannazzo, Pagano, Napoli 1991 e A. JANNAZZO, *Sonnino meridionalista*, Laterza, Roma-Bari 1986. Per una panoramica generale sul meridionalismo, da quello della prima ora a quello più maturo di Giustino Fortunato e Gaetano Salvemini cfr. G. PESCOLIDO, *La questione meridionale in breve. Cinquant’anni di storia*, Donzelli, Roma 2017.

² Cfr. R. VILLARI, *Alle origini del dibattito sulla «questione sociale»*, in ID., *Mezzogiorno e democrazia*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 63-106. In questa stessa direzione, vanno anche studi più recenti, quali R. NIERI, *Costituzione e problemi sociali. Il pensiero politico di Sidney Sonnino*, ETS, Pisa 2000 e G. MANICA, *Dalla questione meridionale alla questione nazionale. Leopoldo Franchetti, Sidney Sonnino e Jessie White Mario nei carteggi di Pasquale Villari (1875-1917)*, Polistampa, Firenze 2014.

di ambito economico, statistico, antropologico, letterario, ecc. – rende meno gravosa e più comprensibile per il lettore medio la portata della polemica, che guarda in ultima istanza alla necessità di estendere la base del consenso sociale nei confronti delle Istituzioni, prima che un diffuso malcontento possa minare la struttura stessa dello Stato. Si ha la sensazione che da qualunque rubrica si incominci la lettura del giornale, perfino da quella letteraria, si approdi ugualmente alle stesse conclusioni. Prima di osservare il caso emblematico di Emilio De Marchi che consente di chiarire le dinamiche di interconnessione tra le parti o, per dirla diversamente, l'organicità di questo progetto a “fuochi convergenti”, per contestualizzare meglio l'indirizzo politico-culturale impresso alla rivista, si fornisce qualche ragguaglio sulla formazione dei direttori e sul legame che li unisce.

Provenienti da un percorso di studi molto simile, i due trasformano ben presto il loro rapporto di amicizia, nato nel salotto rosso di Emilia Toscanelli Peruzzi, in un sodalizio intellettuale³. La prima iniziativa comune risale al 1873, quando inaugurano la *Società dei pranzi settimanali*, il cui obiettivo è quello «di rinnovare la tradizione dei lieti simposii, istituendo certi pranzetti settimanali che primamente si fecero da *Victor*, un celebrato cuoco francese padrone d'un elegante trattoria in via Rondinelli»⁴. L'associazione riscuote un certo successo, ragion per cui all'idea di un ritrovo stabile subentra ben presto quella più suggestiva di simposi itineranti per la città di Firenze. Prende vita un tour culturale e gastronomico che coinvolge altre trattorie fiorentine e, soprattutto, quella del Capitani in via Tornabuoni, la strada che dal 1878 ospita, quasi in continuità con quest'esperienza, la prima sede della «Rassegna Settimanale». Stando alle memorie di Guido Biagi, che trovano conferma in un articolo comparso su «La Nazione» il 6 maggio 1873, non tutti potevano prendere parte a questi incontri, anzi «per esserci ammessi bisognava aver fatto qualche cosa, aver un nome nella letteratura, nella scienza o nell'arte»⁵. Ad alcuni dei invitati Sonnino

³ Il salotto di Emilia Peruzzi a Borgo dei Greci è un importante punto di ritrovo per l'intelligenza fiorentina del secondo Ottocento. Cfr. L. M. FORTUNATO DE LISLE, *The circle of the pear. Emilia Toscanelli Peruzzi and her salon-political and cultural reflections, issues and exchange of ideas in the new Italy, 1860-1880*, UMI, Ann Arbor 1991; M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2000. Sull'intimo rapporto di amicizia che Sonnino instaura con la nobildonna cfr. *Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Peruzzi (1872-1878)*, a cura di P. Carlucci, Scuola Normale Superiore, Pisa 1998.

⁴ G. BIAGI, *Sidney Sonnino*, in ID., *Passatisti*, La Voce, Firenze 1923, pp. 171-214, a p. 195.

⁵ *Ibid.* Si legge invece su «La Nazione»: «Iniziatori di cosiffatti ritrovi ci vien detto che sieno il cav. Sidney Sonnino ed il barone Leopoldo Franchetti [...] Voi trovate a que' desinari, avvocati, scienziati, letterati, filosofi, astronomi, artisti, ed appositamente invitati perché si conoscano di persona [...] nella decorsa domenica riuni a mensa gente come il Rapisardi, il Signorini, il prof.

e Franchetti si rivolgono per i progetti futuri: basti pensare che con uno dei commensali, Carlo Fontanelli, di lì a breve Sonnino appronta le traduzioni delle opere *On labour* di Thornton e *Some leading principles of political economy* di Cairnes; due testi basilari, insieme a quelli di John Stuart Mill, per cogliere le radici del suo interesse per l'economia politica e per i sistemi che regolano i rapporti tra produzione e forza lavoro⁶.

Sonnino non assorbe pedissequamente la lezione di questi pensatori, ma si pone in maniera critica coi testi che studia, talvolta sviluppando, altre respingendo le tesi sostenute nelle loro opere, senza perdere mai di vista il binomio progresso economico e crescita sociale, che appare, fin da subito, la sua principale preoccupazione⁷. Per esempio, la proposta di Thornton di creare una classe di contadini proprietari come rimedio alla questione agraria irlandese, pur affascinando molto Sonnino, che individua delle analogie tra la situazione irlandese e quella del Mezzogiorno, non è ritenuta dallo studioso una soluzione applicabile *tout court* in Italia. Con lo sguardo rivolto alla tradizione toscana, adduce i motivi per cui la mezzadria gli appare la più alta forma di partecipazione tra lavoro e capitale: è questo, pertanto, il contratto di lavoro che con le dovute precauzioni – nonché eccezioni – il giovane Sidney vorrebbe estendere in tutte le zone agrarie della penisola e non soltanto nel Sud⁸. Il latifondismo meridionale non è l'unica piaga del sistema agricolo; nelle pagine de *La Sicilia nel 1876* si sofferma sulle costrizioni che soffocano gli abitanti di altre, e meno sospette, aree rurali, passando in rassegna la «condizione abietissima del con-

Giglioli, il prof. Hillebrand», *Cronaca della Città*, in «La Nazione», 6 maggio 1873. Tra i commensali si segnalano Francesco Guicciardini, Carlo Fontanelli, Francesco Gioli e Renato Fucini.

⁶ Compare prima la traduzione di *On labour*, cfr. W. T. THORNTON, *Del lavoro. Delle sue pretese e dei suoi diritti, del suo presente e del suo futuro possibile*, trad. di S. Sonnino e C. Fontanelli, Barbera, Firenze 1875; qualche anno dopo, J. E. CAIRNES, *Alcuni principi fondamentali di economia politica nuovamente esposti*, trad. di S. Sonnino e C. Fontanelli, Barbera, Firenze 1877.

⁷ Sulla formazione di Sonnino si rinvia ai tanti studi di Paola Carlucci, cfr. almeno P. CARLUCCI, *Note sulla formazione culturale e politica di Sidney Sonnino (1847-1882)*, in *Sidney Sonnino e il suo tempo*, Atti del Convegno (San Casciano in Val di Pesa – Montespertoli, 1997), a cura di P. L. Ballini, Olschki, Firenze 2000, pp. 5-48; EAD., *Il giovane Sonnino fra cultura e politica. 1847-1886*, Archivio Guido Izzi, Roma 2002.

⁸ La mezzadria diventa la soluzione auspicabile, perché la possibilità di creare una *middle class* di piccoli proprietari terrieri, secondo Sonnino, è sfumata con la cattiva gestione della liquidazione dell'asse ecclesiastico, cfr. S. SONNINO, *I contadini in Sicilia*, in L. FRANCHETTI, S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, intr. di E. Cavaliere e nota storica di Z. Ciuffoletti, Vallecchi, Firenze 1974, II, pp. 265-267. Per ulteriori informazioni sui decreti che hanno regolamentato la ripartizione dei beni della Chiesa cfr. S. MURA, *Parlamento e questione fondiaria nell'Italia liberale 1861-1914*, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 62-68.

tadino della Valle del Po» e «del contadino della Campagna romana»⁹. La questione sociale percorre la penisola da Nord a Sud, dalla Valle del Po alla Sicilia, e la soluzione prospettata si pone in alterità rispetto a quanto sostenuto dai seguaci di Adam Smith, che ritengono che a maggiore produzione equivalga minore povertà. Sonnino smentisce chiaramente questa tesi:

Si guardi l'Inghilterra ove l'agricoltura è bellissima e il lavorante agricolo poverissimo: e se l'esempio non basta a persuadere il lettore, lo invitiamo a fare una piccola gita nella pianura irrigua del Po, e specialmente nella Lomellina, nel basso Pavese, nel basso Milanese e nel basso Mantovano. Egli vi troverà una produzione agricola straordinaria, un'agricoltura oltremodo perfezionata, ed insieme la condizione dei contadini la più miserabile, la più infelice di tutta l'Italia¹⁰.

Per ciò che concerne Franchetti, la sua formazione si caratterizza per la priorità data alla ricerca empirica. Dopo la laurea in Legge conseguita nel 1870, Franchetti compie dei viaggi in Germania e in Inghilterra per studiarne in maniera ravvicinata i sistemi amministrativi. Con l'esperienza all'estero, matura la convinzione che i principi del *self-government* e del decentramento, che ispirano la politica riformatrice di Gladstone, possano trovare applicazione anche in Italia¹¹. L'educazione all'autogoverno viene considerata il primo passo verso la realizzazione di una democrazia rurale da assurgere poi a modello per il mondo operaio e cittadino. Tali riflessioni trovano un'esplicita formalizzazione in uno scritto quasi dimenticato dello studioso livornese, *Dell'ordinamento interno dei comuni rurali in Italia* del 1872¹², che pure, come sottolinea Sandro Rogari, è fondamentale per osservare le differenze con la Destra guidata da Bettino Ricasoli che, dal 1861, avvia un processo che favorisce il controllo diretto e autoritario del governo centrale sul territorio¹³.

⁹ S. SONNINO, *I contadini in Sicilia* cit., p. 266.

¹⁰ Ivi, p. 5.

¹¹ Per la formazione culturale di Franchetti cfr. U. ZANOTTI BIANCO, *Saggio storico sulla vita e attività politica di Leopoldo Franchetti*, ANIMI, Roma 1950 e *Leopoldo e Alice Franchetti e il loro tempo*, Atti del Convegno (Città di Castello, 2000), a cura di P. Pezzino e A. Tacchini, Petrucci, Città di Castello 2002. L'interesse per la figura di Franchetti si è riaperto nel 2017, in occasione del centenario della sua morte: cfr. *Leopoldo Franchetti, la nuova Destra e il modello toscano*, Atti del Convegno (Firenze, 2017), a cura di S. Rogari, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

¹² L. FRANCHETTI, *Dell'ordinamento interno dei comuni rurali in Italia*, Stabilimento Pellas, Firenze 1872.

¹³ Cfr. S. ROGARI, *Il modello toscano: moderatismo e mezzadria*, in *Leopoldo Franchetti, la nuova Destra* cit., pp. XXIX-XXXVIII.

Le posizioni di Franchetti, così come quelle di Sonnino, sono tutt'altro che in linea con quelle governative; ne è indice l'accoglienza riservata all'inchiesta siciliana su «La Perseveranza», dove si legge che, addirittura, essa sarebbe espressione di un «estremismo giacobino»¹⁴. Le masse contadine, lungi dall'essere ritenute alla stregua di un ostacolo per il progresso della nazione, sono viste dai due studiosi toscani come una grande risorsa potenziale, che, qualora emancipata dai secolari vincoli feudali, può beneficiare alla crescita economica di tutta l'Italia. Insomma, per la prima volta il problema dell'arretratezza sociale del Sud non è associato alla scarsa produttività, come si sosteneva persino in un'inchiesta precedente promossa dal Parlamento, ma alla profonda disomogeneità nella “distribuzione” della ricchezza¹⁵.

Dopo l'esperienza dei pranzi domenicali e dopo aver creato una cassa comune per promuovere iniziative volte ad allargare il proprio raggio d'azione (tra cui il finanziamento elargito a Renato Fucini per il suo reportage su Napoli), la fondazione della «Rassegna Settimanale» costituisce il culmine del sodalizio tra Sonnino e Franchetti. Ispirandosi al modello della «Saturday Review», i due optano per l'anonimato degli articoli e per una periodicità a cadenza settimanale¹⁶. Entrambe le scelte rientrano in un disegno ben preciso, ma solo le ragioni della seconda vengono esternate pubblicamente ai lettori; sulla volontà di lasciare anonimi i contributi più militanti della rivista, l'articolo programmatico non presenta alcuna indicazione:

Aprire un campo nel quale si possano discutere e studiare le questioni principali di ordine politico e sociale che si agitano presentemente in Italia, e ciò con

¹⁴ L'espressione utilizzata nell'articolo della «Perseveranza» è citata in L. VILLARI, *Romanticismo e tempo dell'industria. Letteratura, libertà e macchine nell'Italia dell'Ottocento*, Donzelli, Roma 1999, p. 92.

¹⁵ Si allude all'inchiesta Jacini per la quale vengono stanziati 60.000 lire nel marzo 1877. A differenza di Sonnino e Franchetti, Jacini non indaga la relazione tra la miseria contadina e le condizioni contrattuali imposte dai proprietari terrieri. Cfr. R. P. COPPINI, *L'inchiesta Jacini*, in *Le inchieste agrarie in età liberale*, a cura di G. Manica, Polistampa, Firenze 2017, pp. 41-59.

¹⁶ Per la «Saturday Review», si deve a Bevington il riconoscimento di molti autori, cfr. M. M. BEVINGTON, *The Saturday Review 1855-1868. Representative Educated Opinion in Victorian England*, Columbia U.P., New York 1941. Per la «Rassegna Settimanale», è stato possibile risalire alla paternità di alcuni articoli grazie al ritrovamento dei manoscritti inviati alla rivista – per le annate 1878 (ma non del tutto completa) e 1880 (solo del secondo semestre) – nell'Archivio di Montespetoli; tuttavia anche sugli originali non sempre i nomi sono indicati. Per ulteriori informazioni sulla rivista cfr. P. CARLUCCI, *La «Rassegna Settimanale» (1878-1882). Il percorso originale di una rivista militante*, in *Le riviste di economia in Italia (1700-1900). Dai giornali scientifico-letterari ai periodici specialistici*, a cura di M. M. Augello, M. Bianchini e M. Guidi, Franco Angeli, Milano 1996, pp. 443-470.

maggior calma ed imparzialità di quel che non sia possibile nelle colonne di un giornale politico quotidiano, e, allo stesso tempo, in una forma più breve e facile e più adatta al gusto del gran numero dei lettori, di quanto non sia dato conseguire in tutte quelle riviste mensili a grandi dimensioni¹⁷.

In merito alla scelta di non rendere note le firme dei collaboratori, la motivazione si può ricavare però da una lettera inviata a Pasquale Villari. Al loro primo maestro nonché punto di riferimento intellettuale, Sonnino rivela l'obiettivo della strategia adottata, che si configura come una sorta di gioco di prestigio volto a confondere il pubblico di lettori; si vuole dare, cioè, l'impressione di essere in molti a sostenere la stessa causa:

Per ora lottiamo tutti uniti nella stessa causa ma nuoce all'effetto il mostrarsi (non l'essere) legati insieme nell'azione. F. ed io perché ci citano insieme non abbiamo più che la forza di uno. Il pubblico ha bisogno per animarsi di credere che la causa che gli viene predicata sia sostenuta da più lati i fuochi convergenti fanno più effetto di quelli a fila e moralmente basta l'apparenza della cosa per produrre il risultato¹⁸.

I risultati di questa strategia non tardano a manifestarsi e la «Rassegna Settimanale» ospita dibattiti molto accesi. In cerca di un confronto dialettico con le maggiori personalità politiche e intellettuali della penisola, i due direttori non esitano a pubblicare le lettere inviate alla redazione da parte di chi dissente dalle loro posizioni, salvo poi rispondere anonimamente (in prima persona o affidando la risposta a chi condivide le loro istanze), così da generare, per così dire, dei casi mediatici e attirare l'opinione pubblica sui temi che hanno a cuore: tra tutte spiccano le celebri polemiche con Cesare Lombroso e Antonio Salandra¹⁹.

Queste dispute hanno degli interessanti risvolti letterari, dal momento che gli scrittori che decidono di collaborare alla rivista dimostrano di essere par-

¹⁷ [La redazione], *Programma*, in «Rassegna Settimanale» (d'ora in poi «RS»), I, 1, 6 gennaio 1878, pp. I-II; poi in S. SONNINO, *Presentazione della «Rassegna Settimanale»*, in Id., *Scritti e discorsi extraparlamentari 1870-1902*, a cura di B. F. Brown, Laterza, Roma-Bari 1972, I, p. 215.

¹⁸ La lettera di Sonnino a Villari del 6 luglio 1878 è riportata nel *Carteggio Sidney Sonnino – Pasquale Villari*, in G. MANICA, *Dalla questione meridionale alla questione nazionale* cit., p. 101.

¹⁹ Si cita, *en passant*, l'accusa di «socialismo sentimentale» che Salandra muove a Sonnino e Franchetti, segno che la proposta dei meridionalisti si pone in evidente alterità rispetto al moderatismo toscano. Cfr. A. SALANDRA, *Lettera ai direttori in La questione sociale in Italia*, «RS», II, 12, 22 settembre 1878, pp. 188-190.

ticolarmente sensibili alle battaglie sociopolitiche condotte dalla redazione: si tratta di una vera e propria sinergia nel caso di Verga o dei veristi “minori”, come Mario Pratesi e Renato Fucini, che orientano una parte cospicua della loro produzione novellistica su temi affini a quelli trattati dal settimanale. Osservando, però, la questione da una prospettiva complementare, appare altrettanto significativo che quando il direttore della sezione letteraria, Carlo Cecconi, invita a collaborare scrittori distanti dai toni polemici adottati dal periodico, lo faccia senza mai cedere alle tentazioni del puro intrattenimento letterario, prediligendo quasi esclusivamente delle novelle che abbiano dei legami col dibattito fomentato da Franchetti e Sonnino. Purtroppo, non ci sono tracce dello scambio epistolare tra Cecconi e De Marchi, ma è evidente che la scelta dei racconti editi sulla «Rassegna Settimanale» sia il frutto di una decisione ponderata, visto che raramente lo scrittore milanese si è occupato delle vessazioni subite dai contadini nelle campagne²⁰. Difatti, due delle tre novelle che De Marchi pubblica sulle colonne della rivista, dal titolo *Un povero cane* e *Carliseppe della Coronata* (di cui la prima già edita in precedenza), acquistano in questo contesto editoriale un surplus di senso, inserendosi perfettamente all'interno della *querelle* sulla pellagra²¹.

Sulla natura e la diffusione del morbo, le posizioni dei direttori sono molto vicine a quelle sostenute scientificamente da Jacob Moleschott, il quale ritiene che la pellagra sia un'inevitabile conseguenza di una dieta alimentare basata sul consumo esclusivo di mais (ovvero polenta): secondo lo studioso il corpo ne diventa facile preda se vengono a mancare le vitamine contenute in altri alimenti, necessarie al corretto funzionamento dell'organismo. Per contro, nella lettera *Macinato e pellagra* inviata alla rivista nel settembre 1878, Lombroso sostiene che la pellagra sia dovuta al consumo di mais avariato e non alla mancanza di

²⁰ Per un approccio alla poetica di De Marchi cfr. A. G. SANTOLI, *Invito alla lettura di De Marchi*, Mursia, Milano 1986 e *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del Convegno (Pavia, 5-6 dicembre 2001), a cura di R. Cremante, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005. La recente bibliografia sullo scrittore milanese si sofferma sul ruolo pionieristico svolto per la nascita del romanzo giallo in Italia: cfr. L. CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002 e A. DE LUCA, *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2019.

²¹ E. DE MARCHI, *Un povero cane*, «RS», VII, 61, 30 gennaio 1881, pp. 77-78; ID., *Carliseppe della Coronata*, «RS», VII, 171, 10 aprile 1881, pp. 232-235; entrambe le novelle si possono ora leggere in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1959, vol. I. *Un povero cane* compare l'anno precedente in ID., *Storielle di Natale. Due scarpe vecchie; Un povero cane; Gina; Storia di una gallina*, G. Agnelli, Milano 1880.

variatio nella dieta²². Ovviamente, la disputa non è soltanto di tipo scientifico perché, secondo la teoria di Moleschott, la causa ultima della pellagra è la povertà, che non permette di variare l'alimentazione. Sonnino e Franchetti, quindi, traggono da questa valutazione scientifica nuove frecce al proprio arco e ribadiscono la necessità di abolire la tassa sul macinato²³; mentre Lombroso, sostenendo che il mais contiene tutti i principi nutritivi indispensabili, vuole altresì dimostrare che non esiste una proporzionalità diretta tra la diffusione della pellagra e la miseria contadina.

Dopo una risposta immediata e indignata pervenuta al giornale contro le tesi sostenute da Lombroso²⁴, la discussione continua nel tempo e sul finire dell'anno successivo, nell'articolo *La pellagra in Italia*, la questione viene analizzata presentando una serie di dati riguardanti la diffusione del morbo presso i contadini che appartengono alle province più ricche d'Italia (circa 97.000 pellagrosi). Il discorso cade poi sul ruolo che dovrebbe ricoprire lo Stato allorquando si presentano situazioni di simile allerta; secondo l'anonimo redattore, esso dovrebbe incarnare i valori più nobili e schierarsi in difesa dei cittadini logorati dalla sofferenza:

E centomila cittadini muoiono di pellagra nelle province più ricche d'Italia, e il governo e il paese guardano indifferenti e lasciano correre. Non ripeteremo qui le cose che già dicemmo tante volte sulla condizione dei contadini in altre parti d'Italia. [...] Noi li abbiamo frodati [...] La gran maggioranza degli italiani non si avvede che di aver mutato padrone e di averlo mutato in peggio²⁵.

Come si può notare, la necessità di estendere i benefici del Risorgimento a tutte le classi sociali è un punto fermo della rivista, e l'esplosione della pellagra in un'area agricola tra le più floride d'Italia non è altro che una controprova di tale esigenza.

L'ultimo tassello di questa discussione con cui la «Rassegna Settimanale» prova a scuotere l'opinione pubblica sono proprio i due racconti di De Marchi,

²² Cfr. C. LOMBROSO, *Macinato e pellagra*, «RS», I, 25, 23 giugno 1878, pp. 478-480. Per il quadro completo in cui si iscrive il dibattito cfr. G. STRAMBIO, *La pellagra, i pellagrosi e le amministrazioni pubbliche. Saggi di storia e di critica sanitaria*, Dumolard, Milano 1890.

²³ Si rinvia a uno degli articoli dove, ancor prima della questione dei pellagrosi, si affronta il problema dell'abolizione della tassa sul macinato, cfr. *Abolizione del dazio di entrata sui grani*, «RS», I, 17, 28 aprile 1878, pp. 305-307.

²⁴ «Un'accusa d'inesattezza così grave mossa da persona così autorevole non può essere lasciata senza risposta», [Il Relatore della Commissione provinciale], *Macinato e pellagra*, «RS», I, 26, 30 giugno 1878, p. 501.

²⁵ *La pellagra in Italia*, «RS», IV, 104, 28 dicembre 1879, p. 454.

nei quali vi è più che un semplice riferimento al morbo diffuso tra i contadini del Nord. Se alcuni autori si erano già occupati delle condizioni dei braccianti in altre regioni di Italia, le novelle dello scrittore milanese sembrano colmare uno spazio ancora vergine della «Rassegna Settimanale»; tanto più che l'attenzione per questa nuova realtà geografica passa per un esperimento, seppur moderato, di realismo linguistico²⁶.

In *Un povero cane*, l'immaginazione del lettore viene trasportata nel vasto casolare della cascina Mornata, nella campagna brianzola, dove la famiglia del fittaiolo Rocco sta trascorrendo nell'agio e nell'abbondanza il Natale: «La massaia ha contato sessanta oche, cinquanta pulcini, dodici dozzine di uova la settimana. C'è da far correre una barca nella crema. La Bianca o la Bersagliera hanno ottenuto un premio alla esposizione di Novara e vacche con sì belle poppe non ce ne sono neanche a Milano»²⁷ afferma Rocco, soddisfatto della sua vita. Poco più avanti De Marchi, per bocca di uno dei figli del protagonista, introduce il tema della pellagra dando luogo a un netto contrasto con l'abbondanza natalizia appena descritta. La miseria si incarna nella figura di un povero cane affamato, che abbaia nella notte perché rimasto orfano del padrone, il Pattina, morto il giorno precedente:

— Pattina era mezzo matto dalla pellagra – disse Giacotto – e ballava per la strada come se suonassero l'organetto. Dicono che ballasse di febbre... — E poi? — E poi, quando fu presso la Scesa vide l'acqua della gora, che era quasi gelata, si levò le scarpe e i calzoni e si buttò dentro, ma pestò la testa contro uno spigolo di sasso del ponte. Io l'ho visto dopo, perché rimase sul colpo, e le cervella...²⁸

Il racconto del figlio Giacotto fa infuriare Rocco che nel giorno di Natale non vuol sentirne di pellagra e pellagrosi. Il protagonista crede che il morbo sia dovuto a qualche calamità naturale le cui cause non sono prodotte dalla miseria o dalla scarsità di cibo, pertanto è chiuso egoisticamente nei propri affari, anzi è addirittura critico nei confronti della «lega degli studiosi», secondo la quale «bisognerebbe piantare il riso nel vino e portar le caccine sul lago di Como»²⁹. Pur non essendo un esponente della classe alta, Rocco appartiene alle poche famiglie contadine agiate. Si ritiene una sorta di *self made man* e non

²⁶ De Marchi prova, cioè, ad aderire alla parlata lombarda, cfr. V. BRANCA, *L'italiano-lombardo di Emilio De Marchi*, in «Letteratura», XXIX, 4, 1946, pp. 79-83.

²⁷ E. DE MARCHI, *Un povero cane* cit., p. 78.

²⁸ Ivi, pp. 77-78.

²⁹ Ivi, p. 77.

ha compassione per chi è più in basso di lui nella scala sociale; all'insegna di quest'individualismo, sta educando pure i suoi figli. Lo dimostra il fatto che il suo preferito non sia Giacotto, bensì Battistone, al quale è affidata la *pointe* della novella, vale a dire il culmine della tensione ossimorica tra le due isotopie sviluppate nel corso della narrazione: dell'abbondanza da un lato, della miseria dall'altro³⁰. De Marchi carica il finale di suspense, opponendo alla tranquillità della notte la fermezza con cui il figlio "prediletto" elimina ogni traccia di pellagra e di miseria, sparando al povero cane sopravvissuto al padrone:

La campagna era tutta bianca come un lenzuolo e dietro i rami delle betulle si squarciava un poco di cielo per dare il passo alla luce della luna, che splendeva languidamente con tante punte di spillo nella stesa dei prati. Il cane, che s'era accovacciato per frugare, alzò ancora una volta il muso e ritto sul dosso del ponte, colle orecchie tese, tremava tutto sotto il raggio della luna. Battistone fissò gli occhi rossi e.... paf! uccise anche lui³¹.

In *Un povero cane* De Marchi adotta, quindi, una prospettiva rovesciata, per cui la semplice vista della miseria, quasi ferendo l'amor proprio di Rocco e Battistone, suscita un moto di avversione laddove dovrebbe produrre uno slancio se non di generosità, almeno di compassione.

Nell'altro altro racconto edito sulla «Rassegna Settimanale», lo spettro della pellagra si manifesta nel triste destino che, inevitabilmente, si profila per il protagonista di *Carliseppe della Coronata*. In seguito a un'annata di stenti e miseria, convinto da sua moglie Letizia, Carliseppe si reca a Milano dal "sor Conte" – proprietario delle terre dove si trova la loro cascina – per saltare la trafila di intermediari e provare a spiegargli direttamente le ragioni delle proprie difficoltà economiche. La moglie ripone molta fiducia nel conte: poiché in passato è stata la sua balia, crede di poter ricevere un prestito o una deroga sull'affitto da pagare. Il povero Carliseppe non ottiene nulla di tutto questo e non viene neppure accolto dal conte, nonostante una lunga attesa nell'androne del palazzo. Stilisticamente la scena è raccontata con la voce di un narratore esterno con focalizzazione interna su Carliseppe; De Marchi poi riporta in discorso indiretto libero (guastato da quel «e noi pure lo giureremmo») i mille dubbi che assaliscono un Carliseppe sempre più disperato:

³⁰ Sul contrasto alla base della novella cfr. M. CECCONI GORRA, *Il primo De Marchi tra storia, cronaca e poesia*, La Nuova Italia, Firenze 1963, pp. 58-59. Sull'importanza strutturale della tensione ossimorica e della *pointe* all'interno della narrativa breve cfr. F. GOYET, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Puf, Paris 1993.

³¹ E. DE MARCHI, *Un povero cane* cit., p. 78.

Dove trovarlo il sor Conte in mezzo a una Milano? Era stato un tradimento del servitore che non l’aveva annunciato? O un tradimento del sor Giacomo che gli aveva dato a firmare dei conti senza dirgli nulla? Perché Carliseppe giurava (e noi pure lo giureremmo) che don Giulio non ne sapeva nulla: non si è ricchi anche per avere il diritto di non saper nulla? Mo’, era inutile perdere il tempo. Bisognava ritrovare quel mediatore, che gli aveva parlato d’un collocamento alla Bassa³².

In questo passaggio sembra che De Marchi stia alludendo all’altra grande polemica cara alla «Rassegna Settimanale», diretta contro l’assenteismo dei proprietari terrieri, che preferiscono lasciare le terre in gestione ai gabellotti, anziché occuparsene in prima persona. Il narratore insiste a più riprese su questo concetto, ossia che quando un uomo è ricco può concedersi il diritto di non saper nulla e di inserire tra sé e gli umili lavoratori della terra una schiera di cattivi intermediari: «se avete qualche cosa a dire c’è abbasso lo studio, c’è l’ingegnere, l’avvocato, l’amministratore, ci sono io»³³, dice a Carliseppe uno dei paladini del conte.

I dubbi di Carliseppe si risolvono in tragedia e la novella si chiude nel segno della pellagra. Il lettore scopre che il povero protagonista si era recato dal conte perché oltremodo intimorito da un trasferimento nella Bassa, terra falciata dal brutto morbo; trasferimento che invece resta l’unica opzione plausibile: «Andar laggiù alla Bassa, dove non si vedono nemmeno i monti, fra le rane o le biscie, fra gente sconosciuta, a salario; mangiar male, vivere di febbre, morire di pellagra..... Oh! non è vero che tutto il mondo sia paese, e a Carliseppe pareva più bello un cantuccio nel suo camposanto»³⁴.

In conclusione, con l’analisi di queste due novelle che Emilio De Marchi pubblica a distanza di poche settimane sulla «Rassegna Settimanale», si è provato a fare luce sulla solidità e sulla coerenza di questo progetto editoriale. *Un povero cane* e *Carliseppe della Coronata* costituiscono un blocco narrativo omogeneo e complementare: muovendo da prospettive diverse – la prima dall’alto, con una focalizzazione interna su un personaggio agiato; l’altra dal basso, con focalizzazione sull’umile Carliseppe – i due testi ergono la questione della pellagra a punto nevralgico di una più estesa polemica contro il malgoverno delle campagne. I due racconti acquistano un significato ulteriore nel contesto editoriale della rivista, consentendo, tra l’altro, di cogliere una diversa sfumatura della strategia dei «fuochi convergenti» perseguita dai direttori. La scelta dell’ano-

³² ID., *Carliseppe della Coronata* cit., p. 234.

³³ Ivi, p. 233.

³⁴ Ivi, p. 235.

nimato riservata agli articoli di carattere politico non è estesa ovviamente ai novellieri, eppure nella sezione letteraria non si rinuncia alla volontà di stordire i lettori, lasciandoli credere che le posizioni sostenute dalla «Rassegna Settimanale» riecheggino da un capo all'altro della penisola. In definitiva, la presenza di scrittori provenienti da diverse aree geografiche – dal siciliano Verga fino al milanese De Marchi – e la pubblicazione di racconti militanti testimoniano la strenua opera di sensibilizzazione condotta intorno ai temi di una questione sociale diventata inderogabile.

Maria Collevocchio

‘NON TEMETE, SARÒ BREVE!’.
FERDINANDO MARTINI FRA AUTORI E PUBBLICO
DEL «FANFULLA DELLA DOMENICA»

Il «Fanfulla della Domenica» nasce a Roma il 27 luglio 1879, dalla costola del quotidiano «Il Fanfulla», attivo con successo dal 1870 sotto la guida di Piacentini, Cesana e De Renzis. In quanto primo supplemento a carattere culturale di un quotidiano, il settimanale è ritenuto il prototipo dei numerosi altri supplementi che si avvicendano a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento. La sua peculiarità risiede in primo luogo nella trattazione di questioni teorico-letterarie, sino ad allora prerogativa di riviste specialistiche, con taglio divulgativo. Sotto questo aspetto, l'apporto innovativo del periodico nel panorama del giornalismo italiano è ampiamente riconosciuto¹. Generalmente condiviso è anche il felice giudizio sull'operato del suo primo direttore, Ferdinando Martini, a capo del domenicale fino al gennaio 1882². Le ragioni dell'immediato successo del supplemento (senz'altro agevolato anche dai facili contatti con la classe dirigente dovuti al ruolo politico di Martini, che nel 1879 era deputato del governo Cairoli) sono da individuare, infatti, nella sua concezione di un giornalismo «al servizio del pubblico, piuttosto che degli uomini di penna»³. Eppure, la figura di Martini non è stata approfondita nel suo ruolo di direttore, e dunque di promotore culturale, editore e talvolta di vero e proprio curatore di testi.

¹ G. FARINELLI, E. PACCAGNINI, G. SANTAMBROGIO, A. I. VILLA, *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, Utet, Torino 1997; O. MAJOLA-MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, vol. I, Istituto di Studi Romani, Roma 1963, pp. 379-380; F. FLORA, «Il Fanfulla della Domenica», in «Pegaso. Rassegna mensile di Lettere ed Arti», II, 2, 1930, pp. 129-150.

² Dopo questa data il supplemento conosce un progressivo declino: pur rimanendo attivo fino al 1919, si colloca ai margini del dibattito letterario del paese, assestandosi su posizioni tradizionali e conservatrici. Sulla fortuna del primo periodo legata a Martini si veda *Fanfulla della domenica*, a cura di A. Arslan e M. G. Raffele, Canova, Treviso 1981, p. 10. Cfr. anche B. CROCE, *Ferdinando Martini*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Laterza, Roma-Bari 1973 [I ed. 1908], pp. 299-315, e U. OJETTI, *Ferdinando Martini Giornalista*, in «L'Illustrazione Italiana», XXXV, 3, 17 gennaio 1909.

³ A. ARSLAN, M. G. RAFFELE (a cura di), *Fanfulla della domenica* cit., p. 13.

Risalendo alle origini del «Fanfulla della Domenica», lo stesso Martini ne ha lasciato testimonianza nella *Prefazione* al volume *Di Palo in Frasca* (1891):

In sostanza io desiderava che il *Fanfulla*, il quale di cose letterarie ne' primi anni della sua vita s'era spesso occupato e non senza qualche utile effetto, ripigliasse la buona consuetudine; e se non poteva mettere un argine al dilagare delle turpitudini liriche e narrative, denunziasse per lo meno le invereconde compiacenze di certi giornali; dicesse al buon pubblico: "state attenti signori; scrittorucoli e criticonzoli si son messi d'accordo e vi gabbano". [...] Nulladimeno quei miei scatti giovarono; si cominciò a parlare di un *supplemento* nel quale si trattassero argomenti d'arte e di letteratura⁴.

L'idea di fondare il nuovo supplemento scaturisce quindi dalla generale insoddisfazione per il trattamento della letteratura nei giornali italiani, e in particolare nel «Fanfulla», del quale Martini era tra i principali collaboratori. Il deputato fiorentino correla il decadimento artistico (lamentato a gran voce dai critici in quegli anni) al giornalismo in quanto promotore di lavori mediocri attraverso recensioni inattendibili, scritte per compiacere ora gli editori, ora gli autori. L'obiettivo del settimanale sarebbe stato, allora, quello di stimolare in primo luogo una buona critica, per risollevarne contestualmente la produzione creativa. Così come il quotidiano era nato a suo tempo in qualità di foglio apartitico, il supplemento avrebbe rappresentato una voce neutrale – «sarà bene avvertire fino da principio che il *Fanfulla della Domenica*, alla politica ha chiuso la porta, cugini non ne ha, e non ha innamorate»⁵ – e rappresentativa dell'intera nazione⁶, godendo della libertà di «dire il vero agli scrittori illustri e illustrissimi»⁷. Inoltre, si sarebbe distinto dal filone di intrattenimento ameno

⁴ F. MARTINI, *Prefazione* a ID., *Di palo in frasca*, E. Sarasino, Modena 1891, pp. XVI-XV.

⁵ ID., *Patti chiari, amici cari*, in «Fanfulla della Domenica», I, 1, 27 luglio 1879, p. 1.

⁶ A questo secondo intento risponde il patrocinio di Francesco De Sanctis, fortemente voluto da Martini, che apre il numero fondativo del 27 luglio 1879.

⁷ Così a giugno 1879, nella lettera in cui annuncia a Carducci il progetto del nuovo periodico, edita in *Giosue Carducci e Ferdinando Martini. Carteggio dal 1862 al 1901*, in «Pegaso. Rassegna mensile di Lettere ed Arti», V, 1933, p. 2. Nell'articolo programmatico del «Fanfulla della Domenica» Martini ribadisce: «Chi tenga dietro agli scritti di critica letteraria che si stampano nei giornali italiani, chi presti fede a' giudizi i quali vi si profferiscono intorno ai molti, troppi libri che si stampano qui, deve credere che degli scrittori *egregi, chiarissimi, illustri*, ce ne sia un esercito; tanto è alta e facile la lode che si dà giorno per giorno a questo e a quell'altro. Ma se alla fine dell'anno si tirano le somme, e si considera quanti dei volumi encomiati, dei drammi applauditi vivano nella memoria della gente, è gala se ci si riesce a raccapezzarne due o tre».

diffuso nel giornalismo coevo, promuovendo, al contrario, la letteratura dei «grandi maestri»⁸.

Al di là dei proclami, tuttavia, Martini si trova presto a fare i conti con le esigenze concrete del mercato. Da un lato, egli si circonda di critici autorevoli, come Carducci, D’Ancona, Bonghi, Chiarini, che avrebbero garantito il consenso del pubblico colto e addirittura accademico, fino ad allora appannaggio della «Nuova Antologia». Al contempo, però, si va configurando una comunità di lettori medio-colti, che sono poi in gran parte quelli già affiliati al quotidiano nazionale. Lo «spazio mediale»⁹ del supplemento di un quotidiano contribuisce alla formazione di un determinato pubblico, ampio e variegato, ben diverso da quello elitario delle riviste puramente letterarie. Questo pubblico comporta da parte del periodico stesso quello che potremmo definire un compromesso verso il basso: richiede cioè di sottrarre la componente di erudizione a vantaggio dell’intrattenimento. In questo senso opera Martini, che incarna bene il ruolo di mediatore tra le istanze del pubblico e quelle dei più insigni collaboratori. La sua direzione si potrebbe sintetizzare proprio nella costante ricerca di equilibrio tra cultura ritenuta alta (dall’élite intellettuale) e intrattenimento, un equilibrio raggiunto non senza difficoltà, variamente attestate nella corrispondenza con gli autori.

I carteggi di Martini offrono molteplici esempi di mediazione editoriale, ma ci limiteremo qui a uno soltanto, particolarmente emblematico, rapportato al “caso Carducci”. Nell’ottobre 1881 il direttore interviene sui contributi poetici del vate bolognese, dubitando dell’opportunità stessa di pubblicare versi, a maggior ragione se *barbari*, in virtù del pubblico medio cui il giornale si rivolgeva, più avvezzo alla prosa o tutt’al più a liriche convenzionali, in rima:

Debbo dire un’altra cosa e non mi attento: ho paura che tu mandi una tale imprecazione che «infino a Roma si udrà lo scoppio»; nondimeno mi fo coraggio: pensa che io son io, e il giornale è il giornale; e che qualche cosa al pubblico debbo pur concedere; delle liriche dunque alcune bisognerebbe fossero rimate. Se ti mostrassi i fasci di lettere che mi arrivano da ogni parte d’Italia, tutte le volte ch’io stampo versi tuoi, capiresti il perché io ti faccia quella preghiera: *preghiera*, bada, non condizione¹⁰.

⁸ F. DE SANCTIS, *Lettera aperta a Martini*, in «Fanfulla della Domenica», I, 1, 27 luglio 1879, p. 1.

⁹ Faccio riferimento all’espressione così come definita da I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale. Il caso Verga*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018. Cfr. anche *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, a cura di S. Martin e I. Piazza Franco Cesati Editore, Firenze 2019.

¹⁰ F. MARTINI, *Lettere 1860-1928*, Mondadori, Milano 1934, pp. 10-11.

La richiesta è del tutto coerente con la linea del periodico: nell'ultimo numero del 1880, in particolare, tra i bilanci di fine anno e i propositi per quello successivo, il direttore auspicava al domenicale di perseguire «il vero» nell'arte e di conservarsi «ossequente alle leggi della sintassi e della metrica, esser fatto segno a' fulmini de' poeti rivoluzionari, che vogliono aboliti i feudi grammaticali e smantellate le bastiglie della prosodia»¹¹. Eppure Carducci avrebbe potuto mal digerire l'ingerenza di Martini, che ne è consapevole, e prova pertanto a indorare la pillola, facendo seguire la richiesta a un'ulteriore proposta: comporre un ciclo di racconti di viaggio, sul modello dei *Reisebilder* di Heine, in cui prosa e versi si alternassero, da pubblicare in volume subito dopo l'uscita nel «Fanfulla della Domenica» così da assicurarsi un doppio guadagno.

Ne manderai uno ogni tanto così che il lavoro possa essere compiuto entro il 1881. A po' per volta e senza quasi accorgertene, ti troverai fatto un volume. S'intende ch'io dico *descrivi*, ma non badare alla parola: ho citato i *Reisebilder* apposta: racconta, divaga, fa' quello che vuoi: purché alle divagazioni e a' racconti tu pigli occasione dalla tua gita¹².

Tale iniziativa ci offre l'occasione per due considerazioni su Martini: egli manifesta piena cognizione delle vantaggiose possibilità concesse agli autori dal doppio sistema editoriale, comprendente mercato librario e periodico;¹³ dimostra, inoltre, di prediligere nettamente la prosa rispetto alla poesia, a prescindere dalle tipologie morfologiche e tematiche, che potevano andare dalla narrativa odeporica – apertamente incoraggiata a quest'altezza nel «Fanfulla della Domenica» – al bozzetto descrittivo, alla novellistica propriamente detta.

A tal proposito, mentre il dibattito sulla prosa domina la stampa italiana, anche Martini porta avanti una personale riflessione, sfociata negli anni Novanta in due antologie ad uso scolastico, *Prose italiane moderne* (1895) e *Prosa viva di ogni secolo* (1896), in cui seleziona i testi secondo un criterio d'avanguardia per l'epoca¹⁴. Privilegia infatti prose semplici e chiare, utili ad apprendere

¹¹ «Fanfulla della Domenica», II, 52, 26 dicembre 1880, p. 1.

¹² F. MARTINI, *Lettere 1860-1928*, cit., p. 10. È assai probabile che Martini abbia presente l'introduzione alle *Macchiette* di Collodi (pubblicate nel «Fanfulla» prima di essere raccolte in volume), che scrive: «Quando li ebbi cuciti insieme, m'accorsi che avevo fatto un libro. Moltissimi libri, in giornata, si fanno così». C. COLLODI, *Storia di questo volume*, in ID., *Macchiette*, Brignola, Milano 1880.

¹³ Sul sistema editoriale G. RAGONE, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999.

¹⁴ Sulle antologie scolastiche di fine Ottocento L. CANTATORE, «Scelta, ordinata, annotata». *L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Mucchi, Modena 1999.

come scrivere *bene*, ossia in modo efficace, contro il *bello scrivere* retorico; di conseguenza, non si limita a includere autori letterati, ma abbraccia scienziati e diaristi dei più svariati ambiti; i brani antologizzati, inoltre, sono ordinati in base alla difficoltà crescente di lettura, e non cronologicamente, ragione che porta ad anteporre i contemporanei a Dante. L'autore sente l'esigenza di giustificare quest'ultima scelta, quanto mai inusuale:

Quand'uno viene al mondo, cominciamo a nutrirlo di latte, di minestre più tardi; e del tempo ne passa, prima ch'ei sia in grado di mangiare e digerire il filetto di bue.

Ma chi s'è mai per ciò sognato di dire che agli stomaci sani, non altro nutrimento si confaccia se non la minestra ed il latte? [...] E dal credere che convenga principiare da' moderni, al voler banditi gli antichi, tanto ci corre, quanto da un'opinione che, per lo meno, merita d'essere dibattuta, a un di quelli spropositi che non si discutono neppure. A ogni età il suo cibo, a ogni grado dell'istruzione il suo libro. [...] Eccoli dunque, eccoli insieme co' moderni gli antichi. Nella molto numerosa compagnia qualche viso nuovo compare; non mi diranno, spero, che ho mancato di rispetto agl'illustri, imbracando tra loro gente di troppo minor conto. [...] Così, i letterati si strinsero per far posto a viaggiatori, a mercanti, a soldati, a diaristi, ad ambasciatori; i quali tutti, perché avevano qualche cosa d'importante da dire, stimarono il meglio fosse dirlo *rapidamente e semplicemente*¹⁵.

Le parole conclusive costituiscono un motto mai rinnegato da Martini, che ne fa anzi un paradigma di canonizzazione della letteratura¹⁶. Quali opere della tradizione meritano di essere ancora lette sul finire del XIX secolo? Quelle che rispondono a criteri di *rapidità* e *semplicità*, criteri comuni alla prosa giornalistica, anzi connaturati ad essa, che infatti svolge un ruolo fondamentale – com'è noto – nel rinnovamento linguistico e stilistico della nostra letteratura a cavallo tra Otto e Novecento¹⁷.

Questa convinzione di Marini può essere fatta risalire proprio alla direzione del «Fanfulla della domenica». Tra i vari esempi, lo dimostra un equivoco in-

¹⁵ F. MARTINI, *Prefazione a Prosa viva di ogni secolo della letteratura italiana. Libro di lettura proposto alle scuole complementari e normali, alle classi superiori dei ginnasi e alle inferiori degli istituti tecnici, da Ferdinando Martini*, Sansoni, Firenze 1896, pp. V-VII (corsivi miei).

¹⁶ Sul ruolo delle antologie scolastiche nei processi di canonizzazione S. MARSI, *Il racconto del passato: la formazione del canone letterario italiano tra programmi ministeriali, manuali scolastici e storiografia letteraria (1861-1945)*, Loescher, Torino 2024.

¹⁷ Si cita per tutti T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 2011.

sorto con Rocco De Zerbi, risentito per le riserve espresse dal direttore su un proprio articolo¹⁸. Alle lamentele di De Zerbi, Martini ribatte: «dove tu hai letto *buono* io con la mia orribile calligrafia avevo probabilmente scritto *breve*. Ma se scrissi buono, non intesi che *attraente*, di *argomento interessante*. Se tu fossi tale da scrivere buttando giù a rifacio, né io avrei insistito tanto per avere la tua collaborazione, né tu avresti tanto indugiato a dirmi di sì» (31 agosto 1879)¹⁹. Il presunto lapsus con il quale Martini cerca di porre riparo alla situazione sarebbe più che plausibile, essendo la brevità un requisito fondamentale dello scrivere bene, su cui il direttore insiste nella corrispondenza con gli autori del suo giornale. La stessa lettera a De Zerbi prosegue con le indicazioni sull'ampiezza dell'articolo:

Quanto alla misura io non voglio metterti la corda al collo: questo ti prego soltanto, scrivendo, ad aver nella mente: che il tuo articolo deve andare *per primo*: e che, quando la prima pagina è tutta occupata da uno scritto solo, si vendono meno esemplari del giornale, e che in qualunque posto si trovino e da chiunque siano firmati, gli articoli più lunghi di tre colonne son letti (ne ho la prova) da pochi.²⁰

Una simile sensibilità nei confronti del pubblico, dovuta evidentemente alla piena cognizione del potere che esso ha acquisito nel moderno mercato culturale, non era scontata all'inizio degli anni Ottanta. Emerge anzi una diffusa avversione nei confronti dei lettori medio colti, ritenuti responsabili, in un certo senso, del declino artistico-letterario del paese. Per limitarci al «Fanfulla della Domenica», su posizioni completamente opposte rispetto a quelle di Martini si esprimerà per esempio Ruggero Bonghi nel 1885, firmando un editoriale sullo stato della letteratura italiana:

Gli scrittori, lo vedete, v'imbandiscono in ogni parte d'Italia il desinare a vostro gusto; e invece di unirsi, pochi come sono, a prepararvi un cibo più sostanziale, si sparpagliano il più che possono, per apprestarvi manicaretti vari e da stuzzicare il palato. E vi vengono davanti, ogni giorno da più parti, a presentarvi il loro piatto con ogni sorta di moine e di lazzi. Un foglio letterario, di sole

¹⁸ L'articolo in questione è *Processo per diffamazione (intentato dagli eredi illegittimi del fu cav. Albio Tibullo a carico del nominato Rocco de Zerbi)*, che esce il 28 settembre 1879 e si inserisce nella vivace polemica con Carducci su Tibullo avviata nei numeri precedenti e sfociata nel volume *Tibullo: polemica fra Giosue Carducci e Rocco De Zerbi*, Treves, Milano 1880.

¹⁹ F. MARTINI, *Lettere 1860-1928* cit., p. 74.

²⁰ *Ibid.*

‘NON TEMETE, SARÒ BREVE!’

quattro pagine, volante, è più che soverchio agli stomaci vostri; a vederlo più grosso, fareste segno che vi fa peso. E bisogna, anche così volante, com'esso è, alleggerirvelo, e ve lo alleggeriscono, e ve lo condiscono, e ve lo salano; almeno tentano. E così discendete più giù e voi e loro.

I lettori pochi e svogliati e assonnati spiegano una letteratura povera e tediata e stanca: e gli uni fanno l'altra e l'altra gli uni.²¹

Di fronte a parole così severe rivolte ai lettori-acquirenti, non stupisce che proprio il 1885 segni l'acme da cui ha inizio l'irreversibile parabola discendente nella fortuna commerciale del supplemento. Pur proseguendo l'attività fino al 1919, infatti, esso si chiude in un accademismo sempre meno divulgativo e vede così restringersi il suo pubblico, restando ai margini del dibattito culturale del paese. Di tutt'altra tendenza era stata l'opera di mediazione portata avanti da Martini, attento ad accattivare il più ampio numero di lettori senza sacrificare eccessivamente la critica specialistica. Mentre Bonghi bistratta la tendenza ad alleggerire le già esigue pagine del settimanale, Martini fa leva proprio sulla misura breve per attrarre lettori:

Dopo un anno di prova, sono in grado di sapere quel che i lettori vogliono... o almeno quel che non vogliono. Non vogliono articoli di oltre tre colonne. Farò una circolare a tutti i cortesi che mi aiutarono, perché lo sappiano. Se vedesse le cartoline e le lettere che ricevo ora al rinnovarsi dell'associazione! È un plebiscito: suonano presso a poco tutte così: «Va bene, va benone il vostro giornale: ci piace: ma, per carità, non ci date scritti che vadano più in là delle due colonne o tre, perché è raro che più lunghi di così si leggano volentieri» (a Guido Biagi, 20 giugno 1880)²²

A partire dall'estate 1880, a seguito della perdita di abbonati cui il giornale va incontro al primo rinnovo, Martini si prodiga per riportarlo in auge, rendendolo «quel che doveva essere fin da principio»²³, ossia un giornale di intrattenimento:

Giornali come il nostro, che non campano sulle bizze politiche di questo o di quello, sui rancori di questa o di quella chiesuola, non possono sperare salute che dall'accoglienza del pubblico e dal soddisfacimento di un suo bisogno o di un suo desiderio. Laonde ci son due cose da fare: o meglio, ce n'è una da scegliere tra le due che possono farsi: o seguitare così [...] o senza mutare

²¹ R. BONGHI, *Un po' d'esame di coscienza*, in «Fanfulla della Domenica», VI, 1, 4 gennaio 1885.

²² F. MARTINI, *Lettere 1860-1928* cit., p. 95.

²³ A Enrico Nencioni, 7 settembre 1880, ivi, p. 104.

l'indole del foglio, arrendersi un po' alle istanze altrui, scriver più breve, trattare un poco di letteratura soltanto. (A Guido Biagi, 9 luglio 1880)²⁴

Tra le prerogative della prosa caldeggiate dal direttore spicca ancora una volta la brevità. Le raccomandazioni di Martini sull'ampiezza dei contributi riguardano però quasi esclusivamente la saggistica e assai di rado la narrativa, che resta a lungo esente dal vincolo delle tre colonne. Il dato non stupisce, essendo la narrativa – e nello specifico la narrativa di finzione – di per sé un genere di intrattenimento. Sulla misura breve intesa quale punto di forza di una testata culturale, che miri al vasto pubblico, Martini torna anche nella *Prefazione* al volume *Di palo in frasca* (1891) da cui abbiamo preso le mosse. Articolata come un vero e proprio racconto umoristico, essa narra – così recita il sottotitolo – «con documenti alla mano, come venisse al mondo un giornale e come vivesse i primi suoi giorni». Alla voce del narratore autobiografico che ripercorre la storia del periodico si alternano quelle fittizie di alcuni rappresentati del pubblico: «i giornali si fanno col metro» – afferma per esempio «il giornalista provetto», alter-ego dell'autore – «se no, il pubblico si stracca e non legge».²⁵ In maniera analoga Martini, che, come si è ricordato all'inizio, era approdato al «Fanfulla della Domenica» con una brillante carriera giornalistica alla spalle, si rivolgeva alle «leggirici» licenziando nel 1863 uno dei suoi pezzi più noti: «Non temete, sarò breve!... Gli articoli, mi diceva un giorno una vedovella, sono come gli amori, quando vanno per le lunghe finiscono coll'annoiare!».²⁶

²⁴ Ivi, p. 99.

²⁵ F. MARTINI, *Prefazione* a Id., *Di palo in frasca*, cit., p. XV.

²⁶ Id., *Ai bagni! Vaniloqui d'un Vagabondo*, in «La Nazione», 4 agosto 1863, ora in *Giornalismo italiano. 1860-1900*, a cura di F. Contorbia, vol. I, Mondadori, Milano 2007, pp. 170-180.

Miryam Grasso

NEL LABORATORIO DI *PER L'ARTE* DI LUIGI CAPUANA:
FORMA, IMMAGINAZIONE E METODO SCIENTIFICO

1. *L'«onnipotenza della forma». Il cantiere teorico di Per l'Arte*

Nel 1885 Luigi Capuana pubblica la raccolta di saggi *Per l'Arte* (Catania, Giannotta), nella quale confluiscono una serie di scritti critici già pubblicati sul «Fanfulla della Domenica» tra il 1882 e il 1883, anni in cui era direttore del «Fanfulla».

Pochi anni prima, Capuana aveva pubblicato gli *Studi sulla letteratura contemporanea* in due serie, nell'80 e nell'82. Nella *Prefazione* alla *Prima serie*, Capuana identifica il suo «credo critico»¹ nelle parole di due «grandi maestri»: Francesco De Sanctis e Camillo De Meis. Precisamente, sceglie una citazione del saggio del primo, tratta da *Settembrini e i suoi critici*:

La forma non è *a priori*, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza o aggiunta di esso: anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma. [...] Ma se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa e si rivela debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi?

In questo caso il contenuto può essere importante in sé stesso: ma come letteratura o come arte non ha valore.²

La citazione fa riferimento al legame tra forma e contenuto. Da un lato la forma ha origine dal contenuto; dall'altro, il contenuto non può avere un valore autonomo, ma lo acquisisce solo se è in grado di generare una forma.

¹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura italiana contemporanea. Prima serie*, Brigola, Milano 1880, pp. V-VI.

² F. DE SANCTIS, *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1879, p. 240.

Le parole di De Meis scelte da Capuana riguardano invece l'arte, definita come una «serie di forme estetiche l'una men perfetta dell'altra», progressivamente «meno naturali e spontanee, meno epiche e fantastiche, sempre più spirituali, liriche, filosofiche e vie più reali».³

Queste due citazioni sono accostate per evidenziare le due preoccupazioni principali dell'autore, espresse anche nella prefazione a *Per l'Arte*. In primo luogo, la necessità di sottolineare come il compito dell'arte stia nel rappresentare l'evoluzione del pensiero umano, affrancandosi dalla tradizione classica e dalla causa politica e nazionalista, che avevano pesato sulla letteratura italiana fino a quel momento, e come l'opera d'arte si fondi sull'interdipendenza e la parità tra forma e contenuto.⁴ L'altra preoccupazione di Capuana è difendere il genere del romanzo, sul quale punta per una rinascita della letteratura italiana. È il genere che per lui meglio esprime la contemporaneità, secondo un principio di evoluzione dei generi artistici che trova fondamento proprio in De Meis. L'arte e la Natura sono regolate da una legge ugualmente fatale: l'arte procede «dal più materiale al più spirituale»,⁵ e, come la Natura, da una forma più semplice e inferiore a una più ricca e superiore. L'arte moderna è ormai «peggiolata», «corrotta»: è avvenuto un processo irreversibile, per cui gli elementi primitivi dell'arte (immaginazione e sentimento) si sono mescolati ai nuovi elementi della riflessione scientifica. Al trascorrere della storia dell'umanità, anche la storia dell'arte trascorre; proprio perché essa non è fuori dall'umanità, è soggetta alle medesime trasformazioni. L'arte si è trasformata, e ha trasformato di conseguenza il suo metodo. Per descrivere quest'ultimo, Capuana anticipa l'immagine del bisturi che sarà ripresa nella prefazione a *Per l'Arte*: l'occhio dell'arte è «armato del microscopio» e la sua mano «del bisturino dell'anatomista e del disseccatore».⁷ Il vero compito dell'arte moderna è riuscire a infondere vita alle sue creature mentre le «disarticola», le «scompone», le seziona con «spietata e serena freddezza».⁸

Per l'Arte testimonia lo sforzo di Capuana di conferire una sistemazione teorica alla propria idea di arte, prima di approdare agli «*Ismi contemporanei*

³ A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Monti, Bologna 1869, vol. 2, p. 23.

⁴ Cfr. A. PAGLIARO, *Forging Italian readers: Capuana's aesthetics for the modern Italian novel*, in *Luigi Capuana. Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*, a cura di A. Pagliaro e B. Zuccara, Firenze University Press, Firenze 2019, pp. 65-94.

⁵ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, cit., p. 86.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 87.

⁸ *Ibidem*.

del 1898.⁹ Nel volume, i saggi sono disposti in due sezioni sulla base dell'estensione: *Scaramucce*, contenente gli articoli più lunghi, e *Trucioli*, che include i testi più brevi. All'interno delle due sezioni l'ordinamento seguito è di tipo tematico, non cronologico. L'articolo sui *Promessi sposi*, ad esempio, è posto in posizione iniziale, nonostante si tratti di uno dei più tardi (3 giugno 1883), evidentemente perché considerato da Capuana una sorta di *summa* della poetica che lo aveva guidato durante la scrittura degli altri testi della raccolta.¹⁰ Il saggio prende effettivamente avvio dall'«aforismo» con cui si conclude la prefazione al volume, ovvero: «un'opera d'arte [...] dovrebbe essere, innanzitutto, un'opera d'arte». Nel saggio sui *Promessi sposi* Capuana si chiede: «è dunque una cosa difficile, estremamente difficile, il vedere in un'opera d'arte nient'altro che l'opera d'arte?».¹¹ Egli risponde spiegando quest'apparente tautologia: quando ci si concentra troppo su aspetti secondari o estranei all'arte, «il nostro criterio è completamente falsato».¹² Il giudizio dell'opera d'arte deve invece focalizzarsi sulla forma (e non sul contenuto). Nello stesso saggio è presente anche l'immagine dello «spirare» (il soffio creatore dell'Arte che «spira» dentro l'immaginazione dello scrittore).¹³ L'articolo sui *Promessi sposi* è dunque posto in apertura alla raccolta proprio perché per Capuana aveva costituito l'occasione per rispondere o riflettere su alcune questioni poi riprese nella prefazione.

Gli altri saggi della raccolta non fungono da corollari al nucleo della riflessione dell'autore, ma gli consentono di introdurre una serie di chiarimenti. In *Interpretazioni artistiche*, ad esempio, Capuana precisa il legame tra forma, contenuto e attualità: non è possibile attingere dal passato (nello specifico, dal mondo greco antico) personaggi e situazioni, con l'ambizione di trarre dalla «forma antica» i «sentimenti umani eterni»; questi, inevitabilmente, finiscono per ridursi ai «sentimenti personali modernissimi» di chi scrive. Nel saggio dedicato a Gabriele D'Annunzio Capuana auspica che il poeta si rivolga alla realtà e, come accaduto nelle novelle di *Terra vergine*, riesca anche in poesia «a infondere nella semplice rappresentazione della realtà lo spiracolo creatore».¹⁴ Nei saggi dedicati a *Numa Roumestan* di Alphonse Daudet, a *Torquemada* di Victor Hugo e a *Le femme de Claude* di Dumas egli si serve di alcuni errori

⁹ R. SCRIVANO, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Per l'Arte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, p. 5.

¹⁰ Ivi, p. 7.

¹¹ L. CAPUANA, *Per l'Arte*, Giannotta, Catania 1885, p. 3.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ Ivi, p. 39.

compiuti dai tre scrittori per definire ciò che l'opera d'arte non deve essere: essa non può tradire la rappresentazione della realtà e non può risultare da una commistione di generi diversi. Nel primo scritto della sezione *Trucioli*, parlando della novella verghiana *Il Reverendo* (appartenente alle *Novelle rusticane*), Capuana espone invece il suo concetto di *forma*:

Ho detto l'onnipotenza della forma, perché quella che produce i miracoli, qui come in ogni vera opera d'arte, è assolutamente la forma. E per forma non intendo soltanto la lingua, lo stile, ma tutto il complesso di mezzi artistici e di facoltà creative che serve a infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita.¹⁵

La forma è *anche* la lingua e la grammatica, così come la pittura è *anche* disegno e colore, ma ridurre la forma a «una questione di lingua e di grammatica» significa dimezzarne la portata. Lingua e grammatica sono mezzi più o meno efficaci per l'espressione artistica, tanto che i grandi scrittori «si son tutti infischiate delle regole ed hanno avuto il gran coraggio di sgrammaticare».

Con i saggi raccolti in *Per l'Arte* l'obiettivo di Capuana è delineare un'idea di opera d'arte data da un delicato e sapiente equilibrio tra diversi elementi, convergendo su una definizione di forma come organismo, e intercettando nella sua riflessione teorica elementi di realismo e impersonalità. Nella prefazione l'autore chiarisce in maniera definitiva e coerente il concetto di realismo, inquadrando il senso che esso acquisisce nella storia della letteratura italiana, e tenta di individuare una soluzione alla «confusione delle idee»¹⁶ del dibattito critico contemporaneo. Relativamente alla parola scritta, il problema artistico è infatti, per Capuana, un «problema nuovo»: esclusi i *Promessi sposi* di Manzoni e le poesie di Leopardi, gli scrittori italiani non si sono mai dedicati all'arte «pura e semplice» ma, in quanto spinti dalla necessità politica, «congiuravano, battagliavano, agivano da patrioti». Il «culto disinteressato dell'arte»¹⁷ è invece una peculiarità del realismo. L'arte realista non è destinata solo a replicare la realtà sottomettendosi allo sperimentalismo scientifico; secondo la visione capuaniana, la fantasia e l'immaginazione giocano un ruolo cruciale. Capuana non identifica però l'immaginazione con la capacità di inventare situazioni multiformi, o avventure mirabolanti per l'eroe che riesce a superarle aiutato da

¹⁵ Ivi, pp. 177-178.

¹⁶ Ivi, p. I.

¹⁷ Cfr. ivi, pp. III-IV.

qualche forza soprannaturale.¹⁸ L'immaginazione consente piuttosto all'artista di creare l'illusione della realtà, permettendo al lettore di vedere di fronte a sé personaggi vivi che sentono, pensano, agiscono come il lettore stesso.¹⁹ Nell'esporre un documento tratto da una cancelleria criminale, Capuana afferma che da quel documento può trarre un'opera d'arte solo chi riesce a «ripetere nella forma letteraria il segreto processo della natura». Si tratta di un'operazione che accomuna il lavoro del romanziere a quello dello scienziato: entrambi hanno il compito di ricostruire i fatti e farli parlare, e sono accomunati da un medesimo destino, quello di svelare il mistero stesso della vita.²⁰ Fantasia e immaginazione sono facoltà tipiche dell'artista alle quali attribuisce piene capacità conoscitive.²¹ Si comprende dunque come per Capuana sia riduttivo limitare la scrittura a una mera imitazione della realtà; ciò che gli preme è invece evidenziare il ruolo critico-conoscitivo dell'intellettuale moderno.²² Ed è in questo ruolo che si manifesta la fedeltà al metodo scientifico:

Questa benedetta o maledetta riflessione moderna, questa smania di positivismo di studi, di osservazioni, di collezione di fatti, noi non possiamo cavarcela di dosso. È il nostro sangue, è il nostro spirito. [...] Ed è naturale quindi che dal nostro sangue e dal nostro spirito la riflessione positiva passi a rivelarsi anche nell'opera d'arte, nel modo, s'intende, e colla misura compatibile con un'opera d'arte.²³

Il rigore positivista è dunque una componente irrinunciabile per lo scrittore, tanto da permeare il sangue e impregnare lo spirito. Intorno al 1885, Capuana lavorava alle novelle appartenenti al filone psicopatologico.²⁴ Non a caso, nella prefazione a *Per l'Arte* si sofferma su come il romanziere rubi il mestiere «al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze sociali», affondando il bisturi nelle «carni palpitanti» di quei personaggi che scortica «vivi vivi», «con la spietata

¹⁸ E. ROSSETTI, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno (Montreal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Salerno, Roma 1990, p. 118.

¹⁹ Ivi, p. 119.

²⁰ M. PALADINI MUSITELLI, *Capuana verista*, in *Capuana verista*, Atti dell'incontro di studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1984, p. 24.

²¹ A. STORTI ABATE, *Introduzione a Luigi Capuana*, Laterza, Bari 1989, p. 110.

²² M. PALADINI MUSITELLI, *Capuana verista*, cit., p. 24.

²³ L. CAPUANA, *Per l'Arte*, cit., p. XLIV.

²⁴ Nel 1883 e nel 1886 escono le due edizioni di *Storia fosca*, mentre nel 1885 viene pubblicato *Ribrezzo*, comprendente le novelle uscite su rivista tra il 1883 e il 1885.

indifferenza di un anatomico».²⁵ Capuana raggiunge però la convinzione che le circostanze della vita e il caso fortuito abbiano un peso superiore all'eredità e all'ambiente nel condizionare il comportamento individuale, allontanandosi dunque dal modello zoliano. In *Per l'Arte* indica le percentuali che potrebbero risultare dall'analisi di una «creatura umana», per cui l'eredità costituisce solo il 10% e l'ambiente il 15%; «Circostanze individuali» corrisponde al 40%, «Forza maggiore» al 30% ed «Elementi diversi» al 5%. Per realizzare un'opera d'arte non è sufficiente individuare queste componenti, seguire il metodo scientifico e mantenersi fedeli al documento umano: è indispensabile lo *spiraculum vitae* dell'immaginazione, indispensabile per conferire una *forma* agli «elementi disgregati» offerti dall'osservazione.²⁶

La prefazione a *Per l'Arte* costituisce anche un'occasione di riflessione metalinguistica. Nel tentativo di inventare una «prosa moderna» di «sana pianta», i veristi sono riusciti a imbastire una prosa «mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale, come tutte le cose messe in fretta», ma che risponde all'esigenza di *parlare scrivendo*.

La riflessione di Capuana sulla lingua, naturalmente, risale a ben prima di *Per l'Arte*, ed è testimoniata dalle lettere e dalle recensioni.²⁷ Nella recensione ai *Malavoglia* del 1881, ad esempio, definiva la lingua italiana «diabolica»,²⁸ alludendo all'utilizzo di un codice linguistico ancora elitario e di difficile utilizzo, libresco, poco duttile rispetto alle esigenze espressive degli scrittori veristi, dato che in Italia non esisteva ancora uno strumento linguistico consolidato e ben padroneggiato. Dimostrando una profonda coscienza sociolinguistica e sociostorica,²⁹ Capuana è consapevole che in Italia la ricchezza espressiva della lingua del realismo e del naturalismo francesi è molto più difficile da

²⁵ L. CAPUANA, *Per l'Arte*, cit., p. XLIII.

²⁶ Si tratta di concetti mediati dalla lettura e dallo studio di De Meis, Hegel e De Sanctis, e già espressi da Capuana nei saggi precedenti; cfr. A. STORTI ABATE, *Invito alla lettura di Luigi Capuana*, cit., p. 110. Per la relazione tra forma, fantasia e immaginazione, e il ruolo giocato dalla lettura di De Meis, Hegel e De Sanctis, si vedano almeno S. BALLONI, *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1, 2007, pp. 136-151, e L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 17-44.

²⁷ Vd. A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, cit., pp. 11-12.

²⁸ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Giannotta, Catania 1882, p. 135.

²⁹ Cfr. A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, cit., p. 18.

perseguire.³⁰ Nella prefazione all'edizione di *Giacinta* del 1889 lo scrittore parla di «grandissimo scoglio» della lingua, e della difficoltà nell'affrancarsi dalla «lebbra dei francesismi» (perché è forte l'influenza del modello francese).³¹ Le riflessioni sulla lingua procedono parallelamente a un'intensa attività di revisione delle proprie opere, soprattutto in occasione delle loro ristampe. Il lavoro capuano è ben descritto dalle parole che utilizza in una lettera del 1884 indirizzata a Édouard Rod: si dichiara «tormentato da una specie di *flaubertianismo*» che consiste nell'«incontentabilità della frase», nella «mania di volerla netta, trasparente, da non dire più né meno di quello che le si vorrebbe far dire».³²

Capuana non si limita a riflettere solo sulla propria attività di scrittore. L'«officina verista»,³³ che lo vede impegnato con Verga (e poi con De Roberto) in discussioni, reciproche correzioni, interventi, gli consente di riflettere sul problema linguistico anche mediante il lavoro sui testi di altri scrittori. Gli scambi dell'officina consentono di apportare nuovo vigore al dibattito sulla lingua e sullo stile, come testimoniano carteggi, saggi, prefazioni ai romanzi.³⁴

2. L'autografo e le varianti della prefazione a Per l'Arte

Presso la Biblioteca comunale «Luigi Capuana» di Mineo si conserva l'autografo della prefazione a *Per l'Arte*, costituito da 8 carte (mm. 210x310). Un primo nucleo del testo era già uscito sul «Fanfulla della Domenica» del 14 dicembre 1884, con il titolo *Fantasia e immaginazione*.

L'autografo non comprende il testo per intero; oltre al brano citato dai *Malavoglia*³⁵ e alla porzione di testo già pubblicata in rivista, mancano la sequenza che include il documento di cancelleria criminale e la successiva riflessione sulla forma.

Capuana mostra diverse incertezze nella stesura dell'*incipit*. Il primo tentativo, interamente cassato, è trascritto su una carta poi utilizzata per abbozzare il finale:

³⁰ R. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 2008, p. 17.

³¹ L. CAPUANA, *Giacinta*, Giannotta, Catania 1889, p. XIII.

³² J.J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains italiens*, Droz, Genève 1980, p. 138.

³³ R. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...», cit., p. 48.

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ Si tratta del brano in cui Maruzza apprende la notizia della morte di Bastianazzo. Secondo Capuana, sono pagine che non hanno eguali «per evidenza, per colorito, per giustezza d'intonazione e di sentimento, per potenza d'arte». L. CAPUANA, *Per l'Arte*, cit., p. XIX.

Noi siamo ingiusti verso noi stessi. Dopo la vanagloria quarantottesca, eccoci cascati in un'esagerazione opposta, nell'avvilimento della miseria [...] risuona di lamenti; si ripete in letteratura lo stolido: si stava meglio [...] stava peggio dal malcontento polit<ico>.

È poi vero?

Un po' di positivismo non fa male. E si fanno dei confronti; e si [...] nomi, si buttano fuori delle sentenze. (c. 8r)³⁶

Le lacune sono dovute a una rifilatura della carta in corrispondenza del margine destro. Segue un'altra frase, cassata: «Quelli che si lagnano della nostra presente miseria.» Un ulteriore tentativo è trascritto alla c. 1r, ed è anch'esso cassato:

La letteratura, è un problema assai complicato per noi. Quelli che stanno a guardare non se ne rendono conto.

Finiremo col non raccapezzarci più, tanta è la confusione delle idee.

L'arte (mi restringo a quella della parola scritta) è diventata in Italia un complicatissimo problema.

Nell'ultimo tentativo Capuana si avvicina alla versione definitiva:

Confesso ingenuamente che non mi ci raccapezzo più. Che cosa vuole la critica? Che cosa vuole il pubblico? Pare che non lo sappiano nemmeno loro precisamente, tanta è la confusione delle idee.

La versione finale è la seguente:

Confesso ingenuamente che non mi ci raccapezzo più. Che cosa si vuole? Pare non lo sappiano, precisamente, nemmeno quelli che urlano più forte, tanta è la confusione delle idee.

Nel primo tentativo prevaleva dunque un riferimento alle vicende politiche, ed era presente anche il riferimento al positivismo (poi meglio esplicitato lungo la stesura del saggio). Nella seconda prova, l'autore riprende solo le lamentele nei confronti di una generica «presente miseria», forse riferita al contesto socio-politico, che viene meno nella terza stesura. In quest'ultima fa la sua comparsa il mestiere della letteratura; chi non lo pratica, il pubblico che

³⁶ I puntini racchiusi tra parentesi quadre [...] indicano una lezione illeggibile.

sta «a guardare», non può comprendere la portata dei problemi degli scrittori, che a causa della «confusione delle idee» rischiano di smarrirsi senza riuscire a trovare una soluzione, dato che l'arte è divenuta un «complicatissimo problema». Nella versione finale, Capuana opta per un *incipit* diverso, imperniato su una confessione in cui dichiara di non «*raccapazzarsi*» più. La confusione delle idee, prima attribuita agli scrittori, nella versione definitiva è attribuita invece al pubblico, ed è una confusione tale che nemmeno «quelli che urlano più forte», coloro che si esprimono con maggiore veemenza, sono in grado di dissipare.

A questo punto, Capuana finge di instaurare un dibattito con un lettore che concorda con alcune considerazioni di Carducci sulla produzione letteraria contemporanea:

– Voialtri produttori, – mi diceva [un tale] uno qualche anno fa – avete il gran torto di [dar] badar troppo [alla critica e al pubblico] [ai giornali] alla critica e al pubblico. Il vostro ufficio [è] dovrebbe essere uno solo: produrre e bene. [Non dovete occuparvi di altro.] (c. 1r)³⁷

Inizialmente si tratta di «un tale», poi di «uno» che ha parlato con l'autore «qualche anno fa», e che attribuisce agli scrittori (definiti «produttori») il «gran torto» (con l'aggettivo aggiunto in un secondo momento, per conferire maggiore enfasi) di prestare troppa attenzione «alla critica e al pubblico». Mediante la sostituzione dell'indicativo presente «è» con il condizionale «dovrebbe essere» e l'espunzione dell'affermazione finale («Non dovete occuparvi di altro»), è attenuata la portata delle parole dell'interlocutore.

Capuana replica che per l'artista è impossibile restare indifferenti al riscontro del pubblico. Secondo una versione cassata, anzi, l'artista «non può appagarsi unicamente del suffragio della propria coscienza!» e, per cercare di scoprire se è riuscito a produrre, «consulta i registri di vendita del suo editore». Segue poi un brano cassato che contiene in embrione gli elementi sviluppati più organicamente nelle pagine successive:

Mettiamo che si tratti di un romanziere. Guarda a destra, a sinistra davanti, addietro per veder di attaccarsi alla gran catena dell'arte nazionale e [si] sente cascarsi le braccia. [Come attenersi, in buona coscienza] Da cinquant'anni il romanzo è stata storia, politica; politica soprattutto, e poi ancora politica; è stato tutto quello che volete, ma arte niente affatto. (c. 1r)

³⁷ Le parole tra parentesi quadre indicano le lezioni cassate.

Il brano è poi sostituito con la replica dell'interlocutore («Come un problema nuovo? Vorreste darci ad intendere che siete voialtri i primi ad occuparvi di arte in Italia?»), che inizialmente faceva riferimento a romanzi, novelle, commedie, tragedie e liriche scritti «da cinquant'anni in qua»; il nesso temporale è poi eliminato a favore di un più generico «assai prima».

Più avanti risulta espunto un tentativo di interruzione dell'interlocutore: «*Words! Words! Words!* Parole! Parole! Parole!». Il testo prosegue invece con la replica alle accuse di «imitare i francesi» che divengono poi, con maggiore enfasi, accuse «di far le scimmie ai francesi» (*imitare* è poi ripreso più avanti, quando la lezione «seguirli» è sostituita con «imitarli»). Sempre nella direzione di incrementare la portata dell'affermazione, «perfezionare quella forma letteraria essenzialmente moderna, Flaubert» è modificato in «perfezionare la forma lasciata a mezzo dal Maestro, il Flaubert», con il riconoscimento del ruolo di guida dello scrittore francese. Da notare anche che l'«opera infernale» alla quale gli scrittori si sono dedicati nel tentativo di «addentellarsi» agli scrittori francesi era inizialmente un'opera «diabolica»; la scelta iniziale di Capuana era pertanto caduta su quello stesso aggettivo adoperato nella recensione ai *Malavoglia* del 1881 alla quale si è già accennato (in cui l'italiano era definito una lingua «diabolica»). Non a caso, Capuana fa riferimento proprio alla prosa: «una [lingua] prosa viva, [scorrevole] efficace, [capace di] adatta a rendere tutte le mille sfumature del pensiero moderno».

Nel corso della descrizione del lavoro di ricerca linguistica degli scrittori veristi, con l'approdo a una prosa «mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale come tutte le cose fatte in fretta», la stesura procede sicura, con pochi ritocchi relativi ai tempi verbali («abbiamo guardati» > «guardammo», «abbiamo fatto» > «facemmo»), o dovuti alla ricerca di forme lessicali più adeguate («sperando» > «aspettando», «scrisse» > «disse»). Merita attenzione una correzione riguardante i toscani, che inizialmente «non si decidevano a far nulla», mentre successivamente «avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva» e invece «non facevano nulla». Più avanti, quando l'autore invita il pubblico a mettersi «una mano sulla coscienza», inizialmente riferendosi alla prosa verista, chiede: «che avete da contrapporle come movimento, come calore, come colorito?»; la domanda è poi modificata in: «ne avete voi un'altra che le stia a paro, per movimento, per calore, per colorito?», passando da un'idea di contrapposizione a un'idea di parità tra le prose.

Si conservano due stesure diverse del brano sull'arte, l'artista e la forma dell'arte; dopo averlo trascritto una prima volta, Capuana decide di ricopiarlo su una nuova carta, introducendo una serie di varianti, e di proseguire dunque la stesura del saggio.

Prima stesura

– Magari, anzi!

– È perché confondete due cose ben diverse. L'arte e l'artista. L'artista fissa una delle forme dell'arte con la *divina impronta* del suo genio, produce un *capolavoro*, di quelli che sgusciano fuori ad intervalli di secoli; ma la *Forma dell'arte* non rimane cristallizzata, imprigionata *lì*: la forma ha più genio, è più divina di tutti i *divini genii del mondo*. *Vegeta*, cresce, si sviluppa, fiorisce e quando *dà un nuovo frutto*, cioè *quando s'incontra in un altro genio capace di fissare un nuovo momento come il genio di uno, di due, di tre secoli addietro* – si vede che non ha punto fretta – gli si concede, in un fecondo abbraccio spirituale, lasciar gettare nel bronzo, scolpir nel marmo, dipingere sulla tela, imprigionare nelle note musicali quella nuova forma dalla sua forma (*coll'effe maiuscolo*) e via da capo, finché ce ne sarà, indefinitivamente, *fino al suo completo esaurimento*. (c. 6r)

Seconda stesura

– Magari, anzi!

– È perché *voi* confondete due cose ben diverse: l'arte e l'artista. L'artista fissa una delle tante forme dell'arte con la *potenza* del suo genio, produce un *capolavoro immortale*, di quelli che sguscian fuori ad intervalli di secoli; ma la *forma* non rimane *mica* cristallizzata, o imprigionata *nell'opera sua*. La Forma (*coll'effe maiuscolo*) ha più genio, è più divina di tutti i *divini genii del mondo presi insieme*; cresce, si sviluppa, fiorisce e quando è *pronta per un nuovo frutto*, cerca e trova il fortunato individuo come *uno, tre, dieci secoli avanti* – essa non ha punto fretta – e gli si concede, in un fecondo abbraccio spirituale, e gli lascia gettar nel bronzo, scolpir nel marmo, dipingere sulla tela, costringer nelle note musicali *o nelle pagine di un libro* quest'altro momento della sua vita ideale, e poi via, da capo, finché ce ne sarà, indefinitivamente, *usque ad mortem*; *giacché la morte è legge universale e neppure le forme dello spirito si sottraggono al suo impero*. (c. 7r)

Nella prima stesura il genio dell'artista si caratterizza per una «divina impronta», che nella stesura definitiva diviene «potenza», attribuendo quindi all'artista tutte le sue capacità ed eliminando l'elemento divino (forse anche perché l'aggettivo *divino* ritorna per ben due volte nelle righe successive). Nella seconda stesura, inoltre, il capolavoro diviene «immortale». L'immagine dei «divini genii del mondo» viene rafforzata mediante l'espressione «presi insieme»; viene inoltre eliminato «vegeta», riferito alla forma d'arte, sia per la contiguità semantica con «cresce», sia perché «vegeta» include la connotazione figurativa legata al rimanere inerti, all'apatia, condizione che non è confacente con la dinamicità dell'opera d'arte. Nella stesura finale, inoltre, tra le forme d'arte è inclusa anche la scrittura («costringer [...] nelle pagine di un libro»), e l'idea

del «completo esaurimento» è resa con l'espressione latina *usque ad mortem* e ribadita con la chiosa finale sull'universalità della morte.

La stesura pubblicata su rivista si discosta dalla lezione in volume solo per alcuni particolari. I ritocchi più evidenti si concentrano in apertura del brano. Ad esempio, è anticipata l'esclamazione «Mancano di fantasia! Mancano di immaginazione!», spostata dalla fine all'inizio del primo capoverso. Inoltre, dato che la versione in volume risale a gennaio, mentre la versione in rivista è di dicembre, viene modificato anche il riferimento temporale: Capuana ha letto *L'autopsie du Docteur Z****: «un mese fa» in rivista, «due mesi fa» nel volume. Inoltre, data la collaborazione di Rod con la rivista, è specificato che si tratta del «bravo corrispondente parigino del *Fanfulla della domenica*» (riferimento assente nel volume). Gli interventi sul testo sono per lo più di natura inter-puntiva, con qualche variante di tipo formale (ad es. «morire» > «morir», «di immaginazione» > «d'immaginazione»). In pochi casi l'autore interviene sulla sintassi, accorpando due periodi («Ma voi che ve ne lagnate siete ingiusti. Non è già che egli non adoperi più, come facevano i suoi predecessori, gli stessissimi elementi dell'opera d'arte» > «Ma voi vi lamentate contro ragione, perché egli si serve, precisamente, come facevano i suoi predecessori, degli stessissimi elementi dell'opera d'arte») o eliminando una frase («Se non volete persuadervene, avete torto»).

Nel passaggio al volume si registrano una serie di ritocchi alla versione manoscritta. Capuana persegue una maggiore espressività, ricercando una maggiore carica ironica e polemica («sudavano grosso» > «sudavano a goccioloni», «lungamente» > «un gran pezzo», «Zola» > «Zola e compagnia bella», «non voleva annoiarsi» > «non volevano annoiarsi (è la parola sacramentale)», «Come siete strani!» > «Noi strabiliamo!», «semplicemente dei capilavori» > «una cosina da nulla, dei capilavori»), anche ricorrendo a espansioni iperboliche («una nidiata di proemi didattico-materialisti» > «una nidiata di poeti epico-didattico-materialisti, nemici personali di Dio e del Diavolo») o al siciliano («il non so che» > «*ddu certu non so chi*», citando Meli). Altre varianti testimoniano la ricerca di una maggiore sintesi e precisione lessicale («una sensazione di freddo, come il marmo > la sensazione fredda del marmo»). Nel riferirsi al pensiero moderno, inoltre, in due contesti sottolinea la complessità come valore e tratto distintivo della modernità rispetto al passato («le mille sfumature» > «le quasi impercettibili sfumature», riferendosi al pensiero moderno; «le nostre sensazioni, le nostre impressioni, le nostre passioni» > «le nostre sensazioni complesse, le nostre moderne passioni»).

Nell'autografo, la conclusione presenta varianti notevoli rispetto al volume. È trascritta sotto alcune battute che nella versione a stampa, con piccoli ritocchi, precedono la parte sul documento di cancelleria criminale («– Per esempio:

i vostri documenti umani.» / «– Ah, non ce ne parlate!»). Subito sotto sono annotate altre due battute: «– Quale accusa? / – State a sentire.»; l'accusa alla quale si fa riferimento, probabilmente, è la mancanza di fantasia e immaginazione. A queste battute segue l'abbozzo della conclusione:

- Voi parlate come un libro stampato; è il miglior elogio che possiamo farvi, ma la vostra conclusione qual è?
- [È che innanzi tutto] Che primissimamente bisogna aver delle idee chiare; [che] e fino in tanto che critici pubblico e scrittori non riusciranno a mettersi di accordo sopra il punto cardinale che una opera d'arte dev'essere, innanzi tutto, un'opera d'arte, [non conchiuderete] [non caveremo un ragno dal buco.]
- [Vi] Oh! Se v'immaginate [forse] di aver inventato la polvere, con cotesto aforismo!...
- [No davvero.] Andiamo! Non siamo tanto sciocchi. Ma [bisogna] convenien dire che le cose più semplici siano le più difficili ad essere capite. [se vediamo] [vedendo] [tutto di] [dir] [fare il con] [dire e fare] Come spiegherebbesi altrimenti la nostra confusione di lingue? Torno a [dirti] ripetervelo, ingenuamente, non mi ci raccapezzo più!... (c. 8v)

Le numerose cassature, presenti soprattutto nella battuta finale, testimoniano la difficoltà di Capuana nell'elaborazione della parte conclusiva del saggio. Nella versione in volume non c'è traccia della battuta iniziale. Della seconda battuta è ripreso l'elemento delle idee chiare («Ma smettiamo pure la presente confusione d'idee che non può giovare a nessuno»), quindi Capuana recupera le parole di Bonghi sulla superiorità della letteratura rispetto alla scienza (opinione che non condivide) e quelle di Carducci che critica gli artisti contemporanei. Viene inserita, a questo punto, un'altra battuta dell'interlocutore («Insomma, secondo voi altri, una opera d'arte...») alla quale Capuana risponde con l'«aforismo» sull'opera d'arte. L'ultima battuta viene ripresa con minimi aggiustamenti; la confessione conclusiva, «non mi ci raccapezzo più», rimane però invariata.

L'ammissione che apre e chiude circolarmente la prefazione non è un'espressione di smarrimento, ma l'innescò di un metodo che diviene filo conduttore del volume. «Non mi ci raccapezzo più» non è una confessione di resa, ma esprime la ricerca di chiarezza. Dalla confusione di «idee» e di «lingue» Capuana ricava una definizione di opera d'arte fondata sull'idea di forma come organismo, capace di dare unità a documenti, osservazioni, analisi psicologiche, senza ridurre l'arte a cronaca o pura lingua. Immaginazione e fantasia non sono residui irrazionali, non contraddicono il positivismo: sono le facoltà impiegate dallo scrittore che, servendosene per una procedura conoscitiva interna, non si limita a imitare il reale, ma è in grado di costruire l'illusione del reale. Ne

deriva un'idea esigente di romanzo moderno: un dispositivo che scompone e ricomponde l'esperienza, in cui il contenuto ha valore solo nella sua virtù generativa. Si è di fronte a un'opera d'arte solo quando l'immaginazione, attraverso il suo *spiraculum vitae*, riesce a realizzare il miracolo di conferire una forma agli «elementi disgregati».

Mariagiusti Polizzi

GIORGIO ARCOLEO GIORNALISTA: SPIGOLATURE VERISTE
IN LETTERATURA CONTEMPORANEA IN ITALIA

All'altezza del 1875 il dibattito sul realismo e sulla rappresentazione della vita nell'arte appare ben delineato tanto nelle intenzioni quanto nelle prospettive critiche, e insorge nei vari epicentri culturali dell'Italia unita con differenti proposte di teorizzazione letteraria che, quantunque evidenzino la difficoltà – talvolta la confusione – nell'avanzare una formulazione univoca di realismo, restituiscono tuttavia un'immagine chiara del fermento dell'attività critico-letteraria nella seconda metà dell'Ottocento¹. Una volta superata l'*impasse* iniziale, relativa alla definizione di una letteratura realistica in territorio italiano, declinata anche nel binomio *realismo/moralità*, la preoccupazione principale è definire il ventaglio di criteri che qualificano artisticamente un'opera. Ciò a partire dalla questione di fondo che negli anni di militanza critica De Sanctis problematizzava con una lucidità senza precedenti: individuare i concetti della natura e tirarli «fuori nella loro piena verità in una forma chiara»², affinché vi sia «sotto al discorso e al sentimento [...] sempre la rappresentazione, il mondo colto nell'atto della vita»³. Un'istanza che interpreta la realtà non solo nella sua totalità, ma soprattutto nel suo avvicinarsi naturale, nel suo *crearsi da sé* nell'opera d'arte e affrancata, dunque, dagli sconfinamenti estetici e ideologici dell'autore: *impersonale* in sostanza.

¹ Due importanti contributi che ricostruiscono la storia della letteratura in Italia dal 1860 circa fino all'ascesa del verismo vengono da Roberto Bigazzi e Nicola Mineo, i quali forniscono un panorama molto ampio delle proposte teoriche dei più importanti intellettuali del tempo (cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1978; N. MINEO, *Teorie e poetiche del Verismo sino ai Malavoglia*, in *Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Fondazione Verga, Catania 1988, pp. 451-502).

² F. DE SANCTIS, *Il principio del realismo*, in Id., *Saggi critici*, volume III, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1974, p. 205.

³ F. DE SANCTIS, *L'Armando del Prati*, in Id., *Saggi critici*, volume II, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1952, p. 205.

Va ricordato che proprio De Sanctis nel suo *Studio sopra Emilio Zola*⁴ adopera tra i primi il termine *impersonale* nell'accezione che tutt'oggi indica un'arte oggettiva avulsa dalle ingerenze dell'autore, anticipando e avvalorando così i presupposti teorici della fase più matura del verismo italiano, in particolare quello di Verga e Capuana. Ma se la validazione terminologica sopraggiunge soltanto nel 1879, di certo la rivendicazione dell'oggettività nell'arte è una questione calda sulla quale si dibatte da diversi anni. Già Capuana, per esempio, in alcuni articoli di critica teatrale pubblicati prima sulla «Nazione» e dopo nel volume *Il teatro italiano contemporaneo*, mediante i quali si ufficializzava il commiato al genere teatrale, andava delineando l'idea di un'arte che non fosse alterata dalla soggettività dell'autore; un'arte in cui «l'idea e l'azione si confondono insieme e formano un tutto indivisibile» e l'idea astratta viene incarnata da «uomini veri» esclusivamente «nel momento della rappresentazione»⁵. Tutto questo concretato all'interno di una nuova dimensione, che è quella del genere 'romanzo'.

Di natura simile sono le suggestioni di uno degli allievi di De Sanctis, Giorgio Arcoleo⁶, il quale, mentre in Italia comincia a configurarsi uno scenario verista, mette a frutto le lezioni del maestro e formula le prime indicazioni per un'arte oggettiva. Queste, se da un lato rimarcano l'autonomia dell'opera d'arte rispetto al suo 'pensatore', dall'altro offrono ulteriori spunti di riflessione utili a sciogliere e chiarire alcuni aspetti propri del verismo letterario: il meccanismo di rappresentazione del mondo, l'assenza/presenza dello scrittore nell'opera d'ingegno e la questione dei generi letterari. Queste affermazioni di carattere critico e metodologico, prima rese note in maniera sparsa su «Il Piccolo» e sulla «Rivista minima», vengono approfondite nel lungo articolo *Sulla letteratura contemporanea in Italia*, pubblicato nel 1875 prima sul «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche» e poi in volume nello stesso anno, che rappresenta il punto più avanzato di teorizzazione dell'impersonalità nell'arte prima della grande diffusione delle istanze veriste nel decennio immediatamente successivo.

Diviso in tre parti (*I precedenti*, *Il presente* e *Le forme letterarie*)⁷, l'articolo presenta sin da subito il punto di partenza dell'analisi critica condotta, ossia

⁴ Cfr. F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *Saggi critici* cit., volume II, pp. 234-276.

⁵ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, L. Pedone-Lauriel, Palermo 1872, p. 347.

⁶ Attualmente non sono disponibili biografie esaustive della vita di Arcoleo (cfr. la voce *Giorgio Arcoleo* nel *Dizionario biografico degli italiani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-arcoleo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-arcoleo_(Dizionario-Biografico)/)). Per un quadro generale del pensiero di Arcoleo: G. PAULUCCI DE CALBOLI BARONE e A. CASULLI, *Il pensiero di Giorgio Arcoleo*, Alpes, Milano 1927; N. VITALE, *Giorgio Arcoleo. Guida alla conoscenza del letterato*, Napoli&figlio, Caltagirone 1939.

⁷ G. ARCOLEO, *Sulla letteratura contemporanea in Italia* in «Giornale Napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», I, vol. II, agosto 1875 (pp. 1-32), ottobre 1875 (pp. 157-193). Le sezioni *I precedenti* e *Il presente* sono state pubblicate ad agosto; la terza, *Forme letterarie*, è

la consapevolezza del mutamento dei tempi: l'arte, che risente prima di tutti dell'insorgere di nuove dinamiche sociali, interpreta tali cambiamenti rivendicando «nuove forme». Scampato il 'pericolo' di considerare il realismo come figlio del XIX secolo, bensì come il principio eterno dell'arte che trascende la storia stessa, Arcoleo dimostra di aver assimilato la lezione desanctisiana nel momento in cui dichiara che la materia e la forma «si compenetrano e si fondono [...] sicché il concetto è nulla, la rappresentazione è tutto»⁸. E se il realismo preso in esame è la rivendicazione della vita nella sua vasta complessità, insidiata dalle contraddizioni del nuovo assetto sociale, il fine ultimo dell'arte è la «realtà drammatica» che «resulta» dalla capacità di infondere «concetti», «immagini», «figure» e «segni astratti» in una «forma» corrispondente in cui si muovono «creature vive». Arcoleo intuisce quindi che sull'arte italiana grava ancora il peso delle convenzioni accademiche del gusto e del bello, che di conseguenza interrompono il naturale processo di osservazione diretta della realtà nella «sua nudità»⁹, per cui la facoltà di guardare «faccia a faccia il vero»¹⁰ è ancora sostituita da un atteggiamento di distacco rispetto alla materia trattata. Le nuove esigenze dell'arte invece richiedono che a questa smania di preconetti e di convenzioni lo scrittore sostituisca una predisposizione all'osservazione sincera e onesta che lo induca a «colorire le frasi in modo drammatico, sviscerare la situazione ch'è spesso fuori della scena o dentro l'animo del personaggio»¹¹ e, soprattutto, a ricercare «la verità nelle tinte, nel costume e nell'ambiente»¹².

In un linguaggio che certamente tradisce le influenze delle arti visive dei coevi macchiaioli, Arcoleo rivendica una letteratura che non guardi di scorcio il mondo, ma che ne colga la complessità, l'analiticità, le ombre e gli spettri, affinché l'oggetto della rappresentazione non sia inerte all'interno dell'opera d'arte, bensì fuoriesca come 'creatura viva' della realtà mediante «il *dettaglio*, l'analisi, il colorito locale, l'impressione diretta, quindi l'effetto»¹³, senza il retaggio delle ideologie dell'autore. Il punto dolente dell'arte contemporanea è l'atteggiamento simpatizzante e moraleggiante che lo scrittore esibisce con i propri personaggi, che valorizza il carattere unico del suo punto di vista rispetto

stata pubblicata a ottobre (cfr. ID., *Letteratura italiana contemporanea in Italia – appunti*, Perrotti, Napoli 1875).

⁸ G. ARCOLEO, *Letteratura contemporanea in Italia*, in *Le opere di Giorgio Arcoleo. Studi e profili* (vol. I), a cura di G. Paulucci di Calboli Barone e A. Casulli, Mondadori, Milano 1929, p. 85.

⁹ Ivi, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ivi, p. 81.

¹² Ivi, p. 89.

¹³ *Ibid.*

a quanto osservato e produce monotonia narrativa. Solo accantonando l'individualità si otterrà un'azione autentica, che si svolge «intorno a se stessa» e fa sì che i «personaggi [...] vivano avanti sul proscenio». Vanno dunque rifiutate le «figure dipinte»¹⁴, in quanto in esse viene mortificata la vivacità dell'azione.

Da questa distinzione tra la staticità di una figura dipinta e la ricerca di un'azione autentica emerge l'idea di una «forma drammatica» che, nella visione artistica del critico, corrisponderebbe alla piena dimostrazione della realtà non tanto dalle sue scaturigini quanto nel suo risultato, cioè nella modalità con cui si presenta al lettore lo scontro tra le diverse sfere sociali nella lotta all'egemonia. Se prima però questo scontro vedeva come protagonisti l'eroe tragico e il fato in chiave esclusivamente lirica, al limite del patetismo, l'arte moderna adesso desume i suoi 'caratteri' dalla tensione di «tutto un popolo restato sulla piazza, che ancor pargoleggia, ma va creandosi poco a poco un'esistenza e una sfera d'azione propria, e come il birichino di Parigi, non foss'altro, vuol provare le sue cartucce nella vita, vuole esprimere il suo dramma»¹⁵. Riprendendo una terminologia che da quel momento in poi sarebbe diventata un'etichetta di poetica, i personaggi dell'arte sono veri e propri *documenti umani* che comprovano la loro stessa storicità, desunti non più dall'alta società, ma da quella parte di storia da sempre accantonata e che adesso reclama la propria dignità anche nel mondo dell'arte.

La questione dirimente dalla quale non può prescindere una qualsiasi evoluzione della letteratura drammatica è quella relativa alla forma che, nel caso specifico, si esprime nel teatro e nel romanzo. Partendo da quella che Arcoleo definisce come «prefazione del dramma»¹⁶, il romanzo esprime la tensione drammatica in una serie «di analisi, di svolgimento, di osservazioni, di descrizioni»¹⁷ che sciolgono le vicende e le segrete battaglie dell'individuo che nel teatro, di contro, si presentano soltanto nei risultati¹⁸. Non si tratta dunque di una distinzione giustificata dal modo in cui si presenta l'azione, ma dal modo in cui essa si rappresenta. L'insistenza su tale concetto mira, come detto in precedenza, innanzitutto a un'arte che mostri uno «studio diligente»¹⁹ e passionato della

¹⁴ Ivi, p. 114.

¹⁵ Ivi, p. 98.

¹⁶ Ivi, p. 97.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ «Questo movimento drammatico non si esprime solo nel teatro, s'incarna pure nel romanzo, chè, critici sempre anche nell'arte, tentiamo sfondare la scena, per conoscere ciò che avviene al di là, tra le quinte. Non ci appaga il risultato, senza sapere il cammino che si è fatto per arrivarvi, e non vogliamo ci si colga all'improvviso. Sotto questo aspetto, il romanzo è quasi prefazione del dramma, ed è più vasto, come meno intenso di questo»; ivi, p. 97.

¹⁹ Ivi, p. 102.

realtà; in secondo luogo, a un *modus operandi* in cui l'autore non si conceda la deroga di poter fare capolino nel dettato narrativo. Ma quali sono le conseguenze dell'incursione dell'autore nell'atto della narrazione? A proposito di questo aspetto, il critico siciliano asserisce che l'impossibilità di fornire una resa oggettiva di ciò di cui si parla nell'opera si traduce nella tendenza opposta, ossia nella descrizione, che egli stigmatizza come il grande disagio dell'arte moderna:

Descrivere non è rappresentare [...] descrivere è mutilare, prender le cose una appresso all'altra, sicché hai la reminiscenza non l'azione, e, mano a mano che un'impressione più immediata scalza l'altra, le immagini si allontanano e sfumano²⁰.

Con questa dichiarazione viene così messa in questione l'idea di un atteggiamento puramente descrittivo dell'autore il quale, nel tentativo di aderire al reale, conduce una narrazione in cui non emergono il rilievo dei caratteri, l'ampia comprensione della vita e dei fatti e, soprattutto, la rapidità dell'azione, resi da una precisa colorazione corrispondente alla situazione. Lo sfarzo descrittivo è invece la diretta conseguenza di un'autorialità che fa fatica a sparire dietro i propri personaggi, ed è la ragione per cui in Italia non è sorta una letteratura drammatica romanzesca. E poiché, appunto, il tempo del trionfo del romanzo è ancora lontano, e la rappresentazione drammatica è comunque il vessillo dell'arte moderna, Arcoleo risolve tale mancanza rivolgendo il proprio interesse a forme dalle quali potrebbe sorgere una letteratura romanzesca all'altezza di quelle europee e che al momento tradiscono lo stato adolescenziale dell'arte italiana: si tratta delle forme brevi della narrativa, cioè la novella, il bozzetto, il quadro di genere, le scenette campestri, considerate tutte come diversi «episodii del dramma»²¹.

Si tratta sostanzialmente di forme in cui persistono toni descrittivi e monotoni, privi quindi di un colorito adeguato, e in cui emerge una certa resistenza a quello che dovrebbe invece risultare nel romanzo e nel dramma, cioè l'autonomia del personaggio rispetto al proprio autore. Relativamente a questi aspetti, la schiera degli scrittori italiani non presenta una situazione molto confortante. Ad esempio, Edmondo De Amicis viene considerato un sagace descrittore del reale, che sa animare i personaggi e «dipingere con mano sicura la scena della tela»: eppure a tale eccellenza nella descrizione non corrisponde la «scena dell'azione [...] sicché sotto forma di novelle trovi sempre il monologo e il

²⁰ Ivi, p. 101.

²¹ Ivi, p. 88.

bozzetto»²². Anche nel commento ad Achille Torelli, sebbene si parli di opere teatrali, Arcoleo osserva che la sua vivacità descrittiva molto spigliata non è bilanciata da un movimento drammatico spontaneo, e questo «perché egli non pretende fare che delle scene, dei quadri, dei bozzetti, raggruppati dal legame esteriore della sceneggiatura»²³. Cesare Donati, «nei più stretti limiti della novella»²⁴ riesce a descrivere la «civetteria di un crinolino e gli effetti di una passione [...] senza il pericolo di una minima emozione»²⁵. Solo nella figura di Verga si intravede la nascita di una stagione romanzesca in Italia: egli possiede «l'istinto della scena» e le sue opere presentano una struttura potenzialmente drammatica, dal momento che l'azione risulta tra «sottintesi voluttuosi che insidiano, in mezzo a dialoghi interrotti, a scene spezzate», e delle sensazioni e dei sentimenti non rimangono che «l'eco e il riverbero»²⁶. Ciò che invece manca a questa prima fase del Verga è la trasposizione dell'intera società: resistono le figure mondane di Eva, Velleda, Enrico Lanti, di tigri reali, di frammenti di società insomma, che si muovono sulla scena con naturalezza, ma danno risalto a una scelta abbastanza ristretta di tipi sociali rispetto al contingente umano di cui egli può disporre. Non è da escludere che in questa dichiarazione sia implicito il consiglio di attingere a una più vasta complessità di caratteri che possano riprodurre la vita nella sua interezza.

Eppure Verga nel 1875 ha in attivo non solo *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Eros* e *Tigre reale*, ma ha anche pubblicato il bozzetto siciliano *Nedda*, il primo esperimento di una narrativa popolare prima del grande filone verista inaugurato da *Rosso Malpelo*. L'assenza di questo riferimento non può non essere considerata come un chiaro dato interpretativo, e questo almeno per due motivi: quello del binomio – a volte antinomico – novella/romanzo e quello dell'eclissi dell'autore nell'opera d'arte. Nella visione di Arcoleo solo il teatro e il romanzo possono incarnare la forma drammatica e in ragione di essa la novella, «forma anticipata del romanzo»²⁷, non può rappresentare la totalità delle cose nel loro svolgimento. Inoltre, il bozzetto *Nedda* si presentava come uno scritto in cui la persistenza di toni descrittivi e di un'azione controllata dall'autore annullano ogni tentativo di 'rappresentazione', nonostante in questa prova novellistica Verga avesse saggiato una tipologia sociale che aveva escluso in larga parte dalle opere precedenti.

²² Ivi, p. 105.

²³ Ivi, p. 114.

²⁴ Ivi, p. 103.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, p. 104.

²⁷ Ivi, p. 103.

Si può in conclusione asserire che Arcoleo nel 1875 abbia un'idea di romanzo che si allinea perfettamente con i futuri sviluppi della narrativa verghiana a partire non tanto dalle novelle quanto, invece, dal romanzo *I Malavoglia*, nel quale si concretizzano tutti quei parametri estetici che il critico delinea nel suo saggio: la rappresentazione dell'azione nelle vicende, la colorazione del dialogo in base al profilo dei personaggi, la riscoperta dell'intera società e la scomparsa del narratore. È stato infatti rilevato quanto per Verga fosse importante l'articolo di Arcoleo quale fonte ispiratrice della poetica dell'impersonalità nella dedicatoria a Farina dell'*Amante di Gramigna*, in particolare nella parte relativa alla rivelazione quasi profetica delle sorti del romanzo²⁸:

Chi sa, fors'anco questa forma è destinata poco a poco ad esaurirsi, quando la società sia giunta a tal raffinatezza di cultura, a tal sensibilità d'impressione, da fare a meno dei passaggi intermedi; quando in una situazione, come in uno scorcio in pittura, comprenderà tutta un'esistenza, in una scena tutto un carattere; quando, nel breve giro di una rappresentazione, potrà sul palcoscenico riconoscere le persone agli atti, al gesto, alla voce, senza fedi di nascita o passaporti²⁹.

D'altronde, l'*Amante di Gramigna* – sulla scia di quanto appena letto – non è un vero e proprio racconto, ma un abbozzo, di cui l'autore, facendo «a meno dei passaggi intermedi», riduce drasticamente la narrazione all'inizio e alla fine, ripetuta «press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della nar-

²⁸ Due importanti contributi che riconoscono l'importanza di Arcoleo nella definizione della poetica dell'impersonalità vengono da Roberto Bigazzi e Domenico Tanteri (cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880* cit., pp. 387, 410-411; D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1989, pp. 151-153). Segno dell'importanza del saggio di Arcoleo per lo scrittore catanese, è anche la sua presenza nella biblioteca Verga, il quale con il lapis rosso evidenzia la seguente porzione di testo: «Chi sa, fors'anco questa forma è destinata poco a poco ad esaurirsi, quando la società sia giunta a tal raffinatezza di cultura, a tal sensibilità d'impressione, da fare a meno dei passaggi intermedi; quando in una situazione, come in uno scorcio di pittura, comprenderà tutta un'esistenza, in una scena tutto un carattere; quando, nel breve giro di una rappresentazione, potrà raggruppare tutti i fili di un'azione, senza bisogno di andarli faticosamente raggranellando qua e là; quando, senza sforzo, potrà sul palcoscenico riconoscere le persone agli atti, al gesto, alla voce, senza fedi di nascita o passaporti», sottolineando la parte che va da «quando in una situazione» a «tutto un carattere» (G. Arcoleo, *Letteratura contemporanea in Italia*, cit. p. 98). La copia del volume è registrata nel *Catalogo della Biblioteca di Giovanni Verga*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Catania, Tip. Edigraf 1985, p. 17.

²⁹ Ivi, p. 98.

razione popolare»³⁰, ma priva di qualsivoglia effetto descrittivo della psicologia dei personaggi. Ciò che emerge è più che altro la verità drammatica dell'azione mediante la riflessione che deriva dal «semplice fatto umano» che «farà pensare sempre» e che «avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*»³¹. A questa teoresi poetica, manifestamente all'insegna della semplicità, della brevità e dell'efficacia, Verga allega infine una dichiarazione finale sulle sorti del romanzo in Italia, che per lessico, toni, andamento strutturale e semantico, riporta esattamente alle considerazioni di Arcoleo del 1875. Verga infatti scrive:

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale³².

Tuttavia preme sottolineare che guardare a così ampio raggio esclude tutta una serie di coincidenze testuali che deviano non poco la reale evoluzione della produzione verghiana verso una matura poetica dell'impersonalità rispetto allo scritto di Arcoleo nel quale, per la prima volta, la dimensione oggettiva e impersonale dell'opera d'arte viene coniugata alla questione della colorazione di volta in volta adeguata agli oggetti. Inoltre, è utile ricordare che le posizioni approfondite in *Letteratura contemporanea in Italia* non sono altro che la sistematizzazione di una visione artistica che aveva trovato ampio spazio nelle rassegne della «Rivista minima» milanese, in parziale accordo con le posizioni di Salvatore Farina, quin-

³⁰ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e nota a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1990, p. 202.

³¹ *Ibid.*

³² *Ivi*, p. 203.

di in un ambiente non estraneo a Verga dove, peraltro, nascono i suoi romanzi mondani³³.

La storia filologica dei *Malavoglia* dimostra infatti come l'evoluzione artistica di Verga verso i risultati del verismo maturo sia animata principalmente dall'importanza che assume la ricerca espressiva dei mezzi adatti nell'ottica di una narrazione in cui l'autore comincia a escludere la propria presenza. I primi due abbozzi del romanzo, che risalgono al periodo che va dal 1874 al 1875 (secondo la datazione offerta da Ferruccio Cecco), si collocano in un arco cronologico in cui al fervore del guadagno che l'autore ricerca dopo il successo di *Nedda* si sovrappone una crisi artistica, in quanto con molta probabilità il modello del bozzetto siciliano è già messo in discussione³⁴. Nella lettera del 18 dicembre 1874 Verga scrive a Treves:

Eccovi la Novella; anzi una e mezza. Vi ho mandato anche il principio della seconda perché possiate farvi un'idea del genere diverso, e vedere liberamente se fa per voi. Il seguito della seconda ve lo porterò io stesso, quando l'avrò finita, venendo fra breve a Milano, ben inteso che siete padronissimo d'accettarla o no pel vostro Giornale e che vi prego di darmene il vostro giudizio con quella franchezza che ho avuto occasione di apprezzare tanto in voi, scrivendomene un rigo qui o a Milano³⁵.

E nella lettera del 21 settembre 1875 scrive:

Vi manderò presto *Un sogno* per l'*Ill. e Un. e* e in seguito *Padron' Ntoni*, il bozzetto marinaresco di cui conoscete il principio, per il *Museo d. Fam. a.* Avrei potuto finirlo e mandarvelo anche prima, ma vi confesso che rileggendolo m'è parso dilavato, e ho cominciato a rifarlo di sana pianta, e vorrei riuscire più semplice, breve ed efficace. Spero che sarete contento³⁶.

³³ Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero* cit., pp. 221-233. Analogamente alle posizioni di Arcoleo, Salvatore Farina rivendica un'arte in cui l'autonomia del racconto sia adattato ai suoi precisi colori, in uno stile che rispecchi la fisionomia sociale dei caratteri. Occorre inoltre chiarire che per lui la varietà di colori non deve compromettere la comprensione da parte del lettore. Pertanto Farina propone un modello narrativo basato sulla *medietas* linguistica, dunque su una resa del discorso che non ecceda, ad esempio, fino all'espressionismo dossiano o che non si affidi alla sterile emulazione del dialetto.

³⁴ Per una scrupolosa ricostruzione della storia de *I Malavoglia* si rimanda all'edizione critica curata da Ferruccio Cecco (cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014).

³⁵ Lettera di Giovanni Verga a Emilio Treves del 18 dicembre 1874 (da Catania) in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Herder Editore, Roma 1986, p. 37.

³⁶ Lettera di Giovanni Verga a Emilio Treves del 21 settembre 1875 (da Catania); ivi, pp. 38-39.

Se dunque nel 1874 del bozzetto marinaresco viene presentata la diversità del genere rispetto a quello già pubblicato, nella lettera del 1875 tale diversità comporta una stesura abbastanza faticosa che costringe lo scrittore a dover riscrivere il testo per conferirgli una espressività più adatta. Il testo, come si legge dalla lettera, avrebbe avuto uno stile dilavato, quindi privo di una certa coloritura espressiva; invece, un tessuto linguistico più vivace avrebbe permesso a Verga di raggiungere la semplicità, la brevità e l'efficacia che non si possono ottenere mediante semplice sottrazione, ma devono essere adeguatamente affiancate da una tonalità consona alla materia trattata. Nel primo abbozzo (M1), in cui sono presenti i nuclei tematici dell'ambientazione isolana e della tempesta, si tenta la ricerca di un'azione vera tramite un discorso diretto modellato sulle movenze tipiche del parlato. Compattare la narrazione tramite il dialogo riesce a rendere il testo sicuramente più semplice e breve, ma soprattutto più efficace, dato che la naturalezza linguistica permette l'omissione di tutte le informazioni relative al profilo dei personaggi e al loro *background* sociale.

È evidente quindi quanto quella della coloritura espressiva sia per Verga una questione risolutiva per procedere con la stesura del bozzetto marinaresco, e proprio alla luce di questo non può essere esclusa una possibile mediazione delle teorie di Arcoleo nel passaggio da *Nedda* (ma anche *Tigre reale* e *Eros*) a *Padron 'Ntoni*. Si presagisce del resto che la ricerca dei mezzi adatti annulla in parte la distanza tra soggetto osservante e oggetto narrato, in una dimensione in cui il mondo popolare non viene percepito come alterità, in quanto introiettato e assimilato affinché i fatti acquisiscano quella precisa varietà di toni che blocca gli sconfinamenti estetici e ideologici dell'autore.

Con questo non si vuole concludere che la tendenza a un'impostazione impersonale sia del tutto estranea allo scrittore siciliano. Anzi lo sguardo più disincantato e disinteressato alle vicende dei personaggi adottato in *Tigre reale* ed *Eros* segna un passo in avanti nell'evoluzione artistica di Verga rispetto ai toni descrittivi di *Nedda*: l'autore non si commuove e non si dispera per i protagonisti dei due romanzi, e lascia che le miserie del *demi-monde* subiscano direttamente il biasimo del lettore, quantunque di tanto in tanto la presenza di una voce onnisciente tradisca il punto di vista dell'autore, il quale si insinua nelle pieghe della storia per esprimere i suoi giudizi sulle vicende³⁷. Ciò che qui si vuole ribadire è che probabilmente, rispetto agli esiti del verismo maturo di *Vita dei campi*, delle *Novelle rusticane* e dei primi due romanzi del ciclo dei

³⁷ Per un inquadramento della produzione milanese cfr. A. CARTA, *Il Verga mondano, la narrativa mondana, la fenomenologia dell'amore (1872-1876)*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Carocci, Roma 2022, pp. 53-77.

Vinti, non si è riscoperta una nuova maniera di rappresentare, come dimostrato dalle lettere inviate a Treves e dall'abbozzo M1. Il punto di svolta è in realtà la tematizzazione – chiaramente implicita nell'atto della rappresentazione – del rovesciamento della prospettiva, e quindi del punto di vista da cui si osserva il mondo popolare, alla luce dell'impianto ideologico e politico della «Rassegna settimanale» fondata dai meridionalisti Sidney Sonnino e Leopoldo Franchetti, dove egli pubblicherà parte delle *Novelle rusticane* e dove sarebbe stata prevista la pubblicazione del bozzetto *Padron 'Ntoni*³⁸.

Un'altra notazione che riuscirebbe ad avvalorare quanto detto deriva da una lettera che Arcoleo invia a Giovanni Verga in data 21 luglio 1875, prima che venisse pubblicata la seconda parte di *Sulla letteratura contemporanea in Italia, Forme letterarie*, in cui il critico esprime giudizi sugli scrittori italiani, Verga compreso. Non appena riceve il romanzo *Tigre reale*, egli ringrazia l'amico scrivendo:

Grazie del dono che non so se tener più caro come lettore o come amico – e del quale la ringrazierò con ritardo perché ho aspettato di poterlo leggere di un fiato, nella prima parentesi che si fosse aperta tra le mie aride e prosaiche occupazioni=

Non le dico le mie impressioni: saranno tutte o press' a poco quelle medesime che lei ha avuto scrivendo quel volume e mi pare che sia quello che più possa ambire un artista. Né altro aggiungo perché non vorrei offendere la sua modestia, che è tanta, e perché intendo parlare di cotesta sua *tigre reale* nella seconda parte del mio lavoretto che sto per pubblicare – *Sulla letteratura contemporanea in Italia* – E forse mi fermerò d'avvantaggio su tutti i lavori di lei dei quali per vero l'ultimo non mi pare il migliore, non perché le sia mancato il soggetto o la forza ma perché dubito che lei quando lo ha scritto non s'è sentito sempre libero e si è visto ballar sul tavolo qualche pupattolo che alcuni chiamano il critico, qualche altro l'appendicista o il lettore e che i più chiamano il pubblico. E così lei ha pensato qualche volta alla Toscana, al vocabolario, a quello che si sarebbe detto del suo libro, e per contentare tutti ha finito col perdere qualcosa della sua genialità e libertà artistica.

Perdoni se ho azzardato quest'osservazione generica: è per dire qualcosa e poi lei sa che quelli che parlano più di forza sono gl'impotenti.

Solo per adempiere a una promessa le farò fra poco tenere due miei scrittarelli.

³⁸ Non va certamente sottovalutata l'importanza dell'*Assommoir* nello sviluppo del bozzetto *Padron 'Ntoni*. È nel 1878 infatti, in seguito quindi all'esplosione della questione meridionale e alla lettura del romanzo zoliano, che il bozzetto si configurerà come un vero e proprio romanzo all'interno della serie ciclica dal titolo *Marea* (cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero* cit., pp. 400-408).

Intanto ella continui a ritrarre a colorire con quella tavolozza che ha dentro l'animo scene e situazioni nelle quali anche noi sentiamo qualcosa di nostro, e quando trova il tempo di fare uno sbadiglio si ricordi di me che le voglio tanto bene quanto l'abbia a stima sin da che seppi di lei nei suoi libri³⁹.

Innanzitutto, salta subito all'occhio il riferimento all'articolo che di lì a poco sarebbe stato pubblicato, dove Arcoleo avrebbe inserito quelle postille critiche su Verga che qui sono preannunciate nel commento a *Tigre reale*. Secondo il critico siciliano, Verga ha sacrificato la propria genialità artistica per non dispiacere al pubblico lettore; probabilmente – sebbene nella lettera sia sottaciuto – anche la scelta del soggetto è un fattore di un condizionamento nello scrittore, determinando un certo tipo di stile piuttosto che un altro, oltre che una trama linguistica abbastanza incerta tra l'uso vivo del toscano e la rigidità del vocabolario. L'appello che gli rivolge è perciò di continuare «a ritrarre a colorire con quella tavolozza che ha dentro l'animo scene e situazioni», nella prospettiva quindi di un'arte 'tonale' in cui la colorazione della storia attinge per presa diretta alle più intime memorie dell'animo.

Quando Verga il 21 settembre 1875 scrive a Treves di essere alle prese con la riscrittura del bozzetto marinaresco non ha sicuramente letto l'articolo dell'amico, anche perché la parte relativa al commento degli scrittori italiani sarebbe stata pubblicata a ottobre; ma è certo che egli ha già ricevuto questa missiva da ben due mesi, il tempo necessario per interiorizzare i consigli di Arcoleo: in effetti la semplicità, la brevità e l'efficacia non sembrano essere elementi raggiungibili senza un'adeguata gradazione linguistica. È per tali ragioni che non pare fuori luogo pensare che Verga abbia impresse le parole della lettera nella fase di riscrittura del bozzetto, nel quale il *giusto colore* avrebbe facilitato la condensazione dell'azione ribadita a Treves. E non solo. È stato notato che il discrimine tra lo sviluppo ancora bozzettistico del *Padron 'Ntoni* e i *Malavoglia* è il differente esito linguistico: se nei primi abbozzi prevale una tendenza caricaturale e manieristica nell'uso del colore locale, nella fase finale il romanzo presenta una piena integrazione della matrice linguistica regionale senza che questa ricada in chiusure determinate dal banalizzante e provinciale uso del dialetto. Malgrado, quindi, alla volontà mimetica a quest'altezza cronologica non corrisponda una gestione narrativa asettica e oggettiva, Verga ha ben chiaro che l'intento drammatico non può scaturire dalla deformazione dialettale dei

³⁹ Lettera di Giorgio Arcoleo a Giovanni Verga del 21 luglio 1875 (da Napoli), in M. MELANIA VITALE, *Prospettive editoriali per l'Epistolario di Giovanni Verga. «Amici e relazioni letterarie» degli anni milanesi (1872-1885)*, Tesi di dottorato presentata all'università di Messina, a. a. 2020/2021, XXXIV ciclo, pp. 142-143.

propri personaggi, perché la riproduzione del vero non può soggiacere a intenti aprioristici che fotografano in un certo modo piuttosto che in un altro la realtà circostante⁴⁰. Del resto, è la medesima preoccupazione di Arcoleo il quale, contestando l'eccesso di zelo nella descrizione dei fatti a danno della verità, condanna l'uso del dialetto («non sappiamo fare il dialogo che in dialetto»)⁴¹ come mezzo espressivo confacente alla verità mimetica, poiché in questo modo sembra che si «insista ancora a guardare le cose attraverso i concetti»⁴².

In conclusione, si può dire che quello proposto da Arcoleo è per Verga un modello artistico vincente: l'idea di una letteratura drammatica in cui alla spontaneità dell'azione corrisponde un dialogo 'cangiante' incuriosisce lo scrittore siciliano e si presenta probabilmente come la teoria della forma più adatta al conseguimento del 'vero'. Certo rimangono ancora irrisolte le incertezze nell'esecuzione stessa del bozzetto, ma per sciogliere questo nodo bisogna aspettare che in Verga si riveli l'urgenza di legittimare nel mondo dell'arte il punto di vista di un gruppo sociale che la classe politica dell'Italia unita aveva sempre considerato con disinteresse. Per scuotere le coscienze va rovesciato il gioco di sguardi tra soggetto narrante e oggetto narrato a favore del secondo, annullando la volontà plagiante dell'artista, cosicché quella dei *vinti* diventi prospettiva prioritaria della narrazione.

⁴⁰ Per ulteriori approfondimenti sull'evoluzione linguistica di Verga fino ai *Malavoglia* si rimanda ai seguenti studi: G. ALFIERI e D. MOTTA, *Prime sperimentazione veriste*, in *Verga e il Verismo* cit., pp. 79-114; G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei Veristi*, Atti del convegno Internazionale di Studi (Catania 13-16 dicembre 2010), a cura di G. Sorbello, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. 3, Fondazione Verga, Catania pp. 7-30; EAD., «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2006), pp. 205-290; EAD., *Le «gamme retoriche» del «non grammatico» Verga*, in *La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana, A. Manganaro, P. Pellini, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n.s. 9, Fondazione Verga-Euno Edizioni, Catania-Leonforte 2016, pp. 43-78; G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano, Napoli 1988, pp. 7-89; L. RUSSO, *La lingua di Verga*, in ID., *Giovanni Verga*, Laterza, Bari 1995, pp. 280-358.

⁴¹ G. ARCOLEO, *Letteratura contemporanea in Italia* cit., p. 112.

⁴² Ivi, p. 119.

Barbara Ragazzi

«L'ECO E LO SPECCHIO DELLA VITA MODERNA»:
L'ESPERIENZA DELLA «FRONDA» DI NAVARRO DELLA MIRAGLIA

1.

Gli anni tra il 1872 e il 1885 rappresentano il momento più prolifico dell'attività letteraria di Emmanuele Navarro della Miraglia in Italia¹. Al cuore di questi anni di intenso lavoro si colloca il progetto della «Fronda», periodico settimanale che rappresenta una sintesi tra diversi aspetti della fisionomia intellettuale di Navarro, e che esprime la sua volontà di elaborare una proposta originale, con lo scopo di colmare quello che veniva percepito – da lui e da altri autori a lui vicini – come un vuoto nel panorama letterario ed editoriale contemporaneo. Svolgendosi parallelamente alla stesura del romanzo *La Nana* (1879), l'ideazione della rivista costituisce infatti il tentativo di Navarro di inserirsi attivamente nel clima di dibattito teorico e di sperimentalismo narrativo promosso in quegli anni da esperienze fondamentali come quella della «Rassegna settimanale», cercando al contempo di intercettare i gusti di un vasto pubblico, sulla base dell'esperienza maturata nelle redazioni dei periodici italiani e francesi.

Dalla corrispondenza epistolare di Navarro risulta che già nel 1877 lo scrittore stava progettando la fondazione di un periodico esclusivamente letterario. In una lettera da Milano datata 16 ottobre 1877, Navarro invita Verga a collaborare con la rivista che intendeva fondare, provvisoriamente chiamata «La Cronaca».² Nella stessa data, lo scrittore sambucese doveva aver rivolto lo stesso invito anche a Capuana, che infatti il 21 ottobre 1877 scrive:

Caro Navarro,
ero sul punto di scrivervi per farmi vivo con voi quando ricevetti la vostra carissima e inaspettatissima del 16. Dunque voi fate un giornale? Benissimo

¹ C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998, p. 89.

² C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., pp. 112-113.

[...] Sarà un Fanfulla letterario m'imagino: è quello che ci vuole³.

A quella data, infatti, non esisteva ancora il «Fanfulla della domenica», il cui primo numero fu pubblicato il 27 luglio 1879; ma evidentemente alcuni letterati già avvertivano l'esigenza di un periodico che introducesse nel giornalismo di argomento letterario e culturale le qualità che avevano reso celebre «Il Fanfulla». Le caratteristiche della rivista di cui Capuana sentiva l'esigenza e lo spazio che essa avrebbe potuto occupare all'interno del panorama editoriale contemporaneo possono essere ulteriormente chiariti da una lettera del 1879, in cui Capuana scrive a Verga, parlando del comune progetto di fondare una rivista letteraria con l'editore Ottino:

Benché la “Rivista minima” si sia trasformata, pare che la trasformazione sia riuscita una cosa tutta esteriore [...] in quanto ad *influenza letteraria* non uscirà dalla ristretta cerchia del suo passato. Tutte le altre riviste o rivistine pubblicate in quest'anno, sono funghi che non vedranno la primavera. La “Rassegna settimanale” è diventata di una gravità scientifica che le dà un carattere particolare. Dunque il posto che vorremmo occupare noi con la nostra è sempre *disponibile*.⁴

Nonostante la notizia dell'imminente pubblicazione della rivista sembri diffusa negli ambienti letterari a fine 1877 – Sommaruga indica la rivista di Navarro, di imminente pubblicazione, con autori come Verga, Capuana e Boito tra i collaboratori, quale possibile concorrente della «Farfalla» in una lettera a Mario Rapisardi del 14 novembre 1877⁵ –, l'iniziativa non va a buon fine. Il progetto viene poi ripreso da Navarro nel 1879; anche in questo caso, alcune informazioni sono ricavabili dalla corrispondenza epistolare.

In una lettera ad Enrico Onufrio del 16 ottobre 1879, Navarro scrive:

Coll'anno nuovo, fondo a Firenze il foglio settimanale che diverse circostanze m'impedirono di fondare a Milano, tempo addietro. Sarei lieto di avere la sua collaborazione e quella del Sig. Ragusa-Moleti.⁶

³ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana Verga e Navarro*, in EAD., *Letteratura teatro e cinema*, Tringale, Catania 1984, p. 83.

⁴ C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., p. 115. La lettera è citata da L. PERRONI, V. PERRONI, *Giovanni Verga: Storia de «I Malavoglia»*. *Carteggio con l'editore e con Luigi Capuana*, in «Nuova Antologia», CDVIII, marzo-aprile 1940.

⁵ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana Verga e Navarro* cit., p. 83.

⁶ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Navarro e Onufrio*, in EAD., *Letteratura teatro e cinema* cit., p. 73.

Un'altra lettera di Capuana del 6 dicembre 1879 menziona nuovamente il giornale di Navarro e l'intenzione sua e di Verga di collaborare.⁷ L'imminente pubblicazione del giornale viene discussa anche nelle lettere a Onufrio del 9, del 16 e del 19 dicembre 1879, data in cui Navarro, dopo alcuni contrattempi con la tipografia, può finalmente trasmettere a Onufrio il programma con il titolo definitivo della rivista, «La Fronda».⁸ Da questa lettera emerge anche l'intento di fare della rivista il supplemento settimanale di un altro periodico già avviato, secondo una prassi che era stata recentemente inaugurata con successo dal «Fanfulla della domenica»:⁹

Lo faccio senza la partecipazione della Gazz. d'Italia i cui lettori non lo riceveranno in premio. Lo vuole, invece, Ella dare in premio semi-gratuito agli abbonati del suo Corriere? Se la mia proposta le conviene, me lo faccia saper presto, ne la prego. Io sono disposto a fare sul prezzo la maggior riduzione possibile.¹⁰

Già in fase progettuale, dunque, emergono alcune delle difficoltà organizzative ed economiche che poi effettivamente determineranno anche la breve durata delle pubblicazioni della rivista, nonostante la grande esperienza di Navarro in ambito giornalistico e la sua capacità di interpretare correttamente i gusti del pubblico.

2.

Il primo numero della «Fronda» viene pubblicato il 18 gennaio 1880.¹¹ Il programma si apre proprio sulla volontà di riempire un vuoto nella stampa

⁷ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana Verga e Navarro* cit., pp. 94-95.

⁸ Ivi, pp. 74-75.

⁹ *Fanfulla della domenica*, a cura di A. Arslan e M. G. Raffaele, Canova, Treviso 1981, p. 11.

¹⁰ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Navarro e Onufrio* cit., p. 75.

¹¹ Dei sette numeri della rivista, i primi quattro, parte del quinto e il settimo sono attualmente reperibili presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Notizie su alcuni testi contenuti nel quinto numero della «Fronda» si possono ricavare da T. RIGGIO, *Capuana e Verga nelle pagine de "La Fronda"*, in «La Voce di Sambuca», XXI, 188, 1979, p. 5 e da C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., p. 49 e pp. 284-285; Romano segnala infatti l'esistenza di una copia integra, facente parte della collezione posseduta dagli eredi dello scrittore. Si desume inoltre da alcune lettere che un contributo di Capuana possa aver trovato posto nel sesto numero: cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Verga Capuana e Navarro* cit., pp. 98-99; non è stato possibile reperire altre notizie su questo fascicolo.

periodica contemporanea, riprendendo dunque il tema già discusso in quegli anni da Navarro stesso, Verga e Capuana; cerca però di indicare in modo più esplicito quali esigenze la rivista intenda soddisfare e a quale pubblico voglia rivolgersi. In primo luogo, «La Fronda» dichiara di voler accontentare un pubblico che nutre curiosità verso luoghi che non può visitare in prima persona e verso figure celebri del mondo della cultura; ma non si limiterà a questo:

Essa toccherà il problema sociale nei punti più trascurati e nondimeno più caratteristici, più attraenti. Essa lumeggerà quella parte del quadro che gli altri giornali si ostinano a lasciare nell'ombra, anzi nelle tenebre; disegnerà oggi un ritratto e domani un paesaggio; raccoglierà il maggior numero possibile di documenti umani; tenterà di dare, per via delle novelline e degli aneddoti, la nota esatta della società in mezzo a cui ci agitiamo; si farà l'eco e lo specchio della vita moderna in tutte le sue svariate manifestazioni; riprodurrà nelle sue colonne l'impressione dello spettacolo ora gaio ed ora triste, ma sempre interessante, che gli uomini si danno a vicenda fra loro; si sforzerà d'iniziare tutte le famiglie, anche le più modeste, alle distrazioni dello spirito e alle gioie dell'intelletto che vanno diventando, di giorno in giorno, sempre più necessarie¹².

È stato rilevato da Romano come questo programma abbia alcune affinità con quello del più affermato «Fanfulla» e si ponga per certi aspetti in continuità con quello della «Rassegna settimanale», di cui sembra voler raccogliere l'invito agli scrittori a rappresentare fedelmente i vari aspetti della società.¹³ Il proposito di divenire «l'eco e lo specchio della vita moderna in tutte le sue svariate manifestazioni» lascia infatti presagire l'intento di adottare sguardo e metodi prossimi a quelli del verismo, come lo sono – anche dal punto di vista delle scelte lessicali – la raccolta di «documenti umani», la riproduzione dell'«impressione» delle varie attività umane e «la nota esatta» della società, resa attraverso le novelle. Inoltre, la volontà di rivolgersi anche alle «famiglie [...] più modeste» sottintende una visione più “democratica” di questo tipo di prodotto editoriale, anche se, come si vedrà in seguito, il coinvolgimento di lettori appartenenti a strati della popolazione mediamente meno istruiti non veniva perseguito con coerenza. Tuttavia, l'approccio verso le questioni sociali è decisamente più disimpegnato: di queste appunto si privilegeranno gli aspetti «caratteristici» e «attraenti».

¹² DIREZIONE, *Programma*, in «La Fronda», 1, 1, 1880, p. 1.

¹³ C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., p. 121.

Lo scopo dichiarato è dunque quello di coniugare intrattenimento e cultura, rivolgendosi ad un pubblico variegato; il programma lascia però intuire come la componente più disimpegnata possa finire per prevalere sulla trattazione di questioni più complesse:

Redatta da un gruppo di letterati gentiluomini, aperta a chiunque abbia ingegno e coltura, «La Fronda» sarà indipendente da ogni chiesuola, rifuggirà dalle polemiche e da' pettegolezzi, eviterà con persistenza le quistioni astratte e noiose, rispetterà le convenienze sociali, s'ingegnerà di essere scritta sempre con garbo, con brio, con disinvoltura.¹⁴

Il programma di fatto preannuncia l'articolazione interna della rivista e chiarisce gli intenti delle varie sezioni e dei singoli contributi. In ciascun numero sono presenti infatti delle rubriche ricorrenti di *Racconti e novelle*, *Documenti umani* e *Ritratti e figure*, che appunto riecheggiano anche nei titoli quanto anticipato dal programma. Nonostante la flessibilità della struttura dei singoli fascicoli, si ha l'impressione di una complessiva coerenza nella distribuzione del materiale.

La rivista offre molteplici esempi di quell'ampia varietà di forme brevi che abitualmente popolavano i giornali di fine Ottocento; questi testi spesso sfuggono ad una definizione univoca e si inseriscono pienamente nel clima di sperimentalismo dal quale ha avuto origine, proprio in quegli anni, la novella moderna¹⁵. Si trattava del resto di forme che occupavano gli stessi spazi all'interno dei giornali del tardo Ottocento e che erano spesso accomunate dall'intento di stimolare nei lettori la curiosità per eventi, situazioni e personaggi distanti dalla loro quotidianità: questo inevitabilmente generava delle sovrapposizioni tra i diversi tipi di testo¹⁶.

Le rubriche *Racconti e novelle* e *Documenti umani* risultano particolarmente utili per esemplificare la difficoltà di distinzione anche terminologica tra le varie forme narrative. La prima rubrica presenta nel titolo una dicotomia che sarà poi

¹⁴ DIREZIONE, *Programma*, in «La Fronda», I, 1, 1880, p. 1.

¹⁵ In merito alle difficoltà nella delimitazione dei diversi generi di narrativa breve cfr. C. VARROTTI, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-1987)*, in E. MENETTI, *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019. Per la novella moderna come esito di un lungo processo di sperimentalismo cfr. R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. MENETTI, *Le forme brevi della narrativa* cit.; per il ruolo della stampa periodica in questo processo cfr. M. BORRELLI, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane: il caso della "Rassegna Settimanale" (1878-1882)*. Tesi di dottorato. Université de Lyon, Université degli studi Roma Tre. Dipartimento di Studi Umanistici, 2020, <https://theses.hal.science/tel-02902806v1> (url consultato 25/05/2025), pp. 226-298 e pp. 365-368.

¹⁶ M. BORRELLI, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane* cit., p. 35.

affrontata in sede teorica solo nel 1897 da Pirandello¹⁷; contiene quattro testi di Navarro (*La principessa Nulin*¹⁸, *La cugina Eleonora*¹⁹, *La signora Pannoncelli*²⁰ e *Una cena artistica*, quest'ultima pubblicata qui con lo pseudonimo di Diego Ruffo²¹), *La signora Brusetti* di Capuana²² e la prima parte di *Jeli il pastore* di Verga²³. Tutti i brani scritti da Navarro per questa sezione si collocano nell'ambito della sua produzione di ambientazione mondana, come anche il testo di Capuana; la pubblicazione della novella verghiana, suddivisa in più parti, lascia però immaginare un proposito di diversificazione degli argomenti trattati che la breve durata della rivista non consentì di mettere in pratica.

La sezione *Documenti umani* rinuncia invece a precisazioni di genere per porre l'enfasi sul tema: al centro di questi testi c'è infatti un ritratto umano colto nelle situazioni più varie, in contesti sia di miseria che aristocratici. Questo fatto assolve al proposito di rappresentare la realtà contemporanea nelle sue molteplici sfaccettature. Tuttavia, nonostante il titolo della sezione sottintenda un riferimento ai recenti dibattiti intorno alla narrativa naturalista, i testi non mirano ad analizzare in modo oggettivo le vicende dei personaggi, ma riportano, spesso attraverso il punto di vista di un narratore che si esprime in prima persona, eventi in qualche modo notevoli e degni perciò di essere narrati. Tra i *Documenti umani* possiamo citare *Il romanzo della miseria* di Ciampoli²⁴ e *Una tradita* di Matilde Serao²⁵, che ripropongono l'alternanza tra la rappresentazione di personaggi e contesti umili e quella di realtà alto-borghesi e mondane.

Gli autori dei testi collocati in queste sezioni sono variamente riconducibili ad un clima «latamente realista»²⁶, ma l'eterogeneità delle proposte rende difficile inquadrare la narrativa della rivista all'interno di una precisa tendenza. La volontà di riflettere vari aspetti della società sembra quindi compiersi più attraverso la varietà tematica che tramite l'adesione ai principi di rappresentazione veristica della realtà che stavano prendendo corpo in quegli anni; infatti,

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», I, 4, 1897, pp. 56-57.

¹⁸ E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *La principessa Nulin*, in «La Fronda», I, 1, 1880, pp. 4-5.

¹⁹ E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *La cugina Eleonora*, in «La Fronda», I, 3, 1880, pp. 20-22.

²⁰ E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *La signora Pannoncelli*, in «La Fronda», I, 5, 1880, pp. 35-36.

²¹ D. RUFFO, *Una cena artistica*, in «La Fronda», I, 2, 1880, pp. 13-15.

²² L. CAPUANA, *La signora Brusetti*, in «La Fronda», I, 4, 1880, pp. 27-28.

²³ G. VERGA, *Jeli il pastore*, in «La Fronda», I, 7, 1880, pp. 49-50.

²⁴ D. CIAMPOLI, *Il romanzo della miseria*, in «La Fronda», I, 3, 1880, pp. 22-23.

²⁵ M. SERAO, *Una tradita*, in «La Fronda», I, 4, 1880, pp. 31-32.

²⁶ Riprendiamo qui quanto scritto in riferimento ai collaboratori della «Rivista nuova di scienze, lettere ed arte» da M. CIMINI, *La «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti» (1879-1881). Storia indici e carteggi*, Bulzoni, Roma 1997, p. 66.

tra le pagine della «Fronda» si riscontrano spesso punti di vista assai soggettivi che instaurano un rapporto diretto tra la voce narrante e il suo pubblico.

Sono presenti tipologie testuali in cui il confine tra scrittura letteraria e *reportage* giornalistico risulta piuttosto labile. Uno di questi casi è la rubrica *Corriere*, presente in quasi tutti i numeri della «Fronda» e firmata da Marco Signorelli, uno degli pseudonimi di Navarro.²⁷ Si presenta come un esempio di corrispondenza²⁸, anche se l'ambientazione fiorentina diviene meno esplicita con il progredire della serie. Si tratta anche in questo caso di testi con una voce narrante ben distinguibile²⁹ – un uomo che abitualmente viaggia, frequenta salotti e personaggi dell'alta società – che entra direttamente in relazione con il lettore riportando le proprie impressioni.

La presenza di testi con una connotazione geografica più o meno accentuata contraddistingue tutti i numeri della rivista. In alcuni casi³⁰ l'intento sembra quello di fare appello all'interesse del pubblico per il distante, il pittoresco o l'esotico anziché quello di rappresentare fedelmente costumi o scenari delle località italiane. In altri casi, la precisazione geografica ha invece un ruolo importante nell'economia del testo e si avvicina di più all'obiettivo, derivante dalla lezione della «Rassegna settimanale» e dichiarato nel *Programma* della rivista, di fornire accurate descrizioni della realtà contemporanea. Ciò si riscontra ad esempio in *Paesaggio* di Navarro³¹ e in *La villa di Ovidio* di Domenico Ciampoli³². Nel primo, poi pubblicato nella raccolta *Storielle siciliane* con il titolo di *Viaggio*, il viaggio del narratore da Palermo ad un non meglio precisato paese natale

²⁷ Il *Corriere* del 15 febbraio 1880 era già apparso sul «Fanfulla» con lo pseudonimo di Blasco, con cui abitualmente Navarro firmava i suoi articoli per la rivista: cfr. C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., p. 285. Riportano il nome di Marco Signorelli anche gli articoli scritti da Navarro nel 1883 per la «Gazzetta di Torino»: cfr. *ivi.*, pp. 291-292.

²⁸ Nel tardo Ottocento sono numerosi gli esempi di corrispondenze che talvolta si sovrappongono alla narrativa vera e propria: si veda il caso di autori come Sacchetti, Faldella, De Amicis, cfr. M. BORRELLI, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane* cit., pp. 234-235.

²⁹ La presenza di voci narranti ben riconoscibili non è un fatto inconsueto nelle pubblicazioni seriali dei giornali del tardo Ottocento; si veda per esempio quanto scrive Varotti sui bozzetti della *Vita militare* di De Amicis, cfr. C. VARETTI, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-1987)*, in E. MENETTI, *Le forme brevi della narrativa*, cit.

³⁰ Per esempio, la *Lettera da Roma* e la *Lettera da Venezia*, firmate rispettivamente da G. Fioroni e Zanetto Furlini – probabilmente pseudonimi, di cui non è stato possibile reperire altre notizie – sono due brani di narrativa pubblicati al di fuori di una precisa sezione, in cui l'ambientazione annunciata dal titolo non ha poi un effettivo ruolo negli avvenimenti, che hanno luogo in un contesto mondano piuttosto generico, cfr. G. FIORONI, *Lettera da Roma*, in «La Fronda», I, 2, 1880, pp. 9-11 e Z. FURLINI, *Lettera da Venezia*, in «La Fronda», I, 3, 1880, p. 18.

³¹ E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *Paesaggio*, in «La Fronda», I, 2, 1880, pp. 12-13.

³² D. CIAMPOLI, *La villa d'Ovidio*, in «La Fronda», I, 1, 1880, pp. 2-3.

funge da pretesto per la descrizione del paesaggio siciliano. Il secondo testo risente probabilmente dell'interesse per le tradizioni e le usanze locali che in quegli anni era stato fortemente incoraggiato dal clima culturale positivista: la narrazione della «*storia del gran mago Uiddiu*», reinterpretazione popolare della figura di Ovidio, è occasione per l'io narrante di visitare i luoghi della leggenda ovidiana nei pressi di Sulmona e di riportare questa sua esperienza al lettore.³³

La rubrica *Ritratti e figure* offre ai lettori profili di personaggi del mondo della cultura e sembra voler soddisfare ad un tempo la vocazione culturale della rivista e quella di intrattenimento: i profili tratteggiati non appaiono finalizzati ad avviare ed approfondire complesse analisi critiche sugli autori oggetto della trattazione, ma ne delineano in modo piuttosto rapido la fisionomia, dedicando molto spazio all'aspetto umano, attraverso il racconto di aneddoti e peculiarità del personaggio. Scrivendo perciò di De Sanctis, Mario Mandalari lo ritrae come un uomo distratto, ne descrive rapidamente la famiglia e le abitudini, indulgiando soprattutto sugli episodi che ne rivelano la disattenzione e condensando al contempo in poche frasi alcuni capisaldi del suo pensiero³⁴. Nel suo ritratto di Judith Gautier, invece, Luigi Gualdo fa scaturire dal racconto dell'arrivo del rifugiato cinese Tin Tun Ling in casa Gautier le sue considerazioni sulla personalità e sull'opera della scrittrice, spiegandone appunto l'interesse per la cultura cinese, e passando poi rapidamente al commento dei suoi lavori più recenti, con un'attenzione particolare ai temi più discussi nella critica letteraria dell'epoca:

Sebbene essa non appartenga certo alla scuola naturalista, pure nelle creazioni poetiche, eccessive talvolta, di questa autrice, si ritrova uno spirito di osservazione finissimo, una verità relativa sorprendente, una potenza di *realizzazione* altamente artistica.³⁵

Le sezioni di *Novità drammatiche*, *Novità letterarie*, *Critica letteraria* consentono, nonostante la brevità dei pezzi, di intuire le posizioni della rivista rispetto ad alcune questioni della letteratura contemporanea. Alcuni di questi interventi sono scritti da Navarro con lo pseudonimo di Blasco, con cui abitualmente

³³ La prima parte del brano, in cui viene riportata la leggenda abruzzese, verrà inclusa da Giuseppe Pitrè e Salvatore Salomone Marino nell'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, IV, 1885, pp. 293-294, con il titolo *La leggenda di Ovidio in Sulmona*. Ciampoli si avvicina tuttavia a questi argomenti più come narratore che come studioso di demologia: cfr. G. B. BRONZINI, *Il mito nella critica e nella poetica di Domenico Ciampoli*, in «Lares», 49, 1, 1983, p. 7.

³⁴ M. MANDALARI, *Francesco De Sanctis*, in «La Fronda», I, 1, 1880, pp. 3-4 e in «La Fronda», I, 3, 1880, pp. 19-20.

³⁵ L. GUALDO, *Judith Gautier*, in «La Fronda», I, 2, 1880, pp. 11-12.

scriveva per il «Fanfulla»; in altri casi, l'autore si firma solo con le iniziali e pertanto è impossibile accertarne l'identità.

Alcune recensioni di Blasco si schierano in favore di una narrativa ricca di descrizioni vivide e realistiche, dalle scelte linguistiche equilibrate: di *Un nido* di Neera lo scrittore approva proprio il fatto che sia «scritta con semplicità e con garbo», ma «sarebbe a desiderarsi [...] che la signora Neera schivasse i neologismi e le improprietà di linguaggio», e «i personaggi avrebbero guadagnato molto ad essere dipinti con maggior cura, dal lato fisico»; nei *Racconti abruzzesi* di Ciampoli, invece, «i personaggi son vivi, umani e veri», anche se «alcune volte, l'esposizione de' fatti non corre molto spedita; alcune altre volte, si vedono perduti nell'ombra tipi e cose che avrebbero guadagnato moltissimo ad essere esposti in piena luce». ³⁶ Romano sottolinea come queste opinioni siano coerenti con quanto messo in pratica da Navarro stesso nella propria produzione narrativa più prossima al verismo ³⁷, e anche le considerazioni sul linguaggio vanno ricondotte alla ricerca di uno stile piano e semplice, accessibile al pubblico ³⁸.

Toccano alcuni dei temi più discussi della letteratura contemporanea le *Novità letterarie* del secondo numero, firmate da Y., su alcune recenti pubblicazioni francesi. «La lotta fra veristi e idealisti che ora ferve, con grande sciupio d'inchiostro, nelle cento città italiane, nacque a Parigi, come tante altre cose», scrive perciò l'autore presentando l'ottavo volume del *Theatre complet* di Dumas *fiils*, invitando gli scrittori italiani, che pubblicano troppe opere dal valore effimero, a riflettere su ciò che dice Dumas sul capostipite della nuova scuola, Zola: «Bisogna avere una baldanza sciocca [...] per immaginarsi che si fanno delle rivoluzioni in fatto di letteratura e che si è capiscuola [...] In arte, e su tutto in arte letteraria, non vi sono scuole, non vi sono generi, non vi sono forme, non vi sono verità: vi ha ciò che dura». L'altro titolo suggerito da Y. è *Les rois en exile* di Daudet, che «mischia, alla letteratura, la speculazione» ed «è pieno di quell'osservazione attenta, curiosa, appassionata che non si limita al corpo, a' gesti, alle attitudini, ma rivanga il fondo delle anime» ³⁹.

La rivista sembra complessivamente accostarsi alle tendenze di area realista senza però necessariamente aderire a quella ricerca di tipo teorico e tecnico tipica del verismo; questa vicinanza si concretizza infatti più come affinità tematica, come un interesse verso la rappresentazione – spesso dalle finalità puramente

³⁶ BLASCO, *Novità letterarie*, in «La Fronda», I, 4, 1880, p. 32.

³⁷ C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., pp. 126-127.

³⁸ Ivi, pp. 113-114.

³⁹ BLASCO, *Novità letterarie*, in «La Fronda», I, 2, 1880, p. 16.

descrittive – di aspetti meno noti e meno consueti della realtà nelle province italiane o a diversi livelli della società⁴⁰.

3.

L'esperienza della Fronda si conclude con la pubblicazione del settimo numero, uscito il 29 febbraio 1880. Questo ultimo fascicolo presenta una nuova veste grafica e un *Avviso*, che annunciava nuove imminenti migliorie e un aumento del costo di abbonamento e di vendita. È stato notato come in realtà il grande successo con cui si motivava la scelta di migliorare la qualità dell'edizione fosse quasi sicuramente una strategia per cercare di attirare l'attenzione di un pubblico sempre più disinteressato⁴¹. In realtà, la gestione della rivista stava già richiedendo enormi sforzi a Navarro, come nota Capuana in una lettera del 17 febbraio 1880: «Veggio che la Fronda vi deve costare una fatica enorme: questo numero è tutto roba vostra, o quasi tutto»⁴². Capuana stesso, che si auspica il successo della rivista, aveva fortemente incoraggiato il cambiamento nella veste tipografica della «Fronde», ritenendo che un'edizione più elegante o persino l'aggiunta di immagini avrebbero potuto renderla più appetibile al suo destinatario ideale. Nonostante il programma includesse nel suo pubblico «le famiglie, anche le più modeste», Capuana riteneva che la «Fronde» non potesse «esser altro che un giornale della società elevata»⁴³, e in effetti l'*Avviso* indica adesso i lettori come «in massima parte, persone agiate e colte»⁴⁴. Ciò potrebbe suggerire che l'interesse verso le «famiglie [...] modeste» fosse solo una dichiarazione di maniera, oppure che a un'autentica volontà di ampliare il proprio pubblico non corrispondesse una reale capacità di avvicinarsi a diversi tipi di lettori. Questa non è l'unica incongruenza tra gli intenti dichiarati dalla rivista e ciò che essa effettivamente offriva al pubblico: di fatto, la componente di intrattenimento finisce per prevalere nettamente sull'impegno sociale che il

⁴⁰ Cfr. quanto scrive, in merito a collaboratori della «Fronde» come Ciampoli, Neera e Serao, C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., pp. 129-130. Ciò si verifica anche nella coeva «Rivista nuova», dove ad un interesse critico verso i temi del naturalismo si affianca una produzione narrativa complessivamente più eterogenea: cfr. M. CIMINI, *La «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti» (1879-1881)* cit., p. 66.

⁴¹ C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., pp. 118-119.

⁴² S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana Verga e Navarro* cit., p. 98.

⁴³ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana Verga e Navarro* cit., p. 99.

⁴⁴ *Avviso*, in «La Fronda», I, 7, 1880, p. 49; cfr. inoltre C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., p. 122, che nota come i testi sottintendessero un pubblico di lettori borghesi che probabilmente dividevano lo stesso aristocratico distacco di Navarro verso i ceti più umili.

programma preannunciava, ed è dunque possibile supporre che tra le cause dell'insuccesso di questa iniziativa ci fosse proprio la scarsa solidità della sua linea editoriale⁴⁵.

Queste carenze nell'attuazione del progetto vanno probabilmente considerate nel contesto delle grandi difficoltà di ordine economico e organizzativo che Navarro si trovò a fronteggiare e nei mutamenti che si stavano verificando nel mondo della stampa periodica in quegli anni. La redazione della «Fronda» era in effetti meno numerosa di quanto l'allusione al «gruppo di letterati gentiluo-mini» del programma poteva fare intendere; questo problema verrà indicato da Navarro stesso come una delle principali cause di fallimento dell'iniziativa, insieme alla mancanza di abbonati:

Sambuca-Zabut, 23 marzo

Caro ed egregio sig. Onufrio,

Ella sarà forse meravigliata di vedere che le scrivo da casa mia. Sono venuto a riposarmi. Ho dovuto sopprimere la Fronda per diverse ragioni, e principalmente per mancanza di associati e di redattori. Manoscritti me ne arrivavano in quantità, ma la maggior parte del tempo non sapevo che farne. Alcuni numeri del giornale erano quasi scritti per intero da me. Le forze non potevano reggermi a tanta fatica⁴⁶.

La gestione della rivista richiedeva dunque a Navarro un grande dispendio di energie, al quale non corrispondeva un pari successo di vendite.

Un altro elemento decisivo nel determinare l'insuccesso della «Fronda» fu, probabilmente, la scarsa tempestività nell'attuazione del progetto. Il primo proposito di pubblicare un periodico letterario risale al 1877, in un periodo in cui ancora una simile iniziativa poteva essere percepita come originale e persino necessaria. Questa situazione perdurò probabilmente fino al 1879, come testimonia anche l'intenzione di Capuana di ideare con Verga una rivista che occupasse una precisa posizione nel mercato editoriale. Riprendendo anzi proprio le parole di Capuana, si può immaginare che lo «spazio [...] disponibile» fosse idealmente destinato ad un giornale privo della «gravità scientifica» che costituiva la cifra della «Rassegna settimanale», ma che allo stesso tempo avesse un'«influenza letteraria» che in altri casi, come in quello della «Rivista minima», restava limitata ad un pubblico ristretto.

⁴⁵ È dello stesso avviso anche Borrelli, che parla di «linea programmatica deficitaria»: cfr. M. BORRELLI, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane* cit., p. 255.

⁴⁶ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Navarro e Onufrio* cit., p. 75.

Nel 1879 erano però intervenuti alcuni cambiamenti. Il 27 luglio era uscito il primo numero del «Fanfulla della domenica», diretto da Ferdinando Martini. La nuova iniziativa assume fin da subito una fisionomia ben riconoscibile, pur nella risoluzione a non formulare esplicitamente dei programmi. Fermamente intenzionata a «chiudere le porte alla politica», facendo leva sulle potenzialità della cultura di fortificare l'unità nazionale, la rivista coniugava un atteggiamento moderatamente tradizionalista con un'apertura sufficiente ad incoraggiare il dibattito⁴⁷. Il suo successo fu tale che presto la formula del supplemento domenicale fu imitata anche da altri periodici.

Nello stesso anno, inoltre, avevano avuto inizio anche altre pubblicazioni periodiche che, pur senza eguagliare il duraturo successo al quale era destinato il «Fanfulla della domenica», potevano forse contendersi lo stesso pubblico al quale l'iniziativa di Navarro mirava. È il caso ad esempio della «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti» di Carlo Del Balzo, fondata a Napoli nel 1879, che offriva ai lettori rassegne bibliografiche di letteratura italiana e straniera, saggi e traduzioni, prendendo attivamente parte al dibattito sul naturalismo attraverso la pubblicazione di contributi critici e opere di narrativa, e compiendo un'opera di divulgazione fino a quel momento inedita nel capoluogo partenopeo.⁴⁸

Nel 1880, quando prende il via l'esperienza della «Fronda», era dunque venuto meno uno dei presupposti fondamentali del progetto; la proposta di Navarro, ancora legata ad una visione di giornalismo in cui la rivista è fondamentalmente espressione delle idee e della creatività del suo fondatore⁴⁹, probabilmente non riuscì a farsi spazio in una scena editoriale ormai mutata, popolata da riviste con programmi più incisivi, con una identità più connotata, più solide strutture organizzative e maggiori sostegni economici.

⁴⁷ *Fanfulla della domenica*, a cura di A. Arslan e M. G. Raffaele cit., p. 13.

⁴⁸ M. CIMINI, *Carlo Del Balzo, La Rivista nuova e l'europismo della cultura partenopea postunitaria (con due lettere inedite di Max Nordau)*, in «Critica letteraria», XXIII, 1995, pp. 439-455.

⁴⁹ C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia* cit., pp. 118-119.

DIGITALIZZAZIONE, ARCHIVIAZIONE, EDIZIONI:
METODOLOGIE ED ESPERIENZE SUL CAMPO

Anna Maria Tammaro

OLTRE LA PAGINA: DIGITALIZZAZIONE DELLE RIVISTE
LETTERARIE ITALIANE, INTELLIGENZA ARTIFICIALE
E PIATTAFORME DI CONDIVISIONE PER LO STUDIO DEL VERISMO

Introduzione

La ricerca sul Verismo è significativamente ostacolata dalla natura frammentata e dispersa delle riviste letterarie italiane del XIX secolo. Queste preziose fonti, spesso conservate in collezioni dislocate in diverse biblioteche, presentano inoltre sfide di conservazione per la fragilità del supporto fisico che ne mette a rischio l'integrità. Di conseguenza, l'accessibilità a queste fonti documentarie per gli studiosi risulta estremamente limitata, ostacolando una piena comprensione e analisi di questo movimento letterario. Questo saggio si propone di esplorare come la digitalizzazione massiva di tali riviste, combinata con l'applicazione dell'Intelligenza Artificiale (IA), possa rivoluzionare radicalmente lo studio del Verismo. Attraverso queste tecnologie digitali innovative, le riviste letterarie non solo diventano facilmente accessibili, ma anche pienamente fruibili e ricercabili a testo pieno, oltre la pagina visualizzata come immagine. Questa trasformazione digitale estende infatti le funzionalità di accesso e mira a favorire una maggiore condivisione della conoscenza, a stimolare nuove connessioni tra studiosi, fino a promuovere una collaborazione globale, aprendo inedite prospettive sullo studio del Verismo.

1. Sfide e prospettive delle Emeroteche digitali

I progetti di digitalizzazione delle riviste letterarie italiane, in particolare quelle del XIX secolo, hanno incontrato notevoli ostacoli, rallentando significativamente il loro progresso. Di conseguenza, l'accesso a queste preziose fonti documentarie rimane una sfida complessa a causa dei ritardi accumulati.¹

¹ Cfr. A. BRIGANTI, C. CATTARULLA, F. D'INTINO. *I periodici letterari dell'Ottocento: indice ragionato (collaboratori e testate)*, Franco Angeli, Milano 1990.

Attualmente, molti progetti si limitano a fornire immagini digitalizzate delle pagine, rendendo di fatto impossibile una ricerca testuale approfondita all'interno degli articoli. Indici e cataloghi esistenti, resi accessibili dalle biblioteche, permettono solo la ricerca per titolo della testata, ostacolando il rinvenimento di contenuti specifici all'interno dei singoli articoli.

La trasformazione digitale, che va oltre la semplice scansione dell'immagine, offre una soluzione concreta a queste sfide, migliorando l'accessibilità delle riviste.² Recentemente, si stanno intravedendo promettenti sviluppi grazie a iniziative collaborative in corso.³ Biblioteche prestigiose come la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, in collaborazione con Google Books, e la Biblioteca Braidense di Milano sono attivamente impegnate nella digitalizzazione di queste preziose fonti. Questi progetti si stanno evolvendo, consentendo migliori funzionalità di ricerca, e includono processi di OCR (Optical Character Recognition), la creazione di metadati dettagliati per i singoli articoli e l'annotazione accurata dei testi, spesso con il coinvolgimento attivo di studenti e giovani ricercatori. Questi sforzi mirano a consentire ricerche approfondite e unificate attraverso dei portali, come "Alphabetic",⁴ che aggregano le informazioni sulle collezioni digitali raccolte dalle biblioteche più importanti. Non sono tuttavia ancora possibili analisi sofisticate dei contenuti dei singoli articoli.

L'obiettivo è ora quello di superare il concetto di biblioteca digitale come mero archivio statico di fonti. Si mira cioè a trasformare la biblioteca digitale in un ambiente di ricerca virtuale dinamico e interattivo, uno spazio fertile di collaborazione per nuove indagini e interpretazioni. Questa trasformazione potrebbe facilitare la scoperta di modelli, connessioni nascoste e prospettive inedite sul Verismo, sia a livello nazionale che internazionale.

La prima fase di un progetto di trasformazione digitale è quella di creare gemelli digitali (Digital Twins), un processo ampio e complesso che implica la comprensione del concetto di "collezioni come dati" e quindi un ripensamento radicale di come si accede, si analizza e si interpreta il materiale storico.

² A. DEL GROSSO *et al.*, *Scanning Is Just the Beginning: Exploiting Text and Language Technologies to Enhance the Value of Historical Manuscripts*, in *2018 IEEE 5th International Congress on Information Science and Technology (CiSt)*, IEEE, 2018, pp. 214-19, <https://doi.org/10.1109/CIST.2018.8596373>.

³ A. DE PASQUALE, *L'emeroteca digitale nazionale italiana*, in «*Bibliothecae.it*», VII, 2, Dec. 2018, pp. 348-370, <https://doi.org/10.6092/issn.2283-9364/8951>.

⁴ *Alphabetic* è un portale bibliografico avanzato, che restituisce all'utente materiali presenti nelle banche dati storiche dell'ICCU: OPAC SBN, Manus Online, EDIT16, SBN Teca, Cataloghi Storici Digitalizzati. Il portale può essere interrogato per box tematici, Protagonisti o Biblioteche. Il portale permette inoltre di attivare una propria area personale, nella quale conservare le ricerche bibliografiche (<https://alphabetic.it/web/alphabetic/>).

Questo significa che le riviste letterarie digitalizzate non sono più viste come semplici riproduzioni digitali di pagine, ma come veri e propri dataset, ricchi di informazioni strutturate (testo, metadati, annotazioni), che possono essere analizzati con metodi computazionali. Inoltre le riviste, soprattutto quelle del XIX secolo, spesso avevano una vita breve o tirature limitate. I gemelli digitali le riuniscono, permettendo una visione d'insieme delle collezioni e superando i limiti della frammentazione storica.

Comprendere questa trasformazione consente l'interoperabilità e l'analisi dei dati digitalizzati tramite strumenti software specifici, aprendo nuove frontiere di ricerca e interpretazione. Certamente, già l'implementazione del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) permette di rendere le riviste digitalizzate pienamente ricercabili, assicurandone anche una conservazione duratura nel tempo. Ma la vera svolta, che segna un cambio di paradigma nella ricerca, si verifica come detto con la creazione di "gemelli digitali" attraverso la codifica ipertestuale.

Nel contesto delle riviste letterarie, il concetto di "gemello digitale" non si applica direttamente allo stesso modo di un prodotto manifatturiero. Non si tratta cioè di replicare un singolo fascicolo per prevenire il deterioramento fisico, bensì di trattare le "collezioni" come "dati", dando vita a una sorta di "gemello digitale" del patrimonio informativo e culturale contenuto nelle riviste.

Questo processo cambia prima di tutto l'organizzazione della ricerca nelle biblioteche, ed è caratterizzato dalla partecipazione attiva dello studioso alla creazione ed edizione digitale di contenuti testuali. Il bibliotecario da solo non può raggiungere il risultato di edizioni digitali dei testi. Infatti emergono nuove questioni cruciali a cui può rispondere solo lo studioso: come garantire l'accuratezza e l'affidabilità dei dati digitalizzati? Come interpretare efficacemente i risultati di analisi complesse condotte su questi dati? Il compito del bibliotecario dei dati è soprattutto quello di rendere i *corpora* e le risorse accessibili, insieme agli strumenti software per l'uso, a tutti gli studiosi interessati.

2. *Da immagini digitali a dati*

Quando si digitalizza una rivista letteraria, non si tratta solo di creare un'immagine o un PDF del fascicolo. L'obiettivo è trasformare quel contenuto in dati strutturati e interoperabili, consentendo che i testi siano indicizzati e ricercabili grazie al riconoscimento tramite OCR, che permette ricerche full-text, analisi lessicali e stilometriche. Inoltre, i testi strutturati diventano annotabili, offrendo agli studiosi la possibilità di aggiungere annotazioni, taggare entità come nomi di persone, luoghi e opere e identificare temi e argomenti. Questa trasformazione facilita la connessione attraverso riferimenti incrociati tra articoli, autori, periodici

diversi e altre risorse digitali, ad esempio collegando un articolo a una biografia dell'autore, a recensioni successive o ad altre opere menzionate. Infine, l'intero corpus delle riviste digitalizzate diventa un dataset analizzabile computazionalmente, permettendo l'applicazione di metodi delle Digital Humanities, come l'analisi per studiare le relazioni tra autori, critici, redattori e movimenti letterari, la modellazione di argomenti (Topic Modeling) per identificare i temi dominanti in un periodo o in una rivista, l'analisi temporale per tracciare l'evoluzione di concetti, generi o influenze nel tempo, e la visualizzazione dei dati per creare grafici, mappe e altre visualizzazioni che rivelino pattern e tendenze nascoste.

I ricercatori possono ora esplorare dati strutturati, estrarre informazioni specifiche, analizzare reti di relazioni e contestualizzare le riviste letterarie in un quadro storico e culturale più ampio. La codifica ipertestuale consente un'analisi più granulare e approfondita, segmentando i testi in unità più piccole e collegandole ad altri dati pertinenti. Inoltre, i gemelli digitali facilitano la comparazione tra testi diversi e promuovono la collaborazione e la condivisione della conoscenza, grazie ai dati strutturati e ai metadati dettagliati che permettono l'integrazione di informazioni provenienti da diverse fonti.

In sintesi, la creazione di gemelli digitali non è solo una questione tecnica, ma un vero e proprio cambiamento del flusso di lavoro della ricerca ed una prospettiva che trasformi radicalmente anche il modo in cui si studiano e analizzano le riviste letterarie del XIX secolo. Si passa da un approccio di ricerca prevalentemente qualitativo a uno che integra metodi quantitativi e computazionali, aprendo nuove frontiere di indagine e permettendo di rispondere a domande che prima erano difficili, se non impossibili, da affrontare.

Il progetto *COVerLeSS* (Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società)⁵ rappresenta un esempio concreto e illuminante di come la trasformazione digitale possa offrire un ambiente di ricerca dinamico e collaborativo. *COVerLeSS* non si limita a conservare e rendere disponibili le immagini delle pagine, ma si propone di valorizzare, analizzare e interpretare la letteratura secondaria relativa al Verismo italiano in un ambiente web integrato e open access. Questo progetto innovativo mira a creare un archivio interrogabile che permetta non solo la consultazione dei materiali, ma anche l'utilizzo dei dati collegati (linked data) acquisiti e indicizzati per offrire una prospettiva di lettura diacronica dell'evoluzione del lessico del Verismo. Strumenti come il vocabolario "Verbum" e la timeline "Ver-in-time" consentono analisi semantiche

⁵ D. BRUNO, G. CANZONERI, S. CRISTOFARO, A. DI SILVESTRO, L. MAZZAGUFO, D. SPAMPINATO, *Reading the works of Verism through the magazines and critics of XIXth century. Text editions, lexical maps and thematic dictionaries in a user-oriented portal*, in «Umanistica Digitale», [S. l.], v. 9, n. 20, 2025, pp. 1-30. DOI: 10.6092/issn.2532-8816/21302.

approfondite e stabiliscono collegamenti significativi tra la letteratura secondaria e i testi primari disponibili in diverse biblioteche digitali.

3. *Intelligenza Artificiale: il continuum digitale*

Gli strumenti software che permettono di sfruttare appieno il potenziale dei gemelli digitali sono strettamente integrati con l'Intelligenza Artificiale (IA). Quest'ultima non rappresenta una mera aggiunta tecnologica, bensì un motore trasformativo capace di accelerare il nostro approccio allo studio delle riviste letterarie del passato. Grazie all'IA, si aprono nuove prospettive di ricerca, si svelano connessioni inedite e si generano interpretazioni innovative, portando a scoperte prima inimmaginabili.

OCR potenziato: L'IA può migliorare notevolmente il Riconoscimento Ottico dei Caratteri (OCR). I testi antichi spesso presentano caratteri difficili da interpretare, impaginazioni complesse e macchie dovute al tempo. Gli algoritmi di IA possono essere "addestrati" su specifici stili di stampa del XIX secolo, migliorando l'accuratezza dell'OCR e rendendo i testi più facilmente ricercabili. Supponiamo di avere una rivista del 1880 con una tipografia particolare e caratteri danneggiati. Un OCR tradizionale potrebbe sbagliare molte parole. Un sistema di OCR potenziato dall'IA, allenato su esempi simili, può riconoscere e interpretare correttamente la maggior parte del testo.

Codifica e Metadati: L'IA può identificare automaticamente nomi di persone, luoghi e organizzazioni all'interno dei testi e creare metadati automatizzati. Questo accelera enormemente la creazione di metadati e la codifica ipertestuale. Ad esempio, un software di IA analizza un articolo e riconosce che "Giovanni Verga" è un nome di persona, "Catania" è un luogo e "Il Corriere della Sera" è una pubblicazione. Queste informazioni vengono automaticamente aggiunte come metadati, rendendo il testo più facilmente navigabile e collegabile ad altre fonti.

Elaborazione del Linguaggio Naturale (NLP): Può individuare i temi principali di un articolo o di un intero corpus di riviste letterarie, seguendo l'evoluzione di questi temi nel tempo. Ad esempio, l'analisi del testo analizza tutti gli articoli che parlano di "questione sociale" e potrebbe creare una visualizzazione che mostra come questo tema sia stato affrontato nel corso degli anni, quali autori ne hanno parlato di più e con quali sfumature.

Sentiment Analysis: NLP può valutare l'atteggiamento dell'autore, se è favorevole, contrario o neutro verso un determinato argomento. Questo è particolarmente utile per capire il clima culturale dell'epoca oggetto di studio. Ad esempio, l'analisi del testo può rilevare che gli articoli del 1880 tendono a usare un linguaggio più critico verso le condizioni dei lavoratori rispetto a quelli del 1890.

Identificazione di Scambi intellettuali: L'elaborazione del linguaggio naturale può tracciare citazioni, riferimenti e polemiche tra diversi autori e riviste, rivelando reti intellettuali e dibattiti culturali. I risultati dell'analisi possono essere rappresentati in grafici, mappe e diagrammi interattivi, rendendo più facile la comprensione e l'esplorazione dei dati. Una mappa potrebbe mostrare come gli articoli di diverse riviste si citino a vicenda, identificando gruppi di intellettuali che dialogano e si influenzano reciprocamente.

Data Mining e Analisi di Rete con IA: Consente di analizzare grandi quantità di dati (il testo e i metadati) per individuare modelli, tendenze e ricorrenze. Si possono scoprire quali temi ricorrono in un certo periodo storico, come cambia il linguaggio nel tempo o quali autori sono più influenti. In particolare:

Clustering e Classificazione: L'IA può raggruppare articoli o autori simili in base a temi, stili linguistici o altre caratteristiche. Ad esempio, l'IA crea dei "cluster" di articoli che parlano di argomenti simili, rivelando gruppi di autori che condividono interessi comuni.

Analisi Predittiva: L'IA può cercare di prevedere, basandosi sui dati disponibili, quali riviste o autori avranno più influenza nel futuro o quali argomenti diventeranno più importanti. Ad esempio, l'IA può analizzare le tendenze degli ultimi anni e suggerire quali nuovi temi potrebbero emergere nella letteratura sul movimento del verismo.

In sintesi, l'IA non solo rende le fonti più accessibili, ma trasforma il modo in cui lo studioso le analizza e le interpreta. Grazie a questi strumenti, lo studioso può esplorare grandi quantità di dati in modo più efficiente, scoprire modelli nascosti e formulare nuove domande di ricerca come:

Rivelare connessioni nascoste, ad esempio: chi scriveva per quali riviste? Quali idee circolavano tra diversi gruppi intellettuali? L'analisi di rete può visualizzare queste relazioni, svelando legami che altrimenti rimarrebbero nascosti.

Individuare modelli: Quali temi ricorrono in un certo periodo? Come cambia il linguaggio nel tempo? Il data mining può scoprire questi pattern su larga scala, fornendo una visione d'insieme dell'evoluzione delle idee e degli stili.

L'Intelligenza Artificiale può essere uno strumento potente anche per integrare ricerca e didattica. Ecco alcune idee:

Progetti di Ricerca Didattici: Gli studenti potrebbero partecipare a progetti di ricerca che utilizzano l'IA per analizzare le riviste digitalizzate. Questo li esporrebbe alle nuove tecnologie coinvolgendoli attivamente nella scoperta di nuove conoscenze.

Strumenti di Analisi Accessibili: Creare interfacce utente intuitive per gli strumenti di analisi IA, in modo che anche gli studenti e i non specialisti possano esplorare i dati e trarne conclusioni.

Visualizzazioni Interattive: Utilizzare l'IA per creare visualizzazioni interat-

tive dei dati, che rendano le informazioni più accessibili e coinvolgenti per gli studenti e il pubblico più ampio.

Laboratori Virtuali: Creare laboratori virtuali, dove gli studenti possono sperimentare con l'analisi del testo, l'analisi di rete e altre tecniche digitali, offre un'estensione delle funzionalità e richiede un'infrastruttura tramite piattaforme interoperabili con altre piattaforme interconnesse. I dati strutturati delle collezioni possono essere facilmente combinati con altri insiemi di dati (dataset) in piattaforme interconnesse, creando così un ecosistema informativo più ricco. Questo facilita anche la creazione di nuovi strumenti e risorse. Le licenze aperte (Creative Commons) sono cruciali per garantire che i dati possano essere condivisi e riutilizzati liberamente. Questa architettura interoperabile rende possibile la fase ulteriore della trasformazione digitale che è collaborativa e basata sulla creazione di flussi di lavoro e di ricerca condivisi e riproducibili con i metodi della Scienza Aperta.

4. Piattaforme per la condivisione nell'era digitale

La collaborazione e la condivisione emergono come elemento chiave per realizzare appieno il potenziale della trasformazione digitale.

Nel contesto della Scienza Aperta, la ricerca umanistica necessita di un'infrastruttura formata da piattaforme come nodi interoperabili per creare quello che viene chiamato un "ecosistema", cioè un ambiente collaborativo e dinamico, dove prospettive disciplinari diverse e competenze specifiche si integrino per generare risultati di ricerca più ricchi, solidi e completi. Questa architettura è resa possibile dalle piattaforme di condivisione, focalizzate sulla gestione e accesso (cura digitale) dei dati dei gemelli digitali nel campo delle discipline umanistiche e del patrimonio culturale, il tutto all'interno dell'ecosistema della Scienza Aperta.

Nell'era digitale, la collaborazione non è semplicemente auspicabile, bensì indispensabile per uno studio approfondito e innovativo. La crescente complessità e vastità dei dati, unitamente alla necessità di competenze specialistiche eterogenee, rendono l'approccio individuale del singolo studioso inadeguato. Per un accesso realmente efficace alle riviste letterarie digitalizzate dell'Ottocento è necessario adottare un approccio collaborativo, sfruttare una varietà di strumenti software e piattaforme digitali, e interiorizzare il nuovo paradigma che considera le "collezioni come dati". Unendo competenze diverse – dalla storia letteraria all'informatica – si arricchisce la ricerca, si validano i dati complessi, si ampliano le prospettive interpretative e si creano risorse condivise. Questo approccio supera i limiti della ricerca del singolo studioso, promuovendo la

collaborazione interdisciplinare per affrontare le sfide della ricerca e ottenere obiettivi ambiziosi. La digitalizzazione, l'annotazione dei testi, l'analisi e l'interpretazione dei dati richiedono tempo, risorse e competenze specialistiche. La collaborazione consente di dividere il lavoro, condividere strumenti e risorse digitali e creare piattaforme comuni che possono essere utilizzate da tutta la comunità di ricerca. Le biblioteche digitali con le loro emeroteche sono al centro di questa infrastruttura.

È cruciale creare «ecosistemi» di ricerca formata da piattaforme digitali interoperabili e interconnesse che facilitino la collaborazione interdisciplinare per uno studio approfondito di segmenti del nostro patrimonio letterario scarsamente digitalizzati, come i testi del Verismo e le riviste letterarie ad esso collegate. Questa infrastruttura dedicata alla gestione e alla cura dei dati della ricerca è compito primario delle biblioteche digitali. Non si tratta semplicemente di hardware e software, ma è essenziale la presenza di bibliotecari digitali qualificati, anche chiamati “bibliotecari dei dati”. Questi professionisti svolgono un ruolo attivo in tutte le fasi della ricerca e sono responsabili della cura dei dati di ricerca dalla creazione alla conservazione (Research Data Management). Per navigare efficacemente questo panorama complesso, i bibliotecari dei dati possono fornire ai ricercatori anche un supporto mirato e formazione specifica.

I vantaggi chiave delle biblioteche digitali per gli studiosi sono:

Accessibilità estesa: Le biblioteche digitali rendono le riviste letterarie del XIX secolo accessibili a studiosi di tutto il mondo, superando le barriere geografiche e logistiche.

Ricerca avanzata: Gli strumenti di ricerca full-text e l'analisi dei dati consentono agli studiosi di esplorare i contenuti in modo approfondito, identificando temi, autori e connessioni nascoste.

Collaborazione facilitata: Le piattaforme digitali favoriscono la collaborazione tra ricercatori, permettendo la condivisione di dati, annotazioni e interpretazioni.

Conservazione a lungo termine: La digitalizzazione assicura la conservazione delle riviste letterarie, proteggendole dal deterioramento fisico e rendendole disponibili per le future generazioni di studiosi. Le biblioteche digitali con le loro emeroteche sono al centro di questa infrastruttura.

Questa sinergia tra biblioteche digitali e studiosi con varie specializzazioni disciplinari permette di superare i limiti dei singoli progetti, costruire risorse condivise e generare, nello specifico del progetto *CoVerLeSS*, una comprensione del fenomeno del Verismo più ricca e sfaccettata.

Quanto appena descritto lascia pienamente intendere che non è più sufficiente affidarsi ad una sola piattaforma di ricerca. Invece di disperdere i dati in archivi isolati, è possibile creare ambienti virtuali interconnessi con piattaforme europee. In questi spazi, i dati provenienti da diverse nazioni possono

dialogare e confrontarsi. Immaginiamo, ad esempio, una piattaforma in cui le riviste italiane sul Verismo siano messe in relazione con quelle francesi sul Naturalismo, o dove le reciproche influenze tra autori di diverse nazionalità vengano tracciate in modo sistematico. Lo sviluppo di ecosistemi digitali interoperabili e collaborativi, che colleghino le collezioni italiane di riviste letterarie con piattaforme come la biblioteca digitale Europea, potrebbe promuovere uno scambio continuo di dati e interpretazioni.

I ricercatori che lavorano nell'ambito delle discipline umanistiche e i professionisti del patrimonio culturale possono collaborare con diverse piattaforme europee come Europea⁶, DARIAH⁷ e CLARIN⁸ e iniziative correlate (come lo Spazio Comune Europeo dei Dati per il Patrimonio Culturale e il Cultural Heritage Cloud⁹). Grazie a progetti come l'European Open Science Cloud (EOSC¹⁰), l'accesso condiviso a depositi per collezioni come dati e strumenti digitali è in continua crescita, curati da bibliotecari dei dati.¹¹

5. Conclusioni

La digitalizzazione delle riviste letterarie si configura come un'opportunità senza precedenti per trasformare radicalmente la ricerca e la didattica su periodi della nostra storia letteraria poveri di risorse on line, come il Verismo. Per sfruttare appieno questo straordinario potenziale è imprescindibile adottare un

⁶ L'integrazione con la grande biblioteca digitale europea è essenziale per dare visibilità internazionale al Verismo e inserire lo studio in un contesto europeo più ampio.

⁷ DARIAH è un'infrastruttura di supporto per i ricercatori delle arti e delle scienze umane nella creazione, analisi e interpretazione di risorse digitali.

⁸ CLARIN è un'infrastruttura digitale che offre dati, strumenti e servizi per la ricerca linguistica, con un'ampia gamma di corpora, lessici e risorse multimodali.

⁹ Spazio Comune Europeo dei Dati per il Patrimonio Culturale e Cultural Heritage Cloud sono iniziative che promuovono la trasformazione digitale del settore culturale europeo, consentendo la condivisione di contenuti digitalizzati e la creazione di strumenti collaborativi. Cfr. https://research-and-innovation.ec.europa.eu/research-area/social-sciences-and-humanities/cultural-heritage-and-cultural-and-creative-industries-ccis/cultural-heritage-cloud_en

¹⁰ EOSC è un progetto europeo che costruisce l'infrastruttura per la ricerca. Accessibile: https://research-and-innovation.ec.europa.eu/strategy/strategy-research-and-innovation/our-digital-future/open-science/european-open-science-cloud-eosc_en

¹¹ P. GARGIULO, P. GALIMBERTI, A. M. TAMMARO, A. ZANE, *FAIR RDM (Research Data Management): Italian initiatives towards EOSC implementation*, in *17th Italian Research Conference on Digital Libraries (IRCDL 2021)*; A. M. TAMMARO, A. ZANE, *Ruolo e opportunità del bibliotecario dei dati per la Scienza aperta*, in «Biblioteche oggi: Mensile di informazione aggiornamento dibattito», vol. 39, 6, 2021, pp. 14-20,

approccio metodologico che non sia semplicemente coordinato e aperto, ma anche collaborativo e sensibile alle implicazioni etiche. Invece di disperdere energie preziose in duplicazioni di archivi, è consigliabile concentrare gli sforzi sull'implementazione di piattaforme digitali interoperabili. Queste piattaforme, fornendo accesso e strumenti di analisi dei dati a tutte le istituzioni e ai ricercatori specializzati, saranno in grado di offrire comprensione più ricca e sfaccettata del movimento letterario del Verismo e del suo impatto culturale in Europa. Tale trasformazione digitale richiede una strategia ben definita per superare l'attuale frammentazione e massimizzare le sue potenzialità.

Il progetto *COVerLeSS* possiede il potenziale per divenire un nodo centrale nella ricerca sul Verismo, ma per realizzare pienamente questa vocazione esso deve evolvere verso un modello di infrastruttura digitale aperta e interoperabile, capace di integrare tecnologie avanzate e metodologie collaborative proprie della scienza aperta.

L'ampliamento del portale dovrebbe prevedere una certa integrazione dell'Intelligenza Artificiale – attraverso forme di OCR avanzate (già tuttavia in fase di *testing*), elaborazione del linguaggio naturale e analisi di rete; ciò al fine di individuare connessioni testuali, evoluzioni tematiche e relazioni intellettuali. Sarebbe auspicabile, inoltre, l'inserimento nel team di un bibliotecario dei dati, il quale garantirebbe la qualità, la conservazione e la riusabilità delle risorse, assicurando al contempo supporto metodologico alla comunità scientifica. Questa figura professionale è essenziale per rendere sostenibile l'infrastruttura nel lungo periodo e per mantenere la coerenza dei flussi informativi.

COVerLeSS dovrebbe inoltre fondarsi su una piattaforma di deposito istituzionale progettata secondo standard aperti e protocolli di interoperabilità, connessa a reti europee come European, DARIAH, CLARIN e la Cultural Heritage Cloud. L'integrazione nello Spazio Comune Europeo dei Dati per il Patrimonio Culturale ne accrescerebbe la visibilità e la capacità di cooperazione transnazionale.

Attraverso l'adozione di architetture aperte, strumenti di intelligenza artificiale e pratiche di gestione dei dati fondate sulla collaborazione, *COVerLeSS* può diventare un ecosistema digitale avanzato per lo studio del Verismo e in generale per la letteratura italiana postunitaria. Un tale modello non solo rafforzerebbe la ricerca letteraria italiana, ma contribuirebbe alla costruzione di un patrimonio culturale digitale europeo condiviso, dove conoscenza, tecnologia e comunità di ricerca convergono in un'unica visione integrata.

Eleonora Cardinale

DALLA DIGITALIZZAZIONE AL PORTALE:
SPAZI900 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA

Nel 2015 la Biblioteca nazionale centrale di Roma avviava il progetto espositivo Spazi900, primo museo dedicato alla letteratura italiana contemporanea all'interno di una biblioteca pubblica, con la finalità di valorizzare il patrimonio letterario contemporaneo conservato presso l'Istituto e di renderlo accessibile a un pubblico più vasto, soprattutto di giovani in formazione. Ideato dall'allora direttore Andrea De Pasquale e curato dalla scrivente, il Museo dà voce a diverse figure del Novecento attraverso stanze di scrittori e sezioni d'autore, in un intreccio tra carte, libri, oggetti, opere d'arte e arredi¹. Negli anni si è andato ampliando e arricchendo, attraverso un allestimento sempre *in fieri*, grazie a nuove donazioni e acquisizioni di fondi d'autore. Al tempo stesso, è subito emersa la necessità di creare intorno al percorso espositivo un portale che avesse come prima finalità quella di far conoscere il museo anche virtualmente. Nel 2019 ha visto così la nascita Spazi900, il portale dedicato alla letteratura italiana del Novecento, che permette prima di tutto di visitare il museo attraverso una mappa interattiva, ma viene anche costruito quale aggregatore di risorse digitali, *in primis* della Nazionale, presentandosi strutturalmente come sottosito della Biblioteca digitale dell'Istituto, inaugurata nel 2018.

Risulta necessaria una premessa storica per comprendere come si arrivi alla realizzazione del museo e di un portale dedicato alla letteratura italiana contemporanea, e il motivo dello stretto rapporto tra le collezioni della Nazionale e la letteratura italiana contemporanea, documentata anche attraverso i periodici letterari.

L'attenzione e l'importanza riconosciuta ai periodici, tra i quali quelli letterari, caratterizzò la Biblioteca fin dalla sua fondazione. Sotto la direzione di

¹ Sul museo Spazi900 cfr. *Spazi900: Gallerie degli scrittori*, a cura di A. De Pasquale e E. Cardinale, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma 2017; E. CARDINALE, «Ragazzi leggeri come stracci»: Pier Paolo Pasolini dalla borgata al laboratorio di scrittura, con un poemetto di M. Lodoli e un'appendice fotografica di R. Pais, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma 2015; G. ZAGRA, *La stanza di Elsa*, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma 2015.

Domenico Gnoli, nominato direttore nel 1881, «ebbe sicuramente un grande peso il criterio di scelta delle collezioni rivolte verso l'informazione corrente e aggiornata»². Per la costituzione di una biblioteca moderna fu fondamentale l'attuazione della nuova legge del deposito legale del 1880, che riguardava anche i periodici³. Proprio «per l'attenzione tributata al materiale periodico, la Biblioteca si meritò così l'assegnazione del ruolo di conservare l'emeroteca nazionale, avvenuta con legge del 1908 del ministro Rava, grazie proprio all'impegno di Gnoli nella cura specifica delle collezioni di periodici»⁴.

In seguito, nel periodo del trasferimento della Biblioteca dalla sede storica del Collegio Romano a quella nuova del Castro Pretorio, inaugurata nel 1975, nuovi ampliamenti di collezioni vennero portati avanti. Questa volta il protagonista fu il direttore Emidio Cerulli, sotto la cui direzione già nel 1969 era stato avviato «un piano di microfilmatura dei giornali più importanti, attuato con uno spirito nuovo, quello della cooperazione, che puntava a sanare le lacune e a mettere a disposizione riproduzioni complete delle testate, conservando in magazzino gli originali senza doverli movimentare»⁵.

Sempre a partire dal 1969, proprio in vista del trasferimento, Emidio Cerulli, per la prima volta nella storia dell'Istituto, decise di portare avanti l'ambizioso progetto di creare un archivio della letteratura italiana contemporanea, con la ferma consapevolezza che spettasse alla più importante struttura bibliografica nazionale la conservazione e lo studio del patrimonio archivistico e librario coevo. In un importante periodo di ridefinizione e di ampliamento non solo spaziale ma soprattutto culturale della Biblioteca, Cerulli volle puntare a una nuova politica di incremento, tutela e valorizzazione rivolta proprio al contemporaneo, una prospettiva innovativa non solo per la Nazionale di Roma ma,

² A. DE PASQUALE, *Per un'emeroteca nazionale digitale*, in «Bibliothecae.it», VII, 2018, 2, p. 349. Sulla storia della Biblioteca cfr. Id., *Il lauro dimezzato: il primo secolo di vita della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, Gangemi, Roma 2020.

³ «Rientrava nella politica di documentazione della cultura contemporanea l'attenzione per i periodici, che, nel 1882, giungevano a 1127, opportunamente ordinati per lingua e con numerazione progressiva per testata, e la creazione di una relativa apposita sala, gemella di quella di bibliografia, la prima di questo genere in Italia, dove vennero esposti gli ultimi numeri dei 349 più importanti posseduti» (DE PASQUALE, *Per un'emeroteca nazionale digitale* cit., p. 349).

⁴ Ivi, pp. 349-350.

⁵ «Sommersi dalla mole di materiale che perveniva per deposito legale e a fronte di una inveterata mancanza di personale, l'ufficio di Emeroteca nazionale decadde progressivamente riducendosi ad una sala delle riviste della Biblioteca senza mai decollare verso un servizio di carattere nazionale. L'interesse per il materiale periodico rimase quindi nell'ombra per decenni e riaffiorò soltanto alla fine degli anni '60 in vista del trasferimento delle collezioni della Biblioteca dal Collegio Romano alla costruenda nuova sede al Castro Pretorio» (ivi, p. 353).

più in generale, per le biblioteche pubbliche statali, strettamente legate alle raccolte storiche. Prese così corpo un progetto destinato a segnare in maniera significativa le vicende successive della Biblioteca, che negli anni si caratterizzò sempre più per l'acquisizione del patrimonio letterario contemporaneo, tanto da essere definita oggi la "Biblioteca del Novecento"⁶.

All'interno di questo progetto si inserì l'acquisizione della biblioteca personale del critico letterario Enrico Falqui. Fu lo stesso Falqui a scegliere la Nazionale romana quale sede privilegiata di conservazione del suo fondo bibliografico, al quale sarebbe dovuta esser dedicata una sala specifica. Se la raccolta libraria sarà acquistata nel 1976, all'inizio del 1982 verrà inaugurata una sala riservata intitolata a Falqui. La nuova sala offre così al pubblico un fondo di eccezionale valore e rarità per lo studio della letteratura contemporanea, composto da oltre 33.000 volumi, divisi in otto sezioni bibliografiche, il cui fulcro è la III sezione dedicata agli autori italiani del Novecento⁷. Figura centrale del giornalismo letterario, non sorprende che nella sua biblioteca ampio spazio sia riservato alla stampa periodica. Infatti, di eccezionale valore risulta la raccolta di oltre 500 testate di periodici letterari del XX secolo, tra i quali rivestono particolar pregio e rarità le riviste giovanili del Ventennio. I periodici seguono un ordinamento alfabetico per testata e coprono un arco cronologico dai primi anni del Novecento al 1974, anno di morte di Falqui⁸. Strettamente legata alla sezione dei periodici è la Raccolta di ritagli di stampa del Fondo Falqui. Si tratta di circa 40.000 ritagli di stampa, tratti da giornali e riviste, in particolare dalla "Terza pagina", che lo stesso Falqui raccolse e conservò ordinati per autore e per argomento a partire dai primi anni del Novecento. Per ogni autore i ritagli sono suddivisi in due sottoserie: "Articoli dell'autore" con segnatura A e "Articoli sull'autore" con segnatura B, ordinati all'interno in ordine cronologico. Fonte bibliografica di primaria importanza per ricostruire la vita, l'opera e la ricezione critica degli autori, dei generi, dei movimenti letterari, la Raccolta documenta

⁶ Sul progetto di Emidio Cerulli si rimanda a E. CARDINALE, *Il direttore scrive agli scrittori: un archivio della letteratura italiana contemporanea per la nuova Biblioteca Nazionale*, in *La Grande Biblioteca d'Italia: bibliotecari, architetti, artisti all'opera (1975-2015)*, a cura di A. De Pasquale, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma 2016, pp. 217-230.

⁷ Per la storia dell'acquisizione della biblioteca di Enrico Falqui e le sue caratteristiche si rimanda a: G. ZAGRA, *Falqui e la biblioteca del Novecento*, in *Falqui e il Novecento*, a cura di G. Zagra, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma 2009, pp. 59-70; E. CARDINALE, *Il Novecento letterario di Enrico Falqui: tra le carte e i libri del Fondo Falqui alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in *Scritti in onore di Enrico Falqui*, a cura di O. Ferro, A. Della Corte, F. Cid Lucas, Ventura, Senigallia 2021, pp. 23-37.

⁸ La sezione di periodici del Fondo Falqui ha come segnatura S.Fal.Per e un numero di catena progressivo per testata.

l'attività e la fortuna dell'opera di figure centrali del Novecento letterario, ma anche di autori meno noti o dimenticati, facendo riemergere scritti, recensioni, dibattiti, fondamentali per lo studio della letteratura italiana contemporanea.

Oltre alle pubblicazioni in serie pervenute grazie alla legge del deposito legale o acquisite per acquisto, dono e scambi, la Nazionale si arricchì di un notevole numero di periodici letterari grazie all'acquisizione di una biblioteca d'autore⁹. Come auspicò lo stesso Falqui, negli anni la Nazionale romana continuò a documentare il Novecento letterario con l'acquisizione di altre biblioteche personali di critici, poeti, scrittori, oltre a quella di manoscritti, carteggi e veri e propri archivi letterari. Ogni biblioteca d'autore conserva al suo interno anche periodici, dalla consistenza variabile, più ampia senza dubbio nelle biblioteche di critici. In tal senso, risulta significativa l'acquisizione della biblioteca personale dello storico della letteratura Mario Petrucciani, al cui interno è presente una sezione dedicata a oltre 50 periodici, in particolare della seconda metà del Novecento, che arricchiscono e completano quelli del Fondo Falqui soprattutto per gli ultimi decenni del secolo¹⁰. A questi due nuclei più rilevanti di periodici si aggiungono negli anni quelli di altri fondi d'autore acquisiti dall'Istituto.

Nell'attenzione sempre crescente negli ultimi decenni verso le biblioteche d'autore, la loro tutela, gestione e valorizzazione, proprio la biblioteca personale di Enrico Falqui nel 2016 è stata oggetto di un importante progetto di digitalizzazione che ha portato alla realizzazione della sezione "Fondi d'autore" della Biblioteca digitale della Nazionale. Dedicare, infatti, progetti di digitalizzazione proprio a questa specifica tipologia documentaria – biblioteche e archivi letterari –, si inserisce in un contesto vivace di studi, ricerche e valorizzazione dei fondi d'autore, che vuole mettere in evidenza le specificità proprie di tali materiali¹¹.

⁹ I principali fondi di periodici della Biblioteca sono «Giornali e gazzette dei sec. XVII-XIX; Periodici correnti; Periodici di accademie e altre istituzioni culturali italiane e estere; Periodici in lingua straniera; Periodici letterari del '900 (fondi Falqui e Petrucciani) e in altri fondi; Periodici e almanacchi romani (fondo Ceccarius); Periodici e bibliografie in formato non cartaceo; Giornali elettronici e basi di dati; Almanacchi e annuari; Fumetti e altre pubblicazioni di evasione. Le collezioni storiche vennero concentrate nella collocazione 5» (DE PASQUALE, *Per un'emeroteca nazionale digitale* cit., pp. 361-362). Per i periodici posseduti dalla Nazionale di Roma si rimanda a CAPUS. *Catalogo delle pubblicazioni in serie*, a cura di G. Palanga, consultabile sul sito della Biblioteca: <http://www.bncrm.beniculturali.it/it/325/archivio-news/3259/> (url consultato il 26/05/2025).

¹⁰ La sezione di periodici del Fondo Petrucciani ha come segnatura Petr.Per e un numero di catena progressivo per testata.

¹¹ Per una bibliografia aggiornata su queste tematiche si rimanda alla *Bibliografia su biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore*, a cura della Commissione nazionale biblioteche speciali,

Trattandosi di documenti unici e di estremo pregio, la loro digitalizzazione risulta *in primis* un intervento essenziale per la conservazione, preservando l'originale cartaceo ai fini della consultazione, che può avvenire anche da remoto per i materiali di pubblico dominio. Le collezioni diventano così accessibili e fruibili a un numero sempre maggiore di utenti per scopi scientifici, didattici, culturali. Si è proceduto, quindi, alla creazione di contenuti digitali proprio a partire dal Fondo Falqui con un progetto di digitalizzazione della Raccolta dei ritagli di stampa e degli esemplari con dedica del Fondo¹². A questo sono seguiti i progetti di digitalizzazione degli esemplari con dedica e con tracce di lettura della biblioteca personale di Elsa Morante e successivamente di quella di Tullio De Mauro¹³.

Tutti questi progetti sono confluiti nella sezione "Fondi d'autore" della Biblioteca digitale dell'Istituto, suddivisa al suo interno in "Biblioteche d'autore" con gli esemplari del Fondo De Mauro, "Ritagli stampa" con la Raccolta dei ritagli di stampa del Fondo Falqui e "Volumi con dedica e tracce di lettura" con gli esemplari del Fondo Falqui, Fondo Morante e Fondo De Mauro. La Biblioteca digitale è strutturata in sezioni che raggruppano tipologie documentarie¹⁴. L'altra sezione strettamente legata ai "Fondi d'autore" è quella dei "Manoscritti", nella sottosezione "Manoscritti moderni e contemporanei". Di pari passo con le biblioteche d'autore, anche le carte degli scrittori sono state oggetto di progetti mirati di digitalizzazione, da Gabriele d'Annunzio a Grazia Deledda, con la possibilità di consultare da remoto i loro manoscritti ormai di pubblico dominio, mentre in sede, su postazioni riservate presso la Sala Falqui,

archivi e biblioteche d'autore dell'Associazione italiana biblioteche, <https://www.aib.it/repertori/bibliografia-aggiornamento-2018-2024/> (url consultato il 26/05/2025).

¹² Del Fondo Falqui, per i ritagli di stampa sono presenti 29.428 oggetti digitali, per gli esemplari con dedica 3208. Di ogni esemplare sono stati digitalizzati la copertina, il frontespizio e la pagina con dedica. Sui progetti di digitalizzazione realizzati dalla Biblioteca cfr. A. DE PASQUALE, *Digitalizzare la letteratura italiana del Novecento: i progetti della Biblioteca nazionale centrale di Roma per le biblioteche e gli archivi d'autore*, in *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, a cura di G. Di Domenico e F. Sabba, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 2020, pp. 349-365.

¹³ Sono stati digitalizzati 485 esemplari con dedica autografa e 125 esemplari con tracce di lettura del Fondo Morante, mentre 129 esemplari con dedica del Fondo De Mauro.

¹⁴ Le sezioni sono Stampati, Grafica, Emeroteca, Manoscritti, Fondi d'autore, Musica. Oltre alla modalità di ricerca per parola libera, «è possibile esplorare le risorse navigando tra le tipologie di materiale disponibile o effettuando una ricerca avanzata. In questo caso è possibile ricercare nei campi: Titolo; Tipologia; Autore-Persone; Segnatura; Fa parte di; Data; Luoghi o Ente di appartenenza» (F. D'ORSOGNA, *L'inaugurazione della Biblioteca Digitale della Biblioteca nazionale centrale di Roma: Roma, BNCR, 12 dicembre 2018*, in «DigItalia», XIV, 2019, 2, p. 171, <https://digitalia.cultura.gov.it/article/view/2324>, url consultato il 26/05/2025).

si può accedere alle risorse digitali protette dal diritto d'autore, come quelle relative a Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini.

Nel navigare tra il patrimonio letterario della Biblioteca digitale, senza dubbio richiama l'attenzione la consistente raccolta di ritagli di stampa del Fondo Falqui. Tra questo materiale si rintraccia anche documentazione critica sul verismo; i ritagli di stampa diventano una fonte di studio significativa per la ricezione delle opere e per la fortuna degli scrittori veristi nel Novecento: si passa dalle recensioni alle pubblicazioni di nuove edizioni delle opere, carteggi, saggi, collane e manuali, a dibattiti e vere e proprie polemiche.

Tra gli autori, dei quali Falqui raccoglieva articoli, sono presenti anche Giovanni Verga e Luigi Capuana. Nella cartella Verga si conservano 23 ritagli di articoli apparsi dal 1952 al 1972, ma altri sullo scrittore sono presenti nelle cartelle relative agli autori degli articoli. Nella Biblioteca digitale si possono consultare 42 ritagli di stampa dal 1922 al 1972. Tra le firme più rilevanti si incontrano Riccardo Bacchelli, Goffredo Bellonci, Carlo Bo, Vincenzo Cardarelli, Gianfranco Contini, Francesco Flora, Romano Luperini, Eugenio Montale, Pietro Pancrazi, Giuseppe Raimondi. In occasione del cinquantenario della morte, lo stesso Falqui firmò il 27 gennaio 1972 su «Il Tempo» l'articolo *Da quarant'anni si aspetta la giusta edizione critica*, ricostruendo il dibattito critico avvenuto proprio sulle riviste dagli anni Cinquanta, a partire da Arnaldo Bocelli con un articolo sul «Mondo» del 17 maggio 1952, e poi citando articoli di Russo, Caretti, Montale. L'articolo inizia ricordando lo scritto di Federico De Roberto, apparso sulla rivista «Siciliana»: «Oggi è la volta di Giovanni Verga, che morì in Catania il 27 (e non il 26) gennaio del 1922, nel modo così fedelmente descritto da Federico De Roberto (nella rivista *Siciliana* del gennaio 1923) e così toccantemente simile a quello di mastro-don Gesualdo»¹⁵. Di Capuana, invece, Falqui conservò solo 3 ritagli del 1954, 1966 e 1974, tra i quali quello di Carlo Bo, *Rileggiamo Luigi Capuana*, apparso il 28 febbraio 1974 su «L'Europeo», nella rubrica “Cronache letterarie”. Carlo Bo segnala due iniziative editoriali: l'uscita della raccolta in tre volumi dei *Racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, e della nuova collana di “Classici della società italiana” nelle edizioni dei Fratelli Fabbri, dove Capuana figura con *Gli «ismi» contemporanei*, con l'invito «alla rilettura o alla scoperta del Capuana, uno dei siciliani del secolo scorso che hanno più contribuito a irrobustire l'arte del raccontare e, aggiungiamo, forse il più sacrificato nell'inevitabile confronto con Verga e il De Roberto»¹⁶. Anche Federico De Roberto è tra gli autori presenti

¹⁵ Roma, Biblioteca nazionale centrale (d'ora in poi BNC), Fondo Falqui, Raccolta ritagli di stampa, Verga.B20.

¹⁶ Roma, BNC, Fondo Falqui, Raccolta ritagli di stampa, Bo.A509.

nella Raccolta di ritagli Falqui, sebbene il critico avesse conservato, come per Capuana, solo 3 ritagli del 1957-1960, ma se ne trovano altri 7 dal 1951 al 1965, raccolti nelle cartelle degli autori degli articoli.

Per tali ricerche, l'altra sezione significativa della Biblioteca digitale è quella dell'«Emeroteca», naturale ripresa dell'«originario compito, mai soppresso della Biblioteca Nazionale centrale di Roma, di costituire l'Emeroteca Nazionale»¹⁷. Si tratta di una sezione che si è formata ed è in costante accrescimento grazie soprattutto a importanti progetti di collaborazione, anche internazionale, oltre a quelli curati direttamente dai laboratori della Biblioteca. Come ricorda Fabio D'Orsogna, responsabile dell'Ufficio Digital library dell'Istituto,

la più importante collaborazione internazionale è stata quella con Google che ha dato avvio al Progetto Google Books. Iniziato nel 2012 sotto il coordinamento della Biblioteca nazionale, il progetto ha portato alla digitalizzazione complessivamente di oltre 550.000 volumi provenienti da tutte le biblioteche italiane partner del progetto, di cui circa 200.000 appartenenti alla Biblioteca nazionale.

Di grande rilievo la terza fase del progetto, che ha visto la digitalizzazione di 6.000 testate periodiche comprese nel periodo tra il 1668 e il 1946 per un totale di 60.000 volumi, confluiti anch'essi nell'Emeroteca della Biblioteca Digitale. [...]

La Biblioteca nazionale ha stipulato nel luglio 2017 un accordo con la Biblioteca del Senato della Repubblica «Giovanni Spadolini» per la realizzazione e l'implementazione dell'Emeroteca nazionale, portale unico di accesso ai contenuti periodici digitalizzati¹⁸.

All'interno dell'Emeroteca digitale è possibile consultare riviste letterarie postunitarie, conservate in particolare nella sezione di collocazione 5 dedicata alle collezioni storiche e in quella P.Ita dedicata ai periodici in lingua italiana, come per esempio la «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti» dalla sua prima uscita nel 1866.

Una volta che i contenuti digitali sono stati creati e resi accessibili, fruibili, è necessario che siano anche interoperabili, in modo che si possa prevedere il loro riuso all'interno di altri progetti di valorizzazione portati avanti dallo stesso ente o da altre istituzioni nazionali e internazionali.

¹⁷ DE PASQUALE, *Per un'emeroteca nazionale digitale* cit., p. 363.

¹⁸ D'ORSOGNA, *L'inaugurazione della Biblioteca Digitale della Biblioteca nazionale centrale di Roma: Roma, BNCR, 12 dicembre 2018* cit., pp. 170 e 173.

Dopo che è stata inaugurata la Biblioteca digitale dell'Istituto, nella quale confluirono tutti i progetti di digitalizzazione precedenti come quelli europei *Europeana 1914-1918* e *AthenaPlus*¹⁹, e sono state realizzate sezioni specifiche dedicate al patrimonio letterario contemporaneo, si è lavorato alla costruzione di un aggregatore delle risorse digitali legate a questo speciale patrimonio. È stato così avviato il progetto del Portale Spazi900²⁰.

Oltre alla possibilità di visitare virtualmente il museo, il portale nasce con lo scopo di documentare la letteratura e renderla accessibile sia agli specialisti sia a un pubblico più vasto, con una finalità di ricerca scientifica e soprattutto didattica, rivolta in particolare agli studenti, attraverso diversi media: dati biografici, sulle opere, sui fondi documentari e bibliografici, sulla ricezione, risorse digitali, immagini, video, collegamenti ipertestuali.

Sono state create delle schede di dettaglio per ogni autore, al momento gli autori sono 176 in costante aggiornamento. La scheda è strutturata in sezioni: Dati biografici; Opere principali; Fondi documentari; Biblioteca dell'autore; Bibliografia e fonti; Luoghi e itinerari; Museo Spazi900.

Si analizza, quale esempio, la scheda dedicata a Grazia Deledda. La prima sezione è caratterizzata dai collegamenti all'Enciclopedia Treccani per i dati biografici e a cataloghi nazionali e internazionali: VIAF (Virtual International Authority File), WorldCat Identities, OPAC SBN Autore.

Nella seconda sezione le opere sono rappresentate graficamente con l'immagine di copertina della prima edizione. All'interno della sezione è possibile ricostruire la genesi dell'opera quando la Biblioteca ne conserva stesure manoscritte, con la possibilità di consultare la versione digitale del manoscritto se di pubblico dominio. Nel caso di Deledda questo è possibile, infatti sono liberamente consultabili nella sezione "Manoscritti moderni e contemporanei" tutti i romanzi e racconti, dal 1893 al 1928, conservati nell'Archivio Deledda: si tratta di 65 oggetti digitali.

Nella sezione "Opere" sono presenti *Elias Portolu*, *Sino al confine*, *Nel deserto*, *Colombi e sparvieri*, *Canne al vento*, *Le colpe altrui*, *Marianna Sirca*, *Il*

¹⁹ La Biblioteca ha partecipato ai due progetti europei negli anni 2011-2013 e 2013-2015; sul progetto *Europeana 1914-1918. Remembering the First World War: a digital collection of outstanding sources from European national libraries* si rimanda a *Europeana 1914-1918. Studi sulla Prima Guerra Mondiale attraverso le collezioni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, atti a cura di S. De Capua, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma 2015 (Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, n. 20).

²⁰ Si può accedere al Portale Spazi900 direttamente dalla home page del sito internet della Biblioteca e anche all'interno della Biblioteca digitale dell'Istituto: digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/spazi900 (url consultato il 26/05/2025).

vecchio e i fanciulli, Cosima. Con le sole eccezioni di *Canne al vento, Marianna Sirca* e *Cosima*, di tutte le opere si può consultare la versione digitale della stesura manoscritta, con il collegamento alla scheda descrittiva del manoscritto. Ad oggi, questo avviene per i manoscritti conservati dalla Nazionale romana, ma in futuro potrebbe essere arricchito con i manoscritti conservati negli altri istituti di conservazione, in modo da ricomporre virtualmente l'unitarietà e l'organicità dell'intero Archivio Deledda.

Lo stesso vale per la presenza di dediche autografe dell'autore. Infatti, la sezione "Opere" permette anche di visualizzare le dediche autografe dell'autore presenti negli esemplari delle biblioteche d'autore conservate dalla Nazionale e digitalizzate. Anche in questo caso il portale si potrebbe arricchire degli esemplari con dedica conservati nelle biblioteche d'autore di altri istituti di conservazione.

Le altre due sezioni di fondamentale importanza per la ricerca risultano essere quelle dedicate alla localizzazione degli istituti che conservano le carte e la biblioteca personale dell'autore, visto il prevalente policentrismo conservativo, con la conseguente necessità di un censimento per il reperimento delle fonti.

La sezione "Fondi documentari" censisce, *in primis*, i materiali conservati nei fondi della Biblioteca, fornendone una descrizione sommaria e rimandando all'inventario online. La Nazionale conserva l'Archivio Deledda, rimasto di proprietà degli eredi Madesani-Deledda e acquisito nel 2020, e la Raccolta Morelli-Deledda, donata nel 2017 dai nipoti di Giuseppa Morelli Deledda, sorella della scrittrice. Altre carte sono conservate nei fondi: Archivio Tilgher, Carteggio Oliva, Autografi, Raccolta Falqui²¹. Degli altri istituti che conservano fondi dell'autore si rimanda al sito istituzionale del soggetto conservatore, nel caso di Deledda l'Istituto superiore etnografico della Sardegna-Museo Deleddiano di Nuoro, la Biblioteca universitaria di Sassari e l'Università degli studi di Pavia-Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei. Inoltre è possibile effettuare una ricerca diretta sui portali Manus online-Manoscritti delle biblioteche italiane e su SAN-Sistema archivistico nazionale. In presenza della biblioteca dell'autore si indica anche in questo caso il collegamento al sito istituzionale del soggetto conservatore.

La prima voce della sezione "Bibliografia e fonti", "Articoli", permette la consultazione dei ritagli di stampa provenienti dal Fondo Falqui; su Deledda ne sono presenti 67 dal 1905 al 1971. Segue, inoltre, il collegamento all'OPAC

²¹ Si veda E. CARDINALE, *Tra carte, libri, oggetti e arredi: il Fondo Deledda alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in «Sento tutta la modernità della vita». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, ISRE-AIPSA, Nuoro-Cagliari 2022, vol. II, pp. 389-400.

SBN Soggetto e a risorse multimediali, come il filmato della cerimonia per il conferimento del Premio Nobel per la letteratura, grazie anche alla collaborazione con Cinecittà S.p.A. – Archivio storico Istituto Luce.

Nell’ottica di un’educazione al patrimonio letterario legato anche al paesaggio, la sezione “Luoghi e itinerari” è rappresentata da una mappa che evidenzia luoghi rilevanti per l’autore, come la città natale e quella di morte, ma anche case-museo e parchi letterari che possono essere visitati. L’ultima sezione rimanda al Museo Spazi900 ed è presente per gli autori del percorso espositivo. Di Grazia Deledda viene ricostruita la sala da pranzo del Villino romano di via Porto Maurizio, con arredi, opere d’arte e oggetti originari²².

L’allestimento del museo va di pari passo con il portale. Nel 2021 Spazi900 si è arricchito di una nuova sezione dedicata ai premi letterari, a partire dal Premio Strega, del quale la Biblioteca conserva il carteggio. In conseguenza di ciò, anche il portale si è ampliato creando una nuova scheda di dettaglio relativa ai premi letterari, così strutturata: Storia; Struttura; Regolamento; Albo d’oro; Fondi documentari; Biblioteca; Bibliografia e fonti; Luoghi ed itinerari; Museo Spazi900. Non solo si ha una panoramica generale sulla storia, regolamento, struttura e albo d’oro, ma anche in questo caso si localizzano gli istituti che conservano materiali relativi al premio. Grazie alla collaborazione con la Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, sono stati scelti i premi che operano con continuità da almeno quarant’anni, tenendo conto esclusivamente delle sezioni letterarie, distribuiti uniformemente sul territorio nazionale. Gli otto premi letterari, di cui è in corso la realizzazione della scheda, sono, in ordine cronologico di nascita, il Premio Bagutta, il Premio Viareggio-Rèpaci, il Premio Strega, il Premio Bancarella, il Premio Campiello, il Premio Mondello, il Premio Napoli e il Premio Flaiano.

Il Portale Spazi900 intende essere così uno strumento di ricerca, inserito tra quelli dell’Italianistica digitale²³, e di diffusione della letteratura italiana contemporanea, insieme al suo patrimonio archivistico e bibliografico, ma anche un aggregatore di risorse digitali, interne ed esterne alla Biblioteca nazionale, punto di partenza per possibili riusi dei propri contenuti digitali di fronte alle nuove, continue potenzialità e tecnologie che si presentano nello studio della letteratura.

²² Sullo spazio dedicato a Deledda dal titolo *Sotto il cedro del Libano: Grazia Deledda a Roma* si rimanda a *Spazi900: Gallerie degli scrittori* cit.

²³ *Gli strumenti dell’Italianistica digitale. Una sitografia*, in «Griseldaonline», <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/strumenti/strumenti-italianistica-digitale>; cfr. A. VUOZZO, *Per un repertorio degli strumenti dell’italianistica digitale*, in «Griseldaonline», xx, 2, 2021, pp. 214-239, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/12783/13464> (url consultato il 26/05/2025).

Rainer Maria Ceci

DIGITALIZZAZIONE E METADATAZIONE
DELLA «GAZZETTA LETTERARIA» NELL'ECOSISTEMA OMEKA-S

Gli studi dedicati alla pubblicistica periodica taliana del secondo Ottocento stanno attraversando, negli ultimi anni, una fase di profondo rinnovamento, frutto della convergenza tra diversi ambiti disciplinari. Il nuovo orizzonte di ricerca, che interseca la storia dell'editoria con i dispositivi analitici della sociologia della letteratura, ha permesso una rilettura in chiave critica della funzione culturale tradizionalmente attribuita al *medium* giornalistico. Ad esempio, la recente concettualizzazione della categoria di «spazio mediale»¹ ha giocato un ruolo decisivo, aprendo la strada a nuove piste interpretative sul piano della ricostruzione storico-letteraria.² Accanto alla ridefinizione degli strumenti critici, lo sviluppo delle risorse digitali ha contribuito in maniera altrettanto decisiva al mutamento di paradigma nella ricerca sui periodici, incidendo profondamente sulle modalità di accesso alle fonti. Se nel corso del Novecento non sono mancate attività di censimento delle testate letterarie attive nel periodo postunitario, che hanno dato luogo alla pubblicazione di regesti, repertori antologici e indicizzazioni,³ è solo con il *digital turn* maturato in ambito biblioteconomico che simili iniziative hanno cominciato ad essere progressivamente affiancate da progetti sviluppati in ambienti informatizzati.⁴ Inoltre, nel contesto accademico angloamericano, la

¹ Cfr. I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività e progettazione editoriale. Il caso Verga*, Cesati, Firenze 2019.

² Un contributo fondamentale in questa direzione, in continuità con il lavoro di Piazza, è stato offerto da M. BORRELLI, *Nell'officina del verismo: la novellistica della «Rassegna Settimanale»*, Loffredo, Napoli 2023.

³ Cfr. N. BONIFAZI, *La Rivista Minima tra Scapigliatura e realismo*, Argalia, Urbino 1970; A. CHEMELLO, *La Farfalla di Angelo Sommaruga: storia e indici*, Bulzoni, Roma 1977; G. FARINELLI (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura: regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-1880*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984; *I periodici letterari dell'Ottocento: Indice ragionato (collaboratori e testate)*, a cura di A. Briganti, C. Cattarulla, F. D'intino, FrancoAngeli, Milano 1990.

⁴ Si menzionano, a titolo esemplificativo, ancorché non esaustivo, le seguenti piattaforme. Per iniziative di natura catalogafica: ACNP – Catalogo Italiano dei Periodici (<https://acnpsearch.it>).

digitalizzazione di giornali e riviste ha alimentato lo sviluppo dei *periodical studies*,⁵ promuovendo approcci computazionali, i quali hanno favorito il consolidarsi di una concezione del periodico come oggetto culturale complesso, la cui analisi richiede una costante attenzione alle sue articolazioni materiali, mediali e testuali.⁶

È nel quadro di questo graduale aggiornamento teorico e metodologico che si inserisce il progetto dottorale qui presentato, attualmente ancora in corso, dedicato allo studio e alla digitalizzazione della «Gazzetta Letteraria». Prima di soffermarsi sugli aspetti operativi legati alla componente tecnica del lavoro, è opportuno chiarire le ragioni alla base della scelta della rivista quale caso di studio e gli obiettivi che guidano la ricerca.

La testata occupa, senza dubbio, una posizione peculiare nel panorama editoriale dell'Italia postunitaria: fondata nel 1877, si configura come il primo supplemento settimanale d'informazione letteraria allegato a un quotidiano (la «Gazzetta Piemontese»)⁷. In considerazione della sua notevole longevità – essendo rimasta

unibo.it/); CIRCE – Catalogo Informatizzato delle Riviste Culturali Europee (<https://r.unitn.it/it/lett/circe>). Per iniziative riconducibili all'ambito delle *digital libraries*: Internet Culturale (<https://www.internetculturale.it/>); Emeroteca Digitale Braidense (<http://emeroteca.braidense.it/>); Emeroteca Digitale della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/emeroteca/esplora>); Biblioteca Digitale Lombarda (<https://www.bdl.servizirl.it/bdlfe/>).

⁵ Cfr. S. LATHAM, R. SCHOLLS, *The rise of periodical studies*, in «PMLA / Publications of the Modern Language Association of America», CXXI, 2, 2006, pp. 517-531. Per un primo inquadramento di questo specifico campo di ricerca nel contesto italiano cfr. M. CORRADI, S. VALISA, *Introduzione* in EAD. (a cura di), *La carta veloce: figure, temi e politiche del giornalismo italiano dell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 2021, pp. 7-22. Infine, per una cornice aggiornata sullo stato di questo campo di studi Cfr. *Periodical Studies Today*, edited by J. Ernst, D. von Hoff, O. Scheiding, Brill, Leiden-Boston 2022.

⁶ Cfr., In particolare, per la produzione periodica moderna di area anglofona, The Spectator Project (<http://www2.scc.rutgers.edu/spectator/project.html>); Modernist Journal Project (<https://modjournal.org/>); The Viral Texts Project (<https://viraltxts.org/>). Si tratta di uno slancio che ha investito anche il versante del secondo Ottocento italiano, come testimoniano il Sonzogno Digital Catalogue (<https://sonzogno.cci.fsu.edu/>) e il correlato portale dedicato a «Il Secolo» (<https://ilsecolo.lib.fsu.edu/>) implementati su iniziativa di Silvia Valisa.

⁷ Per i principali studi sinora pubblicati sulla rivista Cfr. F. FLORA, *La «Gazzetta Letteraria»*, in «Emporium», XLIII, 2, 1937, pp. 91-99; ID., *La «Gazzetta Letteraria» II: la polemica dannunziana*, in «Emporium», XLIII, 5, 1937, pp. 259-264; G. MIRANDOLA, *La «Gazzetta Letteraria» e la polemica dannunziana (1882-1900)*, in «Lettere Italiane», XXII, 3, 1970, pp. 298-324; ID., *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia. Contributo allo studio dei rapporti culturali tra Francia e Italia nella seconda metà del XIX secolo*, Accademia delle scienze, Torino 1971; ID., *La «Gazzetta Letteraria» (1877-1902)*, Olschki, Firenze 1974. Ci si permette, infine, di rimandare a: R.M. CECI, *Note preliminari sulla «Gazzetta Letteraria» e la ricezione della narrativa nell'annata 1877*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», CIII, 1, 2025, pp. 131-156. Invece, per una

attiva sino al 1902 –, si è scelto di circoscrivere il corpus oggetto di analisi alle annate 1877-1880, corrispondenti al periodo della direzione di Vittorio Bersezio.⁸ Tale delimitazione risponde anche alla volontà di approfondire il profilo di un letterato poliedrico quale fu l'autore de *Le miserie 'd Monsù Travet*: figura che non può essere adeguatamente definita attraverso le singole etichette di drammaturgo, romanziere, giornalista o impresario, ma che risulta pienamente ascrivibile nel novero dei principali mediatori culturali del tempo, come del resto attestano i carteggi depositati nel suo fondo, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino.⁹

L'analisi preliminare della fisionomia del settimanale ha consentito di mettere in luce due elementi di particolare rilievo: da un lato, la funzione di monitoraggio del campo letterario assolta da una rivista che, come dichiarato dal direttore, nasce con l'intento di registrare «almeno una parte del movimento intellettuale»¹⁰ del Paese; dall'altro la pubblicazione sistematica di narrativa breve inedita e di taglio originale.

Per quanto riguarda il primo aspetto, l'attitudine alla ricognizione, manifestata dalla «Gazzetta Letteraria» negli articoli di fondo e nelle recensioni, la rende un

panoramica sulla «Gazzetta Piemontese», che nel 1895 assume il nome di «La Stampa», cfr. V. CASTRONOVO, *La Stampa di Torino e la politica interna italiana: 1867-1903*, Società Tip. Editrice Modenese-Mucchi, Modena 1962; ID., *La Stampa 1867-1925: un'idea di democrazia liberale*, FrancoAngeli, Milano 1987; ID., *La Stampa: 150 anni (1867-2017): un giornale, la sua epoca, il suo futuro*, Arago, Torino 2017.

⁸ Dopo aver fondato la «Gazzetta Piemontese» nel 1867 e, dieci anni più tardi, la «Gazzetta Letteraria», Bersezio abbandonò la direzione di entrambe nel 1880. Secondo G. MIRANDOLA, *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia* cit., p. 11, nel biennio 1881-1882, la direzione dell'inserto fu affidata a «un non meglio definibile 'comitato direttivo' (alla testa del quale fu per qualche tempo Giuseppe Cesare Molineri)». I successivi direttori della «Letteraria» furono Giuseppe Depanis (1883-1893), Domenico Lanza (1893-1894) e Luigi Filippo Bolaffio (1894-1900).

⁹ Per un inquadramento biografico dell'autore Cfr. M. MATTALIA, *Vittorio Bersezio: l'uomo, il patriota, l'artista*, Marengo, Cuneo 1911; I. TOMATIS TOSELLO, *Vittorio Bersezio: l'uomo, il giornalista, il patriota e lo storico, il commediografo*, Primalpe, Boves 1986; G. RATTI-V. COTTINO, *Vittorio Bersezio nel suo tempo, Comune di Peveragno*, Peveragno 2012. Per una descrizione del suo fondo archivistico Cfr. M. CARASSI, *L'archivio di Vittorio Bersezio*, in «Studi Piemontesi», VII, 2, 1978 pp. 426-429. Per una ricostruzione dei rapporti epistolari intrattenuti con figure eminenti del mondo letterario e teatrale Cfr. G. ZACCARIA, *Lettere inedite di Emile Zola a Vittorio Bersezio*, in «Studi Francesi», XXIII, 68, 1979 pp. 286-291; R. MELIS, «*Ci ho lavorato con il cuore*»: 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio, in «Studi Piemontesi» XXIX, 2, 2000, pp. 363-390; G. L. BRUZZONE, *Edmondo De Amicis e Vittorio Bersezio. Tasselli di un'amicizia*, in «Studi Piemontesi» XXXI, 1, 2002, pp. 151-176; L. GEDDA, *Giacosa-Bersezio: una storia lunga una vita*, in «Ariel», XLIX, 17, 2002, pp. 105-125; ID., *Il Teatro di prosa nell'Italia del secondo Ottocento. Lettere a Vittorio Bersezio*, Edizioni del DAMS, Torino 2003.

¹⁰ V. BERSEZIO, *Il libro, il giornale, la rivista*, in «Gazzetta Letteraria», II, 1, 1878, cit., p. 3. L'articolo è riportato anche in G. MIRANDOLA, *La «Gazzetta Letteraria» (1877-1902)* cit., pp. 12-15.

osservatorio privilegiato per l'indagine dei processi di ricezione che investono la produzione narrativa italiana e straniera tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Il settimanale si presenta come barometro dei mutamenti che attraversano l'istituzione letteraria, all'interno di un sistema in cui le negoziazioni tra autori, editori, lettori e critici concorrono a ridefinire indirizzi, pratiche e funzioni della narrativa, incidendo, in misura più o meno diretta, sulla costruzione del canone. Per quel che attiene, invece, al secondo elemento, è sufficiente osservare la ricorrenza, all'interno degli indici, di quei testi classificati come *Racconti, novelle e bozzetti*.¹¹ Il vaglio della narrativa breve ospitata nella «Gazzetta Letteraria» consente di approfondire la riflessione sullo spazio mediale e sulla «novella come genere editoriale». ¹² Sulla scorta di precedenti esperienze sorte in ambiente torinese, come quelle de «Il Velocipede» (1869-1870) e delle «Serate Italiane» (1874-1878),¹³ anche la «Letteraria» si distingue per il proprio contributo alla morfologizzazione del genere, operando entro coordinate particolarmente stringenti, dettate dai vincoli temporali e spaziali imposti dal suo formato.¹⁴ Da qui l'attenzione rivolta a specifiche tipologie testuali presenti all'interno del periodico, riconducibili tanto alla sfera giornalistico-informativa, quanto a quella propriamente creativa, nell'ottica di un'analisi integrata della funzione mediale esercitata dalla «Gazzetta Letteraria».

Il progetto di digitalizzazione, dunque, non persegue finalità archivistico-conservative in senso stretto, ma si propone di restituire all'utente la rivista come oggetto esplorabile e interrogabile, grazie all'alta granularità prevista dal sistema di metadattazione adottato. Il valore aggiunto dell'iniziativa, rispetto ai progetti nati nel settore bibliotecario, risiede proprio nell'accuratezza del sistema descrittivo, pensato per una comunità di ricerca e capace non solo di facilitare la consultazione delle pagine del periodico, ma di offrire uno strumento al servizio dell'indagine storico-letteraria.

La traduzione operativa di questi specifici obiettivi si è concretizzata attraverso un processo integrato di spoglio e digitalizzazione dei fascicoli, culminato in una loro schedatura sistematica, sviluppata interamente all'interno dell'ecosistema

¹¹ Prendendo come campione l'indice dell'annata 1877 della «Gazzetta Letteraria» emerge che il settimanale berseziano pubblicò ben 50 testi di narrativa breve.

¹² I. PIAZZA, *Lo spazio mediale* cit., p. 200.

¹³ Cfr. M. MANFREDINI, *Giovanni Faldella e "Il Velocipede" (1869-1870)*, in *Giovanni Faldella e la scapigliatura piemontese: Atti del convegno nazionale San Salvatore Monferrato 4-5 ottobre 2019*, a cura di G. Ioli, Interlinea, Novara 2020, pp. 29-61; D. ARISTODEMO'T HART (a cura di), *Serate Italiane, 1874-1878*, presentazione di G. Petrocchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981.

¹⁴ Oltre a presentarsi, come accennato, con cadenza settimanale, i fascicoli della «Gazzetta Letteraria» si sviluppano su otto pagine suddivise in tre colonne, seguendo un formato tipografico analogo a quello della «Gazzetta Piemontese». A partire dal 1878, ciascun numero include anche un'appendice, dedicata esclusivamente alla pubblicazione dei testi di narrativa breve.

Omeka-S messo a disposizione dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre.¹⁵ La scelta di impiegare questo CMS (*Content Management System*) come piattaforma di riferimento è stata motivata dalla sua capacità di supportare nativamente vocabolari RDF (*Resource Description Framework*) standardizzati, in grado di sostenere una metadatazione semantica accurata e interoperabile. Il sistema implementato si avvale attualmente di quattro principali insiemi ontologici: BIBO (*Bibliographic Ontology*), utile per la descrizione delle entità bibliografiche; DCTERMS (*Dublin Core Terms*), impiegato per l'attribuzione di metadati descrittivi e contestuali; DCTYPE (*Dublin Core Type*), funzionale alla categorizzazione tipologica delle risorse; FOAF (*Friend of a friend*) che fornisce classi e proprietà per rappresentare in modo articolato persone e relazioni professionali.¹⁶

Una volta definito il corpus oggetto di studio – costituito da 208 fascicoli editi tra il 6 gennaio 1877 e il 31 dicembre 1880 – si è provveduto al loro reperimento. Per i 52 fascicoli relativi alla prima annata (1877) è stato necessario ricorrere a un microfilm conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (MF. P. 346). Da tale supporto è stata estratta una copia master ad alta definizione (formato TIFF 6.0, in scala di grigi, 600 dpi ottici), conforme con gli standard previsti dal progetto ICDP – Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale.¹⁷ In ottemperanza alle indicazioni contenute nel punto A (Par. 2.1.4 “*Recupero di campagne di digitalizzazione pregresse*”) è stato possibile integrare le digitalizzazioni relative al 1877 con quelle delle annate successive, già acquisite nell'ambito del progetto Google Books, promosso dal MiBACT e rese disponibili online a partire dal dicembre 2017.¹⁸ Così facendo è stato possibile evitare l'avvio di una nuova campagna di digitalizzazione per i 156 fascicoli pubblicati tra il 1878 e il 1880.¹⁹

¹⁵ Cfr. <https://omeka.uniroma3.it/s/0/page/benvenuti>

¹⁶ Cfr. <https://omeka.org/s/docs/user-manual/>

¹⁷ Lo studio del Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale (PND), con particolare attenzione agli allegati tecnico-operativi relativi alle principali linee guida – a) processi di digitalizzazione; b) redazione del piano di gestione dei dati; c) acquisizione, circolazione e riuso delle riproduzioni; d) classificazione di prodotti e servizi digitali; e) metodologia di valutazione della maturità digitale – si è rivelato fondamentale per la comprensione delle buone pratiche di digitalizzazione del patrimonio bibliografico, fornendo un solido quadro metodologico a supporto della pianificazione e dell'attuazione delle operazioni. Per le dette linee guida Cfr. <https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-digitalizzazione-docs/it/v1.0-giugno-2022/index.html>. A proposito del neonato “Progetto Carta”, cfr. D. PACE, G. LAMBRONI, *I giornali quotidiani italiani nel Piano nazionale di digitalizzazione*, in «DigItalia», XVIII,1, 2023, pp. 24-29. Si ringrazia il Dott. Fabio D'Orsogna, responsabile dell'Ufficio Digital Library della BNCR, per la disponibilità e il prezioso supporto offerto nelle fasi iniziali del progetto.

¹⁸ Cfr. A. DE PASQUALE, *L'attuazione in Italia del Progetto GoogleBooks*, in «DigItalia», XIV, 1, 2019, pp. 103-113.

¹⁹ Così le linee guida del PND al paragrafo citato: «A partire dagli anni Novanta del secolo

La fase iniziale del lavoro ha riguardato il trattamento delle riproduzioni, con una serie di operazioni di postproduzione volte a migliorarne la qualità e a garantirne l'uniformità. In particolare, si è intervenuti con operazioni di ritaglio, correzione dell'ortogonalità e normalizzazione dei formati. Le modifiche sono state eseguite mediante il software *Affinity Photo 2*,²⁰ che consente di tenere traccia delle trasformazioni effettuate e di preservare i metadati tecnici associati a ciascuna immagine. Un'attenzione specifica è stata riservata al materiale ricavato dal microfilm, che restituiva la riproduzione affiancata del *verso* di una pagina e del *recto* della successiva, secondo una configurazione non conforme agli standard di digitalizzazione, i quali richiedono invece il trattamento separato e autonomo di ciascuna pagina del periodico.²¹ Sempre attraverso *Affinity* si è inoltre proceduto all'adeguamento dei file in formato PDF provenienti da Google Books, convertendoli in immagini TIFF. Sebbene tale operazione non abbia consentito il recupero di informazioni – trattandosi di file già privi di raster ad alta definizione – essa si è rivelata comunque funzionale alla normalizzazione dell'intero corpus in un unico formato. I prodotti finali sono stati infine esportati in formato TIFF RGB a 8 bit, mantenendo la risoluzione originale e applicando una ricampionatura bilineare per ottimizzare la resa visiva. Sono stati inoltre integrati i profili ICC (*International Colour Consortium*) per una corretta gestione del colore e adottata la compressione ZIP, algoritmo lossless che consente di contenere le dimensioni dei file senza comprometterne la qualità.

Successivamente, si è passati alla definizione del sistema di denominazione degli oggetti digitali: fase essenziale per garantire l'identificazione univoca dei file nel contesto di un progetto di digitalizzazione e per assicurare la coerenza tra le immagini e i metadati descrittivi delle stesse. La convenzione stabilita risponde alle indicazioni contenute nel par. 6.0 delle linee guida del PND e mira a strutturare una sequenza informativa gerarchica, in grado di adattarsi a differenti contesti documentari e a stabilire un legame logico tra ciascun oggetto digitale e la relativa descrizione catalografica. Nel caso specifico della «Gazzetta

scorso sono state condotte importanti campagne di digitalizzazione, spesso in assenza di regolamentazione omogenea e coordinata e con esiti qualitativamente difforni. In questo caso, occorre valutare preliminarmente l'opportunità di recuperare le risorse prodotte, includendo anche le risorse native digitali e non solo le digitalizzazioni di materiale analogico, rendendole fruibili secondo le specifiche indicate».

²⁰ <https://affinity.serif.com/it/>

²¹ Nelle linee guida del PND, al par. 2.4.1.3 (“*Esempi di flussi di lavoro*”) si legge: «Normalmente la scansione, che procede per documento aperto, produrrà due file separati (due pagine o un verso e un recto). Infatti, quello che di norma, tranne per casi specifici, viene considerato come singolo oggetto digitale fa riferimento al *verso* o al *recto* di ciascuna carta per i manoscritti, o alla singola pagina per i testi a stampa».

Letteraria», il sistema di codifica adottato prevede la concatenazione, separata da underscore, dei seguenti elementi: il codice BID (*Bibliographic Identifier*) della testata, ovvero IT_ICCU_TO0_0199680; la data di pubblicazione nel formato aaaa-mm-gg; e infine il numero progressivo assegnato all'elemento digitalizzato, che nel nostro caso corrisponde al numero di pagina del periodico stesso.²²

Una volta completata la fase di acquisizione e postproduzione delle immagini secondo gli standard previsti, è stato possibile avviare l'upload delle stesse e il relativo lavoro di metadatazione all'interno di Omeka-S. In via preliminare, si è resa necessaria l'elaborazione di una struttura di tipo gerarchico da applicare alle risorse digitali, la quale fosse in grado di rappresentare l'articolazione multilivello propria di qualsiasi periodico: dalle singole annate ai fascicoli, dalle pagine che li compongono fino ai testi ospitati all'interno di ciascuna pagina. Sul piano applicativo, l'implementazione della stessa è stata resa possibile tramite l'impiego delle proprietà semantiche *dcterms:hasPart* e *dcterms:IsPartOf* del Dublin Core, che consentono di descrivere relazioni discendenti, dal generale al particolare, o viceversa ascendenti tra due o più elementi. Si è proceduto, allora alla creazione di:

a) Un *Item set* principale, posto al vertice della gerarchia, che rappresenta la «Gazzetta Letteraria» nell'intero arco cronologico coperto dal progetto di digitalizzazione. Questo è stato modellato secondo la classe *bibo:periodical* e integra al suo interno una scheda descrittiva completa, costruita con l'ausilio del template *Base Resource*.²³

b) Quattro distinti *Item set*, ciascuno corrispondente a una delle annate oggetto d'indagine, modellati ricorrendo alla classe *dctype:collection*, che evidenzia il loro ruolo di contenitori logici piuttosto che di entità bibliografiche indipendenti.²⁴

c) Una sequenza ordinata di *items* corrispondenti ai singoli fascicoli pubblicati nel corso dell'annata di riferimento, modellati attraverso la classe *bibo:Issue*, che ne consente l'identificazione come numeri ricorrenti di un periodico.²⁵

²² A titolo esemplificativo, la prima pagina del primo numero della prima annata della «Gazzetta Letteraria» (6 gennaio 1877) sarà pertanto descritta come segue: TO00199680_18770106_01_01.

²³ Per i metadati descrittivi di questo *Item set* si è fatto riferimento alle seguenti proprietà tratte dal vocabolario DCTERMS: *title, rights, type, creator, date, description, format, language, place, publisher, alternative, contributor, extent, identifier, isReplacedBy, subject, hasPart*. Del vocabolario BIBO è stata utilizzata la sola proprietà *volume*.

²⁴ Per i metadati descrittivi di questo *Item set* si è fatto riferimento alle seguenti proprietà tratte dal vocabolario DCTERMS: *title, hasPart, isPartOf*.

²⁵ Per i metadati descrittivi di questi *Items* si è fatto riferimento alle seguenti proprietà tratte dal vocabolario DCTERMS: *title, date, format, isPartOf, HasPart*. Del vocabolario BIBO sono state utilizzate la proprietà *Issue* e *numPages*.

d) Una serie di *items* corrispondenti alle singole pagine che compongono ciascun fascicolo, modellati secondo la classe *dctype: StillImage*.²⁶

e) Una serie di *items* corrispondenti ai singoli testi contenuti all'interno delle pagine del periodico, modellati secondo la classe *bibo: article*.²⁷

A ciascuno dei livelli descrittivi illustrati, e in particolare nell'ultimo – cruciale per la schedatura dei contenuti rilevanti ai fini dell'avanzamento della ricerca – si applica un approccio fondato sui principi del Linked Open Data, in grado di rendere il sistema pienamente integrabile in ambienti esterni. L'assegnazione dei metadati non si esaurisce nell'attribuzione di etichette descrittive, ma si fonda sull'inserimento di URI (*Uniform Resource Identifier*): i quali risultano dereferenziabili per tutti i campi suscettibili di essere connessi a risorse esterne già modellate secondo gli standard del web semantico, prime fra tutte quelle presenti nell'ambiente *Wikidata*. Tale prassi consente di aumentare la disambiguazione delle informazioni, favorendo l'interconnessione tra risorse e contribuisce ad arricchire l'interrogabilità del dataset. Si pensi, ad esempio, all'impiego di URI per identificare un autore, un soggetto tematico o un genere giornalistico-letterario.²⁸ Attraverso una simile strategia, la digitalizzazione di un periodico all'interno dell'ambiente *Omeka-S* non si limita al caricamento delle immagini dei fascicoli, ma si configura come un processo di arricchimento semantico della risorsa.

Se, ancora in questa fase, l'impiego di *Omeka-S* applicato al caso della «Gazzetta Letteraria» si sta orientando verso la descrizione, una volta completato il processo di popolamento della base di dati e qualora si preveda l'implementazione di un *front-end* ad essa collegato, il sistema potrebbe configurarsi come ambiente di ricerca a tutti gli effetti, capace di supportare interrogazioni e visualizzazioni di dati. In tal modo una *digital library*, originariamente concepita per la conservazione e l'accesso alle fonti, si trasformerebbe in un dispositivo attivo per l'indagine storico-letteraria.

²⁶ Per i metadati descrittivi di questi *Items* si è fatto riferimento alle seguenti proprietà tratte dal vocabolario DCTERMS: *title*, *isPartOf*, *HasPart*.

²⁷ Per i metadati descrittivi di questi *Items* si è fatto riferimento alle seguenti proprietà tratte dal vocabolario DCTERMS: *title*, *creator*, *isPartOf*, *Subject*. Del vocabolario BIBO sono state utilizzate le proprietà *pageStart* e *pageEnd*.

²⁸ Ad esempio, nel corso della schedatura dell'articolo Letteratura, pubblicato da Vittorio Bersezio nel n. 1 del 1877, la compilazione del campo DC:Terms – creator non prevede l'inserimento di una semplice stringa testuale contenente il nome dell'autore, bensì il rimando all'identificativo Wikidata associato all'autore stesso, ovvero: <https://www.wikidata.org/wiki/Q3915858>.

Angelo Mario Del Grosso

ESPRIMERE LA POLIEDRICITÀ TESTUALE:
LINGUAGGI FORMALI E SOLUZIONI DIGITALI PER LA FILOLOGIA

1. *Introduzione*

L'evoluzione delle Digital Humanities (DH) ha posto al centro del dibattito la questione della rappresentazione digitale dei testi d'interesse umanistico. Questo tema è particolarmente rilevante nell'ambito della critica testuale e della filologia, disciplina che per sua natura richiede un approccio rigoroso alla gestione della complessità testuale e un metodo scientificamente fondato.¹ Come si è osservato ripetutamente dalle riflessioni accademiche degli ultimi anni,² la transizione dal paradigma cartaceo a quello digitale non rappresenta una mera trasposizione tecnologica, ma implica una ridefinizione epistemologica dei processi editoriali e interpretativi. Lo studio filologico del testo si trova dunque ad affrontare passaggi inediti, legati alla necessità di esprimere digitalmente la poliedricità intrinseca dei testi d'interesse storico-letterario.

Questa poliedricità si manifesta attraverso molteplici dimensioni: la stratificazione temporale delle varianti testuali, la compresenza di livelli interpretativi differenti, l'interazione tra aspetti paleografici e contenutistici, la necessità di documentare e giustificare le scelte editoriali. Come sottolineato più volte da Buzzetti e McGann,³ il testo non è un oggetto monolitico, ma una struttura

¹ M. BUZZONI, E. BURGIO, M. MODENA e S. SIMION, *Open versus Closed Recensions (Pasquali): Pros and Cons of Some Methods for Computer-Assisted Stemmataology*, in «Digital Scholarship in the Humanities», VOLUME 31, ISSUE 3, SEPTEMBER 2016, PAGES 652-669, [HTTPS://DOI.ORG/10.1093/LLC/FQW014](https://doi.org/10.1093/LLC/FQW014).

² Tra gli altri si veda: P. ROBINSON, *An approach to complex texts in multiple documents*, in «Digital Scholarship in the Humanities», XXXVII, 4, 2022, pp. 1179-96, <https://doi.org/10.1093/llc/fqab108>; T. MANCINELLI e E. PIERAZZO, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Carocci Editore, Roma 2022; P. SHILLINGSBURG, *Development Principles for Virtual Archives and Editions*, in «Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship», XI, 2015, pp. 9-28, https://doi.org/10.1163/9789401212113_002.

³ J. MCGANN, *From Text to Work: Digital Tools and the Emergence of the Social Text*, in «Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship», IV, 2005, pp. 225-40; D. BUZZETTI, *Towards an operational approach to computational text analysis*, in «On Making in

complessa caratterizzata da relazioni gerarchiche e reticolari, con sovrapposizioni semantiche che richiedono modelli rappresentativi adeguati.

Il presente contributo si propone di esaminare come i linguaggi formali e le soluzioni digitali possano rispondere rigorosamente a queste esigenze, avanzando un approccio metodologico che integri efficacemente teoria filologica e innovazione tecnologica. L'obiettivo è quello di fornire alla comunità scientifica strumenti tanto concettuali quanto operativi che consentano di preservare l'accuratezza filologica tradizionale nell'ambiente digitale, sfruttando al contempo le potenzialità offerte dalle tecnologie computazionali.

2. *Il concetto di modello nella filologia computazionale*

La modellazione rappresenta il fulcro metodologico del paradigma digitale/computazionale. Un modello costituisce una rappresentazione di un oggetto o di un sistema utile per l'esplorazione e la comprensione dell'oggetto o del sistema stesso.⁴ In generale, la definizione di un modello implica necessariamente tre operazioni fondamentali, che nel dominio filologico-computazionale assumono un'importanza ancor più cruciale: la comprensione del dominio disciplinare, la condivisione di un linguaggio tecnico specializzato e l'esplicitazione della "conoscenza tacita".⁵

Quest'ultimo aspetto riveste particolare rilievo nel processo di digitalizzazione delle pratiche editoriali.⁶ La disciplina filologica ha sviluppato nel corso dei secoli un repertorio di convenzioni, metodologie e procedure che spesso rimangono implicite nella formazione e nella pratica degli specialisti. La trasposizione di queste competenze nell'ambiente digitale richiede un processo di formalizzazione che renda espliciti i criteri decisionali, i passaggi logici e le gerarchie interpretative che guidano il lavoro filologico.

La sfida si accentua ulteriormente quando si considera il rapporto tra tradizione

the Digital Humanities: The scholarship of digital humanities development in honour of John Bradley», a cura di J. Nyhan, G. Rockwell, S. Sinclair e A. Ortolja-Baird, UCL Press, London 2023, pp. 179-212, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/62237>.

⁴ W. McCARTY, *Humanities Computing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005.

⁵ La conoscenza tacita non viene esplicitamente comunicata e viene spesso acquisita attraverso l'esperienza personale, l'intuizione e la pratica. Si veda B.H.C. CHENG e J. M. ATLEE, *Research Directions in Requirements Engineering*, in «Future of Software Engineering», Atti del convegno FOSE '07 (Minneapolis, Minnesota, 23-25 maggio 2007), a cura di L.C. Briand e A.L. Wolf, IEEE Computer Society, pp. 285-303, <https://doi.org/10.1109/FOSE.2007.17>.

⁶ S. ZENZARO, *Models for Digital Humanities Tools: Coping with Technological Changes and Obsolescence*, in «International Journal of Information Science and Technology», VIII, 2, 2024, pp. 1-10. <https://doi.org/10.57675/IMIST.PRSM/ijist-v8i2.283>.

disciplinare e innovazione tecnologica.⁷ Come evidenziato dall'esperienza quotidiana, i filologi non sempre manifestano piena soddisfazione nei confronti delle attuali pratiche digitali, non tanto per resistenza al cambiamento, quanto per la percezione di un disallineamento tra le funzionalità offerte dagli strumenti digitali e le esigenze concrete del lavoro filologico. Difatti, le tre attività fondamentali che caratterizzano la prassi filologica, vale a dire (i) pubblicare edizioni critiche con la ricostruzione del testo, (ii) registrare le varianti di lettura attestate da diversi testimoni oppure suggerite da altri studiosi come congetture, e (iii) giustificare le scelte compiute in tutto il processo editoriale, richiedono un livello di granularità e di controllo metodologico che spesso gli ambienti digitali non riescono a garantire. Questa condizione stimola la ricerca di soluzioni metodologicamente più efficaci, capaci di preservare la ricchezza e la complessità del lavoro filologico in ambiente digitale. La modellazione del testo deve quindi rispondere non solo a esigenze di efficienza operativa, ma anche al bisogno di mantenere la profondità dei processi interpretativi che costituiscono il fondamento epistemologico della disciplina filologica.

L'approccio proposto si basa sul lavoro definitorio di Börger,⁸ il quale identifica cinque principi fondamentali che guidano la realizzazione di un modello efficace. Il modello deve essere "preciso", ovvero sufficientemente accurato da descrivere il sistema evitando dettagli superflui che potrebbero compromettere la chiarezza complessiva. Deve risultare "semplice e conciso", comprensibile tanto agli esperti di dominio quanto ai progettisti del sistema, facilitando così l'ispezione e l'analisi critica delle soluzioni proposte. Il modello deve essere "astratto ma completo", ciò garantisce che ciascun aspetto semanticamente rilevante del sistema e tutte le interazioni con l'ambiente siano rappresentati senza perdere il necessario livello di generalizzazione. Il modello deve essere "validabile", ovvero falsificabile attraverso test empirici che ne verifichino la corrispondenza con la realtà modellata. Infine, deve fornire basi "semantiche precise" che costituiscano il perno per lo sviluppo di strumenti affidabili e la creazione di prototipi funzionanti.

In questa sede si illustra il metodo CoPhi, concepito per rispondere a queste esigenze attraverso l'uso di *Domain-Specific Languages* (DSLs)⁹ che incarnano in modo puntuale i principi introdotti: sono formali e quindi precisi, sono familiari e quindi semplici da essere compresi dai filologi, astratti per coprire diverse

⁷ Per maggiori dettagli sul tema del "modelling" in ambito DH si veda A. CIULA E J. SMITHIES, *Sustainability and Modelling at King's Digital Lab: Between Tradition and Innovation*, in «On Making in the Digital Humanities: The scholarship of digital humanities development in honour of John Bradley» cit., pp. 78-104, <https://doi.org/10.14324/111.9781800084209>.

⁸ E. BÖRGER, *The Abstract State Machines Method for High-Level System Design and Analysis*, Springer, Berlin, Heidelberg 2010. https://doi.org/10.1007/978-1-84882-736-3_3.

⁹ F. BOSCHETTI, *Copisti Digitali e Filologi Computazionali*, CNR Edizioni, 2018, <https://hdl.handle.net/20.500.14243/378963>.

tipologie di testualità, validabili attraverso l'applicazione di test automatici, e fondati su basi semantiche rigorose derivate dalla teoria di riferimento.

3. *Dalla rappresentazione lineare alla struttura pluridimensionale*

I modelli generalisti disegnati per la rappresentazione digitale del testo si basano prevalentemente su strutture dati lineari che riflettono la natura sequenziale della lettura e della scrittura. Tuttavia, come dimostrato a partire dagli studi di Renear et al.¹⁰ e dalla Text Encoding Initiative,¹¹ il testo digitale richiede modelli rappresentativi più sofisticati che possano catturare la multidimensionalità intrinseca del sistema testuale.

Diversi modelli sono stati proposti per la rappresentazione e l'analisi del testo, dalla "Ordered Hierarchy of Content Objects" (OHCO),¹² ai modelli bag-of-words e set-of-sequence.¹³ Tutti modelli del testo, però, che manifestano limitazioni strutturali quando applicati a testi caratterizzati da complesse relazioni intra – e inter-testuali, sia sul piano dell'espressione che sul piano del contenuto. Queste limitazioni sono particolarmente evidenti nel caso di manoscritti antichi, dove la trasmissione ha prodotto una articolata tradizione che consta di varianti, glosse marginali, correzioni interlineari, interventi editoriali, generando una rete fittissima di relazioni che non può essere adeguatamente rappresentata attraverso un modello eccessivamente astratto che definisce un'unica struttura principale, sia essa caratterizzata da una sequenza: come avviene per la rappresentazione del testo piano; oppure da una gerarchia: come avviene nei documenti codificati mediante il linguaggio dichiarativo a marcatori XML/TEI; oppure da una rete: come avviene nelle tecnologie del Semantic Web o delle reti neurali artificiali.

La necessità di superare i limiti indicati ci ha portato alla definizione di un modello pluri-strutturale che descrive il testo come un oggetto complesso caratterizzato da molteplici livelli di organizzazione simultanei. Il diagramma seguente (figura 1) illustra concretamente l'architettura del modello pluri-strutturale proposto, evidenziando come la complessità testuale possa essere gestita attraverso l'integrazione di molteplici paradigmi rappresentativi che operano simultaneamente su diversi livelli di astrazione.

¹⁰ A.H. RENEAR, E. MYLONAS E D. DURAND, *Refining our notion of what text really is: The problem of overlapping hierarchies*, in «Research in Humanities Computing», IV, a cura di S.M. Hockey, 1996, pp. 263-80.

¹¹ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html> (url consultato il 12/12/2025).

¹² S.J. DE ROSE, D.G. DURAND, E. MYLONAS e A.H. RENEAR, *What is text, really?* in «Journal of Computing in Higher Education», I, 2, 1990, pp. 3-26, <https://doi.org/10.1007/BF02941632>.

¹³ C.C. AGGARWAL, *Machine Learning for Text*, Springer Publishing Company, 2 ed. Cham 2022.

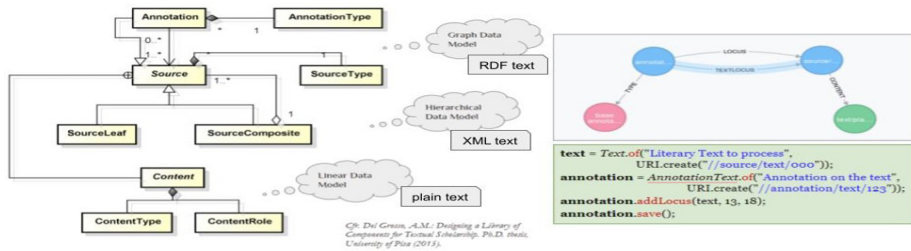


Figura 1. Architettura del modello del testo pluri-strutturale. Il diagramma mostra l'integrazione di tre paradigmi rappresentativi fondamentali: il modello lineare (plain text), il modello gerarchico (XML) e il modello reticolare (RDF). La parte sinistra illustra la struttura delle annotazioni e delle relazioni tra sorgenti testuali, mentre la parte destra visualizza le interconnessioni semantiche tra entità testuali attraverso grafi di conoscenza. Il codice di esempio dimostra l'implementazione pratica delle operazioni di annotazione testuale nel sistema integrato.

La prospettiva teorica introdotta trova una sua implementazione nella definizione e nello sviluppo di *Domain-Specific Languages* (DSLs),¹⁴ progettati adottando i principi del *Domain Driven Design* (DDD)¹⁵ per la creazione di rappresentazioni testuali formalmente rigorose e filologicamente accurate.

4. Il metodo CoPhi: integrazione tra DDD e DSL

Il metodo CoPhi (Computational and Collaborative Philology) rappresenta un approccio metodologico innovativo che integra sistematicamente *Domain Driven Design* (DDD) e *Domain-Specific Languages* (DSL) per la creazione di edizioni scientifiche digitali (*Digital Scholarly Editions*, DSE). Questa integrazione, che abbiamo chiamato DSL-Based DSE (produzione di edizioni scientifiche digitali basate su linguaggi specifici di dominio), risponde all'esigenza di sviluppare strumenti digitali che mantengano la precisione metodologica della filologia tradizionale, offrendo al contempo funzionalità avanzate di analisi e interrogazione del testo.

¹⁴ T. PARR, *Language Implementation Patterns. Create Your Own Domain-Specific and General Programming Languages*, Pragmatic Bookshelf, Dallas 2014.

¹⁵ E. EVANS, *Domain-Driven Design Reference: Definitions and Pattern Summaries*, Dog Ear Publishing, Indianapolis 2014.

Il *Domain Driven Design*, sviluppato da Evans nel 2003, fornisce il framework concettuale per la modellazione del dominio filologico, enfatizzando l'importanza della collaborazione tra esperti del dominio filologico ed esperti nello sviluppo di tecnologie digitali. Ciò si traduce operativamente in un processo iterativo di definizione dei requisiti che coinvolge attivamente i filologi nella progettazione degli strumenti digitali, garantendo che le soluzioni tecnologiche riflettano accuratamente le esigenze disciplinari specifiche. Le fasi del processo iterativo di analisi si possono organizzare in quattro passaggi, che garantiscono un continuo raffinamento della soluzione digitale: 1) Silent Observation; 2) Interazione con gli Esperti di Dominio; 3) Definizione dell'Ubiquitous Language; 4) Definizione dei Requisiti Funzionali.

La prima fase (*Silent Observation*) prevede un'attenta analisi del dominio filologico senza interferenze da parte dei partner tecnologici, permettendo di comprendere le pratiche consolidate degli studiosi. Segue l'*Interazione con gli Esperti di Dominio*, momento cruciale in cui si stabilisce un dialogo costruttivo per identificare esigenze specifiche e vincoli metodologici. La terza fase implementa un *Ubiquitous Language*, ovvero lo sviluppo di un linguaggio condiviso utilizzato in tutti gli artefatti, che elimina ambiguità terminologiche e stabilisce la base formale per la comunicazione e lo sviluppo. Infine, la *Definizione dei Requisiti Funzionali* definisce le esigenze emerse nelle fasi precedenti in specifiche tecniche implementabili. I Domain-Specific Languages rappresentano il complemento operativo di questa metodologia, fornendo i mezzi tecnici per implementare modelli testuali formalmente rigorosi rispettando il processo guidato dal dominio.

Un DSL è un linguaggio formale di specificazione definito per un particolare dominio e/o problema, caratterizzato da un livello di astrazione, di familiarità, di efficacia e di efficienza adeguato alle esigenze degli esperti. Nel caso della filologia testuale, i DSL consentono di modellare e codificare il testo usando direttamente le convenzioni editoriali stabilite dalla disciplina, quali ad esempio simboli eccotici e sintassi intuitive che riflettono la terminologia di dominio. In tal senso una istruzione del linguaggio DSL potrebbe prevedere la dichiarazione della presenza di una lacuna inserendo nel testo direttamente la stringa [...], oppure la stringa *abbr* (eviazione) per indicare il testo sciolto in abbreviazione. Le stringhe saranno riconosciute adeguatamente da uno specifico software chiamato "processore" che le valuterà rispetto al linguaggio DSL.

L'implementazione dei DSL per la filologia si basa sui principi della teoria dei linguaggi formali. Un linguaggio viene definito come un insieme (potenzialmente infinito) di stringhe di lunghezza finita su un alfabeto finito.¹⁶ Da questa definizione si

¹⁶ D. JURAFSKY e J.H. MARTIN, *Speech and Language Processing (2Nd Edition)*, Prentice-Hall, Upper Saddle River (NJ, USA) 2009.

parte per l'implementazione del linguaggio specifico dedicato all'edizione di un testo filologicamente curato. La definizione avviene attraverso un ulteriore formalismo, la *Context-Free Grammars* (CFG), che specifica e descrive la struttura sintattica e i simboli terminali delle convenzioni editoriali utilizzate.

Il processo di riconoscimento si articola in due fasi fondamentali: l'analisi lessicale mediante uno strumento che prende il nome di *lexer*, che trasforma la sequenza di caratteri in una sequenza di *token* simbolici, e l'analisi sintattica mediante uno strumento che prende il nome di *parser*, che verifica la conformità della struttura tokenizzata alla grammatica definita, generando una struttura gerarchica denominata AST (*Abstract Syntax Tree*, Albero Astratto della Sintassi). Questa formalizzazione consente di automatizzare il controllo di consistenza delle trascrizioni, identificando automaticamente incongruenze o violazioni delle convenzioni editoriali adottate.

La fase successiva prevede l'esecuzione di funzionalità sui dati attraverso l'implementazione di operazioni che consentano l'elaborazione dell'albero sintattico generato dal parser. Questo approccio garantisce la separazione tra le operazioni di riconoscimento e quelle di elaborazione, facilitando l'estensibilità e la manutenibilità del sistema. La figura 2 che segue illustra un esempio di DSL e di Context-Free Grammar (CFG) nel processo di definizione dei linguaggi formali. La grammatica è composta da quattro elementi fondamentali: l'insieme dei simboli non-terminali (come NP, Det, Nom, Noun), l'insieme dei simboli terminali (le parole concrete come "a", "the", "flight"), l'insieme delle regole di produzione che definiscono le modalità in cui i simboli non-terminali si espandono (processo di derivazione). In fine, il simbolo radice chiamato S che indica l'inizio (Start) del processo di derivazione.

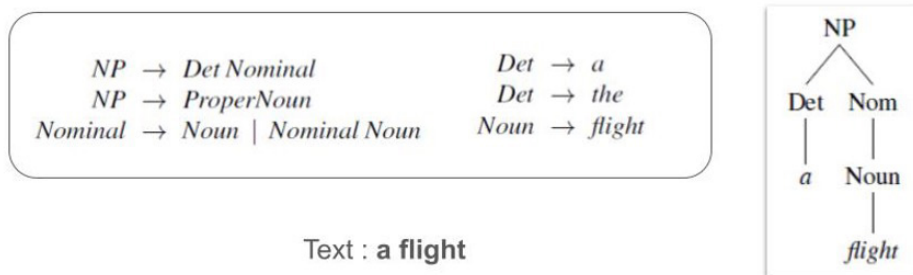


Figura 2 – Esempio di creazione di DSL. La regola di produzione “NP → Det Nominal” stabilisce che NP può essere formato dalla combinazione di un Det seguito da un Nominal. Il processo di derivazione procede dall’alto verso il basso: partendo dal simbolo iniziale NP, si applica la regola “NP → Det Nominal”, poi “Det → a” e “Nominal → Noun”, infine “Noun → flight”, generando la stringa terminale “a flight”. L’albero sintattico, sulla destra, visualizza chiaramente la struttura gerarchica della frase.

Il meccanismo di derivazione strutturata rappresenta esattamente il processo di riconoscimento del DSL definito per l'edizione, analizzando la trascrizione, verificando che ogni elemento del testo rispetti le convenzioni editoriali della grammatica e costruendo contemporaneamente l'AST utile per le successive elaborazioni automatiche (figura 3).

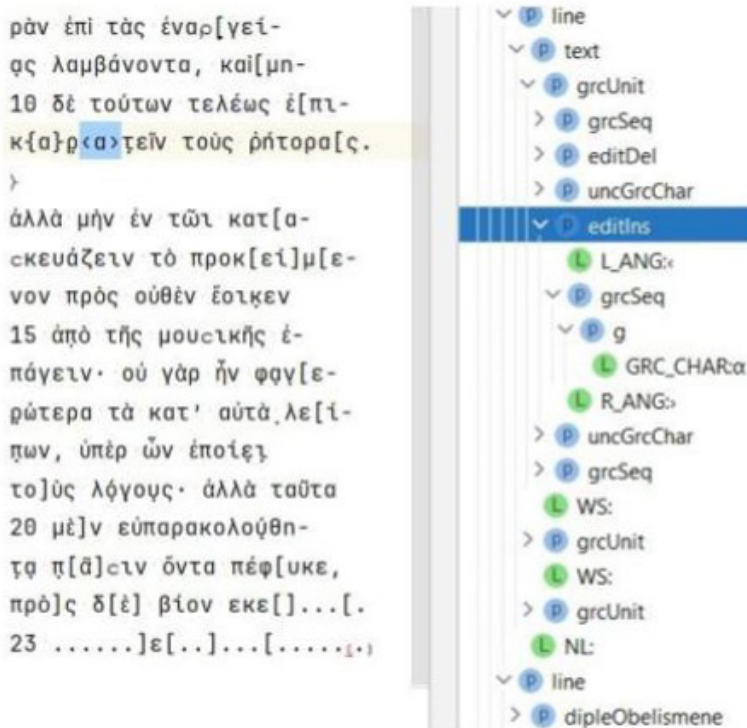


Figura 3 – Esempio di codifica per mezzo di un DSL (sulla sinistra) e rispettiva struttura AST (sulla destra). I nodi della struttura sono definiti dalle specificazioni della grammatica CFG.

5. Caso d'uso: L'edizione scientifica digitale dei Papiri di Ercolano

Quale caso d'uso ideale per la sperimentazione dell'approccio descritto è stato scelto il progetto ERC-885222 Adv Grant GreekSchools,¹⁷ coordinato da Graziano Ranocchia, il cui proposito è quello di predisporre una nuova edizione

¹⁷ <https://greeksschools.eu/> (url consultato il 12/12/2025).

critica della *Rassegna dei filosofi* di Filodemo di Gadara, testo conservato nei papiri di Ercolano. Il progetto ha tra i beneficiari anche due Istituti del CNR. L'Istituto di Linguistica Computazionale "A. Zampolli" in tale contesto ha affrontato l'implementazione di un sistema computazionale integrato, CoPhiEditor, basato sui principi metodologici dell'approccio DSL-Based DSE.¹⁸ L'obiettivo è stato quello di creare un ambiente digitale che consentisse la gestione simultanea di molteplici livelli di rappresentazione testuale: dall'immagine digitalizzata del papiro alla trascrizione diplomatica, dalla ricostruzione critica, alla traduzione e al commento filologico.¹⁹

La definizione del DSL per l'edizione dei papiri ercolanesi ha richiesto l'analisi sistematica delle convenzioni editoriali consolidate nella tradizione papirologica per i differenti livelli di testualità definiti dalla comunità. I linguaggi implementati, quindi, definiscono altrettanti modelli di testualità in grado di rappresentare e gestire le principali categorie di fenomeni caratteristici delle edizioni dei papiri: lacune testuali, caratteri incerti, integrazioni editoriali, correzioni antiche e moderne, abbreviazioni e supplementi.

La grammatica che descrive il DSL definisce regole specifiche per ciascuna categoria di fenomeno. Le lacune testuali, per esempio, vengono rappresentate attraverso la sintassi `lacuna → L_BRA (u | opt) + R_BRA`, dove i simboli terminali `L_BRA` e `R_BRA` corrispondono alle parentesi quadre utilizzate nella tradizione editoriale per indicare le lacune e le integrazioni. I caratteri incerti o mancanti sono gestiti attraverso la regola `u → DOT | GS_DOT`, che distingue tra diversi tipi di incertezza paleografica nella lettura del testo. In più, la definizione lessicale dei token include specifiche per il riconoscimento automatico dei caratteri greci, implementata attraverso appropriati *range Unicode* (`GRC_CHAR → [\u0370-\u03ff\u1f00-\u1fff\u2019]`).

CoPhiEditor rappresenta l'implementazione concreta del metodo DSL-Based DSE in un ambiente di produzione integrato per l'edizione scientifica digitale di papiri.²⁰ Il sistema integra funzionalità di trascrizione diplomatica, elaborazione

¹⁸ S. ZENARO, F. BOSCHETTI e A.M. DEL GROSSO, *Making digital scholarly editions based on Domain Specific Languages*, in *Digital editing and publishing in the twenty-first century*, a cura di J. O'Sullivan, M. Pidd, B. Wessels, Ó. Murphy, M. Kurzmeier, S. Whittle, Scottish Universities Press, Edinburgh 2025, pp. 141-64, <https://doi.org/10.62637/sup.GHST9020>.

¹⁹ A.M. DEL GROSSO, S. ZENARO, F. BOSCHETTI e G. RANOCCHIA, *Bridging Traditional and Digital Papyrology with Domain-Specific Languages: The GreekSchools Case Study*, in *The Digital Critical Edition of Greek Papyri: Issues, Projects, and Perspectives*, a cura di N. Reggiani, De Gruyter, Berlin-Boston 2025, pp. 125-52, <https://doi.org/doi:10.1515/978311070162-009>.

²⁰ A.M. DEL GROSSO, S. ZENARO, F. BOSCHETTI e G. RANOCCHIA, *Co-designing Digital Papyrology*, in «International Journal of Information Science and Technology», IX, 1, 2025, pp. 31-41, <http://dx.doi.org/10.57675/IMIST.PRSM/ijist-v9i1.294>.

del testo critico, redazione di apparati paleografici e filologici. Integra, in più, funzionalità di controllo automatico di consistenza attraverso un'interfaccia utente che riflette i flussi di lavoro tradizionali della papirologia (figura 4).

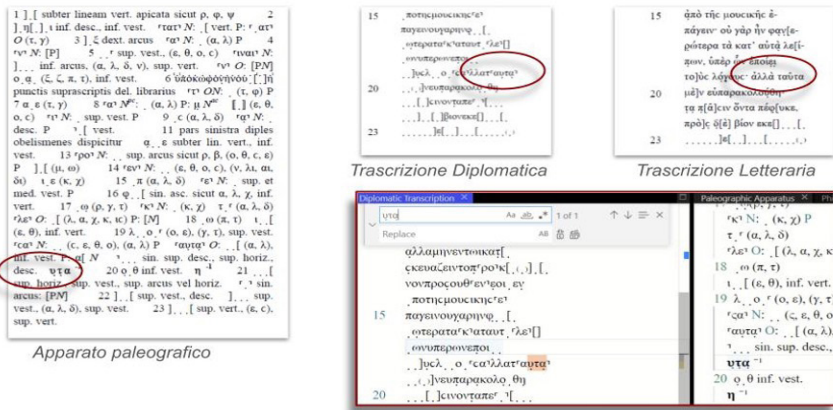


Figura 4 – Esempio di testualità multiple nel progetto ERC-85222 GreekSchools gestite mediante l'ambiente integrato DSL-Based DSE denominato CophiEditor, sviluppato dal laboratorio di Filologia Computazionale e Collaborativa CoPhiLab dell'Istituto di Linguistica Computazionale "A. Zampolli".

L'architettura del sistema si basa su una separazione netta tra livello di presentazione dei dati, di logica applicativa a micro-servizi e di persistenza basata su tecnologie XML native. I servizi DSL costituiscono il nucleo del sistema, fornendo funzionalità di validazione sintattica, generazione automatica di apparati e serializzazione in diversi formati di output. L'integrazione con standard consolidati come TEI-XML e IIIF²¹ garantisce l'interoperabilità con altre piattaforme digitali e la conservazione a lungo termine dei dati.

Una caratteristica innovativa del sistema è rappresentata dalla verifica formale della struttura testuale, che consente di identificare automaticamente inconsistenze tra i diversi livelli di rappresentazione. Il sistema può rilevare, ad esempio, discrepanze tra il numero di caratteri dichiarato per una riga

²¹ <https://iiif.io/>.

e quello effettivamente presente nella trascrizione, oppure incongruenze tra le indicazioni dell'apparato paleografico e la codifica della trascrizione diplomatica.

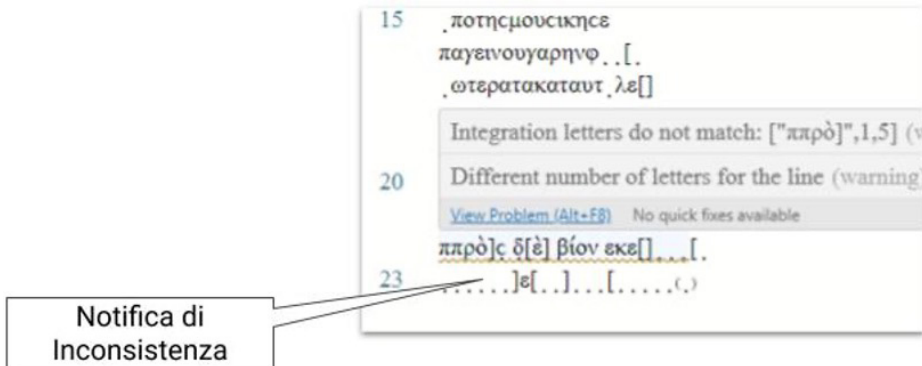


Figura 5 – Esempio di validazione dei diversi parametri critici: il numero di caratteri per riga, la presenza di lettere incomplete o lacunose, l’inserimento di lettere incerte e le integrazioni editoriali proposte dagli studiosi. Nel caso specifico illustrato, il sistema ha rilevato alla riga 20 una discrepanza nel conteggio dei caratteri rispetto alla trascrizione diplomatica dichiarate per quella specifica sezione del papiro.

L’interfaccia di CophiEditor implementa un sistema di notifiche in tempo reale che concretizza efficacemente il controllo automatico di consistenza sopra introdotto. Come mostra la figura 5, quando l’ambiente rileva un’incongruenza, genera automaticamente una notifica che appare direttamente nell’interfaccia di lavoro, permettendo al filologo di identificarne immediatamente la causa. Questo approccio proattivo alla validazione trasforma il processo di editing da una verifica manuale a posteriori a un controllo continuo e sistematico, riducendo significativamente il rischio di errori metodologici e garantendo la coerenza formale dell’edizione digitale durante tutto il processo di editing. Infine, l’ambiente così ideato è in grado di generare in output il testo codificato in vari formati, tra cui il formato di rappresentazione standard XML-TEI.

6. Modello teorico *hjelmsleviano* per la filologia digitale

La complessità intrinseca del fenomeno testuale nell’ambiente digitale richiede framework teorici adeguati alla descrizione multidimensionale dei modelli testuali coinvolti. Il riferimento teorico sviluppato dal linguista danese Louis

Hjlemslev (1943) offre strumenti concettuali particolarmente efficaci per l'analisi strutturale del testo digitale, consentendo di distinguere sistematicamente tra i diversi piani che caratterizzano la funzione testuale.²²

L'applicazione del modello hjlemsleviano alla filologia digitale – descritto anche in più occasioni da Buzzetti²³ – prevede l'articolazione del testo in sei categorie fondamentali, organizzate secondo la classica distinzione tra piano dell'espressione e piano del contenuto, messe in relazione dalla funzione di significazione. Sul piano dell'espressione si distinguono: la materia dell'espressione, corrispondente all'edizione facsimilare e alle rappresentazioni visuali del supporto materiale; la sostanza dell'espressione, rappresentata dall'edizione diplomatica che cattura le caratteristiche grafiche specifiche del manoscritto; la forma dell'espressione, costituita dall'edizione critica che normalizza e struttura il testo secondo convenzioni editoriali standardizzate. Sul piano del contenuto si articolano simmetricamente: la forma del contenuto, rappresentata dalla traduzione filologica e dal commento filologico che esplicitano la struttura semantico-sintattica del testo; la sostanza del contenuto, costituita dalla traduzione esegetica e dal commento esegetico che spiegano il significato culturale e storico; la materia del contenuto, rappresentata dalla traduzione ermeneutica e dal commento ermeneutico che interpretano il testo nel contesto più ampio della tradizione culturale.

Il diagramma in figura 6 sottolinea come il metodo sviluppato dal CoPhiLab, attraverso i suoi DSL e le sue funzionalità, possa supportare tecnologicamente il processo ermeneutico complessivo, facilitando la navigazione tra i diversi livelli di testualità, mantenendo la coerenza strutturale dell'edizione scientifica digitale risultante.

L'implementazione operativa del modello hjlemsleviano nella filologia digitale avviene attraverso la definizione di specifici flussi di token (*Token Streams*), che corrispondono a ciascun livello del modello. Questa formalizzazione consente di gestire computazionalmente la complessità multidimensionale del testo, mantenendo al contempo la coerenza teorica del modello.

I *MediaStreams* corrispondono alla materia dell'espressione e gestiscono il continuum discretizzabile del segnale, implementato attraverso standard come IIIF per le immagini digitali. I *DocumentTokenStreams* rappresentano la sostanza dell'espressione, gestendo unità testuali dipendenti dal supporto attraverso

²² F. BOSCHETTI e A.M. DEL GROSSO, *L'annotazione di testi storico-letterari al tempo dei social media*, in «Italica Wratislaviensia (Print)», XI, 2020, pp. 65-99, <https://doi.org/10.15804/IW.2020.11.1.03>.

²³ Si veda il capitolo 5 del volume A. CIULA, Ø. EIDE, C. MARRAS e P. SAHLE, *Modelling Between Digital and Humanities: Thinking in Practice*, Open Book Publishers, 2023, <https://doi.org/10.11647/OBP.0369>.

formati come XML-PAGE²⁴ e XML-ALTO.²⁵ I *TextTokenStreams* costituiscono la forma dell'espressione, gestendo unità testuali indipendenti dal supporto

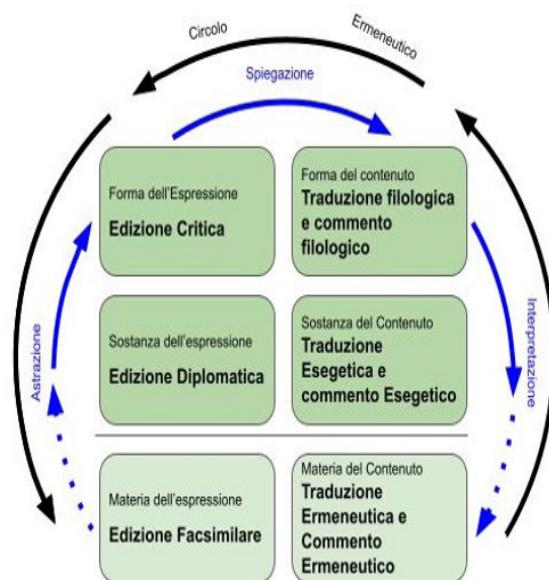


Figura 6 – Il diagramma illustra la natura dinamica e interconnessa del modello hjelmsleviano applicato alla filologia digitale. Il diagramma sottolinea tre movimenti fondamentali che caratterizzano il processo ermeneutico digitale: il Circolo Ermeneutico, che governa il movimento ciclico di comprensione tra le diverse dimensioni testuali; la Spiegazione, che procede dal piano dell'espressione verso quello del contenuto attraverso processi di significazione che passano dalla decodifica all'analisi strutturale; e l'Interpretazione, che arricchisce la comprensione testuale attraverso l'apporto del contesto culturale e storico. Ogni categoria influenza ed è influenzata dalle altre, in un processo di continua rielaborazione. Questo modello riflette la complessità dell'edizione scientifica digitale, dove ogni livello di rappresentazione contribuisce alla costruzione di un significato testuale che emerge dalla sintesi di tutti i piani analitici coinvolti.

attraverso standard come TEI-XML. Sul piano del contenuto, i *Grammatical-TokenStreams* rappresentano la forma del contenuto attraverso formati come

²⁴ <https://github.com/PRImA-Research-Lab/PAGE-XML>.

²⁵ <https://github.com/altoxml/schema>.

ConLL-U²⁶ per l'annotazione morfosintattica. I *MeaningTokenStreams* costituiscono la sostanza del contenuto, implementata attraverso ontologie lessicali come OntoLex²⁷. Infine, i *NousStreams* rappresentano un'innovazione teorica che corrisponde alla materia del contenuto, implementata sperimentalmente attraverso gli stati interni dei *Large Language Models*,²⁸ aprendo prospettive inedite per l'analisi computazionale della dimensione ermeneutica del testo.

7. Formalizzazione matematica del documento elettronico

La necessità di fondare su basi rigorose il processo di produzione, elaborazione e fruizione del testo ha portato allo sviluppo di una proposta di formalizzazione matematica che catturi gli aspetti essenziali della complessità del documento elettronico nell'ambiente digitale.²⁹ Un documento testuale elettronico viene definito come un oggetto astratto caratterizzato da almeno tre componenti fondamentali: un contenuto c , potenzialmente vuoto, un formato f che determina le modalità di codifica e presentazione, e un insieme di livelli paratestuali $p_0 \dots p_n$ che rappresentano i metadati, le annotazioni e i commenti associati al documento.

Questa definizione strutturale consente di catturare formalmente la multi-stratificazione che caratterizza i documenti in ambito filologico-computazionale. Il contenuto c rappresenta la componente di contenuto testuale propriamente detta, ma la sua espressione, interpretazione e fruizione dipendono criticamente dal formato f e dai livelli paratestuali p . Questa interdipendenza riflette l'essenza sistemica del testo pluri-strutturato e pluri-modello, dove l'essenza del testo emerge dall'interazione tra le diverse componenti piuttosto che da una di esse isolatamente considerata.

²⁶ <https://universaldependencies.org/format.html>.

²⁷ <https://www.w3.org/2019/09/lexicog/>.

²⁸ TOM B. BROWN, et al. "Language Models Are Few-Shot Learners." *Proceedings of the 34th International Conference on Neural Information Processing Systems* [Red Hook, NY, USA], NIPS '20, 2020.

²⁹ R. DEL GRATTA, F. BOSCHETTI, L. BAMBACI e F. SARNARI, *Document analysis and Textual philology: A Formal Perspective*, in «International Journal of Information Science and Technology», v, 1, 2021, pp. 5-15. <https://doi.org/10.57675/IMIST.PRSM/ijist-v5i1.192>; R. DEL GRATTA, F. BOSCHETTI, A.M. DEL GROSSO e L. BAMBACI, *La Filologia come sistema dinamico: qualche considerazione preliminare*, in «DH per la società: e-guaglianza, partecipazione, diritti e valori nell'era digitale – DHs for society: e-quality, participation, rights and values in the Digital Age», Atti estesi del decimo convegno AIUCD (online, 19-22 gennaio 2021), pp. 484-90, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6712>.

L'evoluzione del documento elettronico nel tempo viene modellata attraverso trasformazioni operate da *attori* (A) mediante *operazioni* (O). Gli attori possono essere agenti automatici, come algoritmi di elaborazione testuale, o agenti umani, come editori e filologi. Le operazioni comprendono sia compiti automatici, come la tokenizzazione o l'analisi sintattica, sia compiti umani, come la trascrizione o l'interpretazione critica.

Il grafo dell'evoluzione documentaria ha i *documenti* D come nodi e le coppie attore-operazione come archi. Questo modello consente di tracciare la genealogia delle trasformazioni documentarie, fornendo strumenti per l'analisi della filogenesi testuale e per la gestione della "provenance" nei sistemi di scholarly editing digitale. La formalizzazione matematica garantisce che ogni trasformazione sia esplicitamente documentata e reversibile, requisiti fondamentali per l'accuratezza filologica, nonché per garantire processi riproducibili e replicabili.

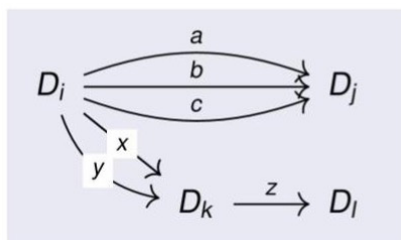


Figura 7 – Grafo dell'evoluzione dei documenti elettronici caratterizzati dalla coppia agente-operazione e dal documento funzione del contenuto, formato e paratesto.

8. *Intelligenza artificiale e filologia computazionale*

L'evoluzione delle tecnologie di intelligenza artificiale apre nuove prospettive per la filologia computazionale, particolarmente nell'ambito dell'analisi automatica di testi antichi e della generazione assistita di apparati critici. L'integrazione di *Large Language Models* con i DSL sviluppati per la filologia può consentire l'implementazione semi-automatica di compiti tradizionalmente manuali, come il riconoscimento di varianti testuali, la generazione di proposte di integrazione per lacune e l'identificazione di passi paralleli.³⁰

³⁰ T. SOMMERSCHIED, Y. ASSAEL, J. PAVLOPOULOS, V. STEFANAK, A. SENIOR, C. DYER, J. BODEL, J. PRAG, I. ANDROUTSOPOULOS e N. DE FREITAS, *Machine Learning for Ancient Languages: A Survey*, in «Computational Linguistics», XLIX, 3, 2023, pp. 703-47, https://doi.org/10.1162/coli_a_00481.

fondamentale secondo cui l'intelligenza artificiale fornisce supporto decisionale senza sostituirsi al giudizio filologico: il sistema offre ipotesi plausibili basate su pattern linguistici riconosciuti nel corpus di addestramento, ma la decisione finale di accettare, modificare o rifiutare l'integrazione proposta rimane interamente nelle mani dello studioso, che può valutare la proposta alla luce del contesto paleografico, storico e letterario che solo l'expertise umana può pienamente apprezzare.

8. Conclusioni

Il contributo ha illustrato la proposta avanzata dal laboratorio ILC CoPhiLab finalizzata allo sviluppo di una metodologia per l'integrazione sistematica di linguaggi formali e metodologie computazionali capace di rispondere alle sfide poste dalla rappresentazione digitale del testo in ambito filologico. Attraverso l'uso dei principi del *Domain-Driven Design* e dei *Domain-Specific Languages*, il metodo mira a preservare rigorosamente l'accuratezza metodologica della filologia tradizionale nell'ambiente digitale, offrendo al contempo strumenti innovativi per la rappresentazione, l'analisi e la fruizione dei testi d'interesse umanistico, storico e letterario.

Il caso d'uso dei papiri ercolanesi ha fornito una validazione concreta dell'approccio proposto, dimostrando come la formalizzazione delle convenzioni editoriali possa facilitare lo sviluppo di sistemi digitali che riflettano accuratamente le esigenze specifiche del dominio. L'ambiente CophiEditor rappresenta un esempio concreto di come teoria e pratica possano integrarsi efficacemente per produrre strumenti utilizzabili dalla comunità scientifica.

Il metodo CoPhi ha dimostrato la sua efficacia nel dominio papirologico, ma la sua applicabilità si estende potenzialmente ad altri ambiti della filologia testuale. L'epigrafia, in particolare, presenta caratteristiche che rendono promettente l'adozione di approcci DSL-based per la gestione della complessità delle iscrizioni antiche, così come promettente è la sperimentazione del metodo anche per una eventuale estensione del progetto *CoVerLess* sullo studio della letteratura secondaria del Verismo.

L'estensione metodologica richiede l'adattamento delle grammatiche DSL alle specificità di ciascun dominio, mantenendo però invariati i principi teorici fondamentali, aderendo alla proposta sostenibile tesa a sviluppare strumenti

generici e linguaggi specifici avanzata da Voelter (2014).³³ Tale generalizzazione può contribuire allo sviluppo di una metodologia unificata per la filologia digitale, capace di gestire la diversità di prospettive analitiche del testo mantenendo rigore metodologico e trattabilità computazionale.

Il modello teorico hjelmsleviano proposto per la filologia digitale offre un framework concettuale robusto per l'analisi della multidimensionalità testuale, mentre la formalizzazione matematica del documento elettronico fornisce basi solide per lo sviluppo futuro di sistemi digitali. L'integrazione emergente con tecnologie di intelligenza artificiale apre prospettive promettenti per l'evoluzione della disciplina, purché guidata da principi metodologici rigorosi che preservino l'integrità del lavoro filologico.

La ricerca futura dovrà concentrarsi sull'estensione metodologica ad altri domini testuali, sull'approfondimento dell'integrazione con tecnologie AI e sullo sviluppo di standard condivisi e infrastrutture di ricerca che garantiscano l'interoperabilità tra diverse piattaforme digitali. Solo attraverso questo sforzo coordinato la filologia computazionale potrà realizzare pienamente il proprio potenziale di rinnovamento metodologico della disciplina filologica.

³³ M. VOELTER, *Generic Tools, Specific Languages* (tesi dottorale), Delft University of Technology, 2014.

IL PROGETTO *COVERLESS*:
METODOLOGIE, APPLICAZIONE E PROGETTI IN DIALOGO

Daria Spampinato

MODELLAZIONE COMPUTAZIONALE DEI TESTI LETTERARI: RIFLESSIONI METODOLOGICHE DAL PROGETTO *COVERLESS*

1. *Introduzione*

Gli studi dell'informatica applicata alle scienze umane, chiamati recentemente con denominazione anglofona Digital Humanities oppure Umanistica Computazionale, hanno raggiunto una fase più matura e presentano questioni e sfide, sia in ambito pratico-tecnologico sia in ambito teorico, che coinvolgono diversi settori disciplinari delle scienze umane. Si tratta di perseguire un approccio che integri a fondo le metodologie computazionali con le pratiche di analisi dei testi letterari.

Da qui è nata l'idea che sta alla base del progetto *COVERLESS*,¹ pensato e attuato in stretta collaborazione tra umanisti e informatici. Il gruppo multidisciplinare ha colto la sfida di far emergere il dibattito letterario, culturale e sociale che aveva voce all'interno delle riviste del periodo di fioritura del Verismo italiano, riviste che non sono facilmente reperibili, e di organizzare i dati della ricerca in un modello innovativo di edizione scientifica digitale (DSE) secondo principi della scienza aperta.²

COVERLESS intende partire dalla digitizzazione delle riviste di interesse, delocalizzate e spesso difficili da reperire, operare una attenta digitalizzazione mettendo in evidenza informazioni del contenuto testuale in modo da accedere al testo sia in modalità *distant reading* che *close reading*,³ consentendo di sfo-

¹ Il progetto PRIN PNRR 2022 *COVERLESS*, *Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società*, finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, M4C2 è composto dalle Unità di ricerca dell'Università di Catania, PI del progetto, e del CNR. <<https://coverless.cnr.it>>

² Il progetto è descritto in D. BRUNO, G. CANZONERI, S. CRISTOFARO, A. DI SILVESTRO, L. MAZZAGUFO, D. SPAMPINATO, *Leggere le opere del Verismo attraverso le riviste e i critici del tempo. Edizioni di testi, mappe lessicali e dizionari tematici in un portale 'user oriented'*, in «Umanistica Digitale». Special Issue: Digital Roots and Digital Routes, 20, 2025, pp. 1-30.

³ F. CIOTTI, *L'analisi del testo*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, a cura di F. Ciotti, Carocci, Roma 2023, pp. 91-113.

gliare le riviste digitizzate (visualizzate come immagini) e contemporaneamente interrogare e sfruttare appieno il contenuto testuale digitalizzato e codificato in XML/TEI. Per consentire diversi livelli di lettura e fruizione del testo i dati sono stati modellati secondo il paradigma delle edizioni scientifiche digitali⁴ ed è stato creato un ambiente web composito e *open access* che è archivio interrogabile, biblioteca digitale potenziata, e contemporaneamente edizione scientifica digitale. *COVerLeSS* è un ambiente di studio utile per il filologo, lo storico, il letterato, il linguista e permette una fruizione di testo, documento, lessico, su più livelli, soddisfacendo i requisiti della propria comunità di riferimento.

Questa complessità di piani è stata possibile grazie alla collaborazione profonda tra le due unità di ricerca, dotate di competenze disciplinari complementari, una di filologi e letterati e l'altra composta da informatici con esperienza decennale in informatica umanistica, nonché da *digital humanists* per formazione.⁵

2. Gestione di un progetto di ricerca DH

L'obiettivo che ci siamo posti, quindi, non si limita alla digitizzazione delle riviste del Verismo, ma punta all'adozione di un approccio metodologico a tutto tondo, con linguaggi, modelli interpretativi e prassi propri dell'informatica umanistica. Le riviste sono fruibili non solo staticamente nella loro veste originaria, come un archivio o una biblioteca per quanto digitale via web, ma accessibili nel loro contenuto, rappresentato in formati testuali manipolabili dal lettore.

COVerLeSS è un vero e proprio progetto complesso di DH, che coinvolge diverse competenze multidisciplinari e non può essere affrontato in forma individuale, come gli studi tradizionali degli umanisti. Un progetto DH necessita

⁴ La letteratura sulla tematica è molto vasta, per cui si riportano solo alcuni lavori esemplificativi: J. O'SULLIVAN, M. PIDD, S. WHITTLE, B. WESSELS, M. KURZMEIER, Ó. MURPHY (a cura di), *Digital Editing and Publishing in the Twenty-first Century*, Scottish Universities Press, 2025, <<https://doi.org/10.62637/sup.GHST9020>>; E. PIERAZZO, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Ashgate, Farnham, Surrey, 2015; T. ANDREWS, *The Third Way: Philology and Critical Edition in the Digital Age*, 2013; G. FRANZINI, M. TERRAS, S. MAHONY, *A Catalogue of Digital Editions*. In *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, a cura di M. J. Driscoll, E. Pierazzo, Open Book Publishers, 2016, <<https://doi.org/10.11647/OBP.0095.09>>.

⁵ L'Unità CNR del progetto *COVerLeSS* è coordinata dall'a. e coinvolge il gruppo di informatici CHROMA (*Computational Humanities: Representation, Organization, Management, and Analysis*) dell'ISTC (<https://www.istc.cnr.it/it/group/chroma>) che si riconosce nel settore scientifico ERC SH5_11 *Digital humanities; computational and digital approaches in the cultural sphere* e nell'Associazione per l'Informatica Umanistica e le Culture Digitali (<https://aiucd.it>).

di una particolare gestione, simile alla metodologia di ingegneria del software,⁶ determinando e permettendo uno scambio continuo di conoscenze, metodologie e pratiche di lavoro, ed è caratterizzato dall'adozione di metodi computazionali applicati alle scienze umane e letterarie.

Non solo «le DH trovano nella progettualità la naturale modalità di impiegare metodologie computazionali per la valorizzazione dei dati del vasto dominio delle scienze umane», ma tale progettualità viene gestita efficacemente dal *digital humanist* che «sa riconoscere i bisogni – molteplici, complessi e sfaccettati – della ricerca umanistica e che al contempo è consapevole delle metodologie computazionali più adeguate per assolverli».⁷

In un progetto DH multidisciplinare, in generale, vengono coinvolte modificazioni rilevanti (pratiche, teoriche, metodologiche); non si tratta di un mero utilizzo di strumenti e risorse digitali o soltanto di una pubblicazione di dati digitizzati, a seguito di un'analisi tradizionale dei materiali; qui, invece, gli studi umanistici in ambito digitale vengono ripensati con metodologie e strumenti informatici. Le Digital Humanities stanno assolvendo il compito di ridisegnare gli standard, le metadatazioni, i vocabolari, le prassi e le metodologie per i progetti DH, ruolo che negli anni '80 è stato svolto dall'archivistica e dalla biblioteconomia (anche queste discipline non di dominio, come l'informatica).

In questo progetto la collaborazione tra le diverse 'anime', umanistica e informatica, si è rivelata di imprescindibile importanza già dalla fase di progettazione. Sono stati condivisi metodi di lavoro, linguaggi, strumenti di analisi, prassi, visioni diverse, per individuare innanzitutto i bisogni e gli obiettivi della ricerca.

Proprio perché in un progetto complesso di DH i ricercatori *digital humanist* hanno profonda consapevolezza di talune competenze e metodologie computazionali e digitali, per ragionare e fornire modelli interpretativi e buone prassi, e intervengono come parte attiva nella pianificazione e realizzazione del "prodotto", ne consegue che loro stessi ne assumono le scelte e diventano co-responsabili scientifici del risultato del lavoro di ricerca e sviluppo. Infatti il digitale cambia la connotazione epistemologica del risultato finale di un progetto DH, che quindi non è solo un prodotto di ricerca umanistico.

Lo sviluppo di un progetto di Digital Humanities può essere rappresentato come una sequenza di passi, a volte iterativi, che dipende dagli obiettivi della

⁶ N. ERMOLAEV, R. MUNSON, X. LI, L. SIEMENS, R. SIEMENS, M. KAUFMAN, J. BOYD, *Project Management For The Digital Humanities*, in *Digital Humanities 2018 Puentes-Bridges Book of Abstracts*.

⁷ F. TOMASI, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico*. Editrice Bibliografica, Milano 2022, p. 145. <<https://doi.org/10.53134/9788893573573>>.

ricerca individuati. Ogni passo del processo, rappresentato in Fig. 1, sottende una complessità e la scelta di metodi e strumenti più opportuni per la specifica fase.⁸

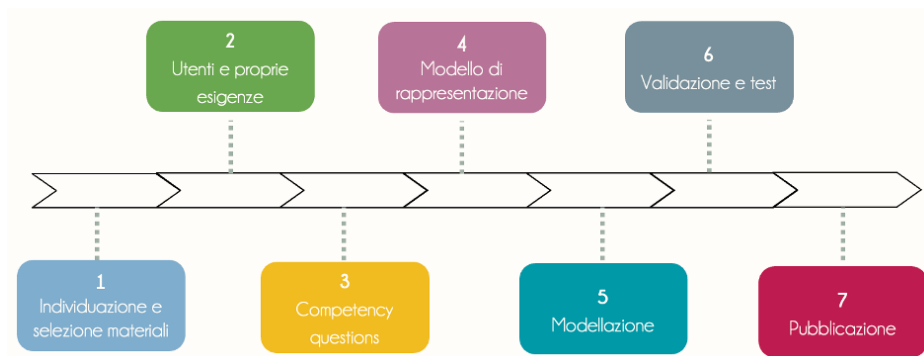


Figura 1. Flusso di lavoro dello sviluppo di un progetto di ricerca di Digital Humanities

La prima fase consiste nella individuazione e selezione precisa dei materiali oggetto di interesse. A seconda della tipologia degli stessi, vanno trattati con tecniche e strumenti dedicati: le fonti primarie vanno digitizzate e poi trascritte con tecnologie di *Automatic Text Recognition* (OCR – *Optical Character Recognition* –, oppure HTR – *Handwritten Text Recognition* –, a seconda se si tratti di testi a stampa o manoscritti); alcuni dati devono essere estratti dal contesto, con tecniche di data mining; ai dati raccolti vanno poi associati i metadati descrittivi.

Successivamente vanno identificati gli utenti finali (specialisti, lettori occasionali, studenti), e con diverse tecniche di indagine vanno esplicitate le rispettive esigenze. Il prodotto deve essere però pensato non solo per le esigenze esplicite immediate, ma deve essere flessibile, riusabile (nel suo complesso o anche nelle diverse parti) ed estendibile. *COVERLeSS*, ad esempio, è stato pensato innanzitutto per il letterato studioso del Verismo, ma anche per il filologo, lo storico, il sociologo, il linguista, per gli studenti e per i lettori occasionali, e quindi si è cercato di individuare i requisiti e dare risposte a tutte queste diverse comunità di riferimento.

⁸ Questo processo è stato già adottato, anche se non ancora formalizzato, dall'a. e dal gruppo di ricerca CHROMA nei precedenti progetti DH che ha progettato e seguito, come EpiCUM (<https://epicum.istc.cnr.it>) e BDC (<https://bellinicorrespondence.cnr.it>).

Quando si opera in un ambiente digitale gli obiettivi generali di progetto devono essere formalizzati, cioè va svolta un'analisi dei requisiti funzionali e delle domande di ricerca (*competency question*) a cui il prodotto deve rispondere. Le domande di ricerca vanno sempre esplicitate, anche se sembrano ovvie o implicite per uno specialista del dominio. A titolo di esempio si riportano alcune domande che sono venute fuori in *COVerLeSS* e a cui si vuole dare risposta: quali sono le recensioni scritte da un certo critico; qual è l'elenco delle opere citate nelle riviste in un dato mese; quante sono le occorrenze di un termine in una data rivista in un certo anno; in quale anno e da quale recensore è stato utilizzato un dato termine per la prima volta.

Sulla base dei materiali individuati (dati e metadati), degli utenti e delle domande di ricerca, si passa alla fase di individuazione dell'opportuno o degli opportuni schemi di rappresentazione. Sui modelli in ambito di DH si sono interrogati in tanti. Tra gli studi più recenti Arianna Ciula e Cristina Marras concludono la loro riflessione definendo la modellizzazione «come quell'insieme di pratiche di creazione e manipolazione di artefatti computazionali, attraverso i quali si attua un processo di ragionamento critico di portata epistemologica».⁹ Bisogna prestare particolare attenzione alla scelta dell'adeguata forma di rappresentazione, ovvero del "formato" del dato, della struttura dati e della organizzazione concettuale, perché condizionano le modalità di elaborazione e l'accessibilità alle informazioni. Nel rispetto dei principi della scienza aperta si devono riusare e adattare modelli standard (a esempio i modelli di edizione scientifica basati sulla codifica in XML/TEI o i modelli semantici CIDOC CRM, LRMoo). In questa fase è fondamentale tenere separata la rappresentazione dei dati dalla loro fruizione e pubblicazione, consentendo diversi usi (presenti o futuri): si pensi alla possibilità di visualizzare sul web un testo in edizione diplomatica o interpretativa e stamparlo in formato pdf o esportarlo in formato ePub a partire da un'unica modellazione formale del testo stesso. Parallelamente alla modellazione dei materiali (documenti, testi, metadati, ...), si deve progettare l'ambiente, scegliendo e adattando opportunamente strumenti, linguaggi e soluzioni in accordo con i principi della scienza aperta.

La quinta fase consiste nella implementazione vera e propria del modello, come ad esempio la codifica di un testo in XML/TEI (*Text Encoding Initiative*),¹⁰ che è uno standard internazionale de facto per la rappresentazione critica digitale dei testi letterari, epigrafici, teatrali, necessario per creare edizioni scientifiche

⁹ A. CIULA, C. MARRAS, *Modelli, metamodelli e modellizzazione nelle Digital Humanities*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi* cit., p. 64.

¹⁰ La pagina ufficiale del consorzio TEI è <<https://www.tei-c.org/>>. Per una visione d'insieme della codifica TEI si rimanda a L. BURNARD, *What is the Text Encoding Initiative?* Encyclopédie numérique, OpenEdition Press, Marseille 2014. <<http://books.openedition.org/oepp/426>>.

digitali. Durante la modellazione bisogna associare a ogni unità informativa un identificativo univoco persistente (*persistent identifier, PID*) e collegare i dati con risorse esterne già presenti nel web.

La fase successiva, che è ciclica con la precedente, consiste nella validazione e nell'applicazione in diversi test sui dati e metadati generati al passo precedente. Infine, si passa alla pubblicazione dei dati in interfacce *open source* o ad altre modalità di accesso ai dati (motori di ricerca, SPARQL, o altro) secondo presentazioni e fruizioni differenti.

Tutto il processo è svolto in modalità cooperativa (ovvero con diversi soggetti coinvolti nella produzione di molteplici risorse e in differenti attività), collaborativa (cioè con diversi soggetti coinvolti nella realizzazione della stessa risorsa e condividendo le stesse attività) e distribuita (vale a dire, possibilmente, in luoghi e tempi diversi). Inoltre, viene assicurata la consistenza dei dati attraverso l'utilizzo in tutte le fasi di un repository GitHub dedicato di progetto (prima privato e poi pubblico), in cui gestire sia i dati e i metadati, sia le linee guida sviluppate all'interno del progetto, sia la documentazione di ogni fase del lavoro.

3. Modello CHROMA

Il progetto *COVerLeSS*, così come molti studi all'interno delle Digital Humanities, ha come oggetti di interesse privilegiato il testo e i documenti, nelle loro diverse articolazioni. Il concetto di testo è una entità informativa astratta complessa, in grado di veicolare significato su più livelli. La riflessione teorica sulla concettualizzazione e sulla rappresentazione formale è al centro del dibattito delle DH.¹¹

Vi sono diverse modellizzazioni del testo, anche a seconda del contesto e degli scopi (trattamento automatico del testo, edizioni scientifiche digitali, ...), della disciplina e soprattutto delle domande di ricerca. Per rendere attuabile un trattamento computazionale, per poterne estrarre informazioni, per visualizzarlo digitalmente, è necessario che il testo venga rappresentato in formati formali: strutture a grafo, sequenze lineari di elementi testuali e strutture gerarchiche. In *COVerLeSS* si è adottata principalmente quest'ultima modellazione, che riproduce la logica di un testo strutturato.

¹¹ Il tema sulla rappresentazione del testo è stato affrontato a partire dalla teoria del testo, in visione *document-centric*, come Ordered Hierarchy of Content Objects, da S.J. DEROSE, D.G. DURAND, E. MYLONAS, A.H. RENEAR, *What is Text, Really?*, in «Journal of Computing in Higher Education», 1, 2, 1990, pp. 3-26, fino al contributo di F. CIOTTI, *La codifica del testo, XML e la TEI*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi* cit., pp. 66-90.

In ambiente digitale il trattamento del testo segue un processo editoriale molto complesso e articolato, che può venire formalizzato in un modello rappresentativo delle diverse fasi. All'interno del gruppo di ricerca è stato definito il modello innovativo CHROMA, con l'obiettivo di garantire l'interoperabilità all'interno della comunità scientifica e di assicurare il rispetto dei principi della scienza aperta.¹²

Come si può vedere in figura 2, le varie fasi del processo editoriale sono legate le une alle altre in maniera reticolare, non sequenziale, e sono organizzate in due dimensioni distinte: una centrata sui formati di rappresentazione e l'altra su una varietà di compiti computazionali correlati.

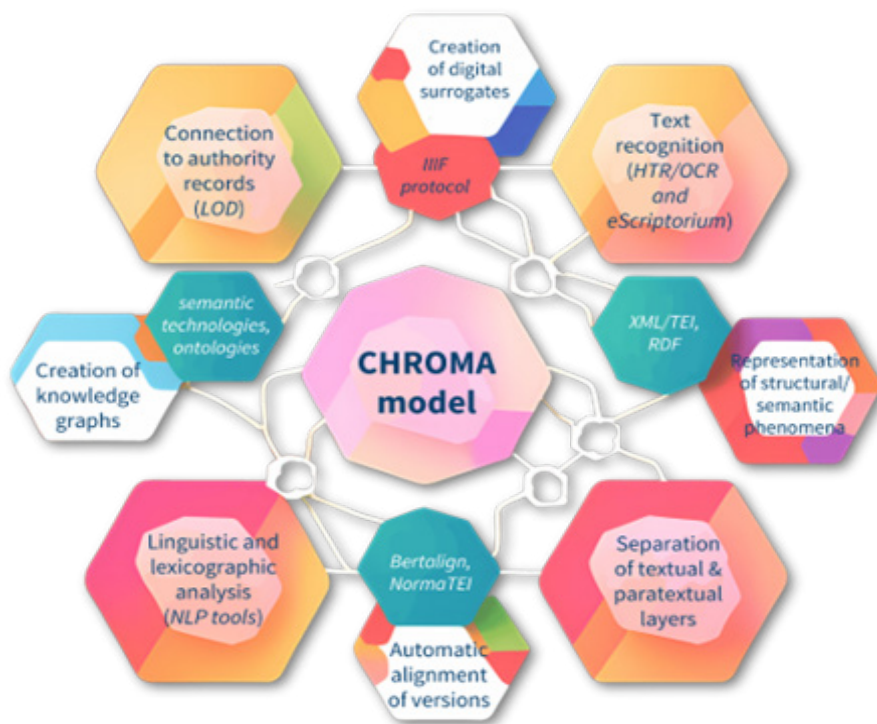


Figura 2. Modello CHROMA del processo editoriale del trattamento del testo in ambito digitale

¹² P. SICHERA, S. CRISTOFARO, L. MAZZAGUFO, D. SPAMPINATO, A.M. DEL GROSSO, *CHROMA model for H2IOSC*. Poster per il Bazaar nella CLARIN Annual Conference (Barcellona, 15-17 ottobre 2024).

Il modello offre un approccio integrato tra le diverse attività:

- creazione di surrogati digitali delle fonti primarie, gestiti tramite il protocollo IIIF;¹³
- riconoscimento e separazione di aree testuali e paratestuali, attraverso strumenti come ZoneRW¹⁴ e Kraken;¹⁵
- segmentazione e riconoscimento del testo in ambiente HTR/OCR con strumenti open source come eScriptorium;¹⁶
- rappresentazione di fenomeni strutturali e semantici attraverso XML/TEI, RDF e linguaggi specifici di dominio;
- affinamento del processo di codifica con strategie di armonizzazione, svolte con strumenti software come NormaTEI;¹⁷
- integrazione di analisi linguistiche e lessicografiche con tecniche di *Natural Language Processing*;
- estrazione di informazioni e generazione di grafi di conoscenza riusando schemi di ontologie formali standard di dominio, mediante tecnologie del Web Semantico;
- collegamento con record di autorità secondo il paradigma dei *Linked Open Data*.

Le risorse così sviluppate vengono affidate a grandi e solide infrastrutture di ricerca, come a esempio quelle del progetto H2IOSC,¹⁸ per garantire sostenibilità e conservazione a lungo termine.

Alla fine del processo editoriale le informazioni contenute nelle fonti primarie sono trasformate in dati e metadati che costituiscono risorse scientificamente valide, attendibili, riusabili e fruibili, sia dal lettore umano che da sistemi automatici.

4. *Acquisizione fonti primarie*

Ripercorrendo il modello CHROMA si è proceduto con l'acquisizione delle fonti primarie di interesse del progetto (alcune riviste letterarie italiane di fine Ottocento), richiedendo la digitizzazione dei documenti cartacei alle biblioteche

¹³ *International Image Interoperability Framework*, <<https://iiif.io/>>

¹⁴ P. SICHERA, *ZoneRW v0.5-beta*. Zenodo. 2024 <<https://doi.org/10.5281/zenodo.5599509>>.

¹⁵ <<https://kraken.re/main/index.html>>

¹⁶ <<https://gitlab.com/scripta/escriptorium>>

¹⁷ P. SICHERA, *NormaTEI: v0.6-beta*. Zenodo, 28 June 2024 <<https://zenodo.org/records/12581646>>

¹⁸ <<https://www.h2iosc.cnr.it/>>

che ne posseggono copia, in accordo con i protocolli indicati nelle Linee Guida del Piano Nazionale di Digitalizzazione.¹⁹

Al fine di consentire la conservazione, la tracciabilità, la ricerca e l'interoperabilità, anche attraverso sistemi automatici, dei testi oggetto dello studio, e per permettere analisi linguistiche, lessicografiche, filologiche, è necessario procedere con la trascrizione del testo e ottenere documenti digitalizzati che modificano così la propria condizione epistemologica, assumendo su di sé diversi livelli informativi.²⁰

Il processo di riconoscimento del testo, a partire dai documenti facsimilari, non è banale ed è stato svolto con strumenti di *Automatic Text Recognition* (ATR). Le riviste da trattare hanno una paginazione a colonne, con aree testuali e paratestuali con geometria non regolare, contenenti titoli, rubriche particolari, pubblicità, disegni; in aggiunta, la lingua maggiormente utilizzata è l'italiano di fine Ottocento che non è presente nei *dataset* di addestramento di questi sistemi ATR.

La fase di identificazione e separazione delle regioni di interesse (*region of interest*) nei documenti facsimilari digitizzati, propedeutica al corretto processo di riconoscimento del testo, come previsto nel modello CHROMA, è stata realizzata con ZoneRW, strumento sviluppato all'interno del gruppo di ricerca e integrato con Kraken ed eScriptorium, che offre una intuitiva interfaccia grafica. Si può, quindi, esportare i file di testo, con i metadati della segmentazione, nei formati standard XML ALTO, PAGE e TEI e i *manifest* secondo il protocollo IIIF.

I file così prodotti vengono trasmessi all'ambiente eScriptorium che li manipola per la fase di riconoscimento assistito del testo. Per COVerLeSS è stato "addestrato" un modello di riconoscimento per testi a stampa in colonne in italiano della seconda metà del XIX secolo, migliorando l'accuratezza dell'OCR e rendendo i testi più facilmente riconoscibili.

Uno degli obiettivi finali è la pubblicazione, attraverso diversi ambienti di visualizzazione del documento testuale, il più possibile curato, annotato e metadato, per consentirne la fruizione e ulteriori analisi. Sono stati sviluppati e resi disponibili diversi ambienti *open source* all'interno della comunità delle DH, che operano ricavando tutte le informazioni dai file in formato XML/TEI con le trascrizioni dei documenti testuali e le informazioni sulle corrispondenti zone (righe, aree, colonne) delle immagini riproduzioni dei documenti. In

¹⁹ <<https://digitallibrary.cultura.gov.it/linee-guida/>>

²⁰ Sull'argomento è apprezzabile il lavoro di F. BOSCHETTI, *Copisti Digitali e Filologi Computazionali*, CNR Edizioni, Roma, 2018.

COVerLeSS si è scelto di utilizzare l'ambiente TEI Publisher,²¹ sviluppando appositamente una regola XSLT per esportare in un file XML/TEI tutte le informazioni collegate a un documento testuale digitizzato da eScriptorium. Nell'ambiente TEI Publisher si ha quindi la pubblicazione della rivista, con affiancati il formato facsimilare e la corrispondente trascrizione del testo ottenuto a seguito del processo di ATR.²²

Seguendo il modello CHROMA, il testo acquisito con tecnologie di OCR è stato poi annotato da un punto di vista strutturale, filologico, linguistico, lessicale e semantico attraverso lo schema di codifica XML/TEI per un'edizione scientifica digitale in TEI Publisher.²³

5. Ambiente COVerLeSS

In un progetto complesso di ricerca DH, durante la fase di modellazione, come indicato nel §2, è necessario affrontare anche l'individuazione dell'ambiente di sviluppo, gestione e pubblicazione dei dati. Esistono diversi strumenti *open source* per gestire alcuni task, e bisogna scegliere quello che risponde alle esigenze dello specifico compito di ricerca che si sta trattando. E questa scelta va documentata.

COVerLeSS non vuole solo essere un archivio statico di riviste del Verismo, con riproduzioni digitizzate, ma vuole fornire un accesso al testo per permettere analisi con metodi computazionali. Questo richiede l'utilizzo di vari strumenti, piattaforme e linguaggi standard per gestire dati in differenti formati, eterogenei sia nella struttura fisica che logica (immagini, testi in TEI, metadati bibliografici,

²¹ <<https://teipublisher.com/>>

²² Una prima parte del processo è stata presentata in P. SICHERA, PIETRO, A.M. DEL GROSSO, L. MAZZAGUFO, D. SPAMPINATO, *ZoneRW: verso un'integrazione con Kraken ed eScriptorium per il riconoscimento e la gestione avanzata delle regioni di interesse*, in *Diversità, Equità e Inclusione: Sfide e Opportunità per l'Informatica Umanistica nell'Era dell'Intelligenza Artificiale, Proceedings del XIV Convegno Annuale AIUCD2025*, a cura di S. Rebora, M. Rospocher, S. Bazzaco, in «Quaderni di Umanistica Digitale», 2025, pp. 297-302. <<https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8380>>, mentre il completamento di ogni fase del processo è stato descritto nel dettaglio nell'articolo L. MAZZAGUFO, P. SICHERA, D. BRUNO, S. CRISTOFARO, A.M. DEL GROSSO, D. SPAMPINATO, *An Infrastructural Solution for Digital Publication Starting from Automatic Layout and Text Recognition: Insights from Italian Literary Journals*, in *The 8th IEEE Congress on Information Science and Technology (CiSt2025) Proceedings*. <<https://doi.org/10.1109/CiSt65886.2025.11224217>>

²³ La gestione dell'edizione digitale, dalle scelte di codifica, alla personalizzazione di TEI Publisher è presentata in dettaglio nel contributo di Laura Mazzagufo, pubblicato in questi atti.

risorse semantiche) e per svolgere diversi compiti, in un unico ambiente virtuale con interfaccia via web.

L'ambiente *COVerLeSS* è organizzato su più livelli, indipendenti ma integrati tra loro, basati su criteri di astrazione sia dal punto di vista dell'architettura del software che del modello dei dati, come si può vedere in figura 3.

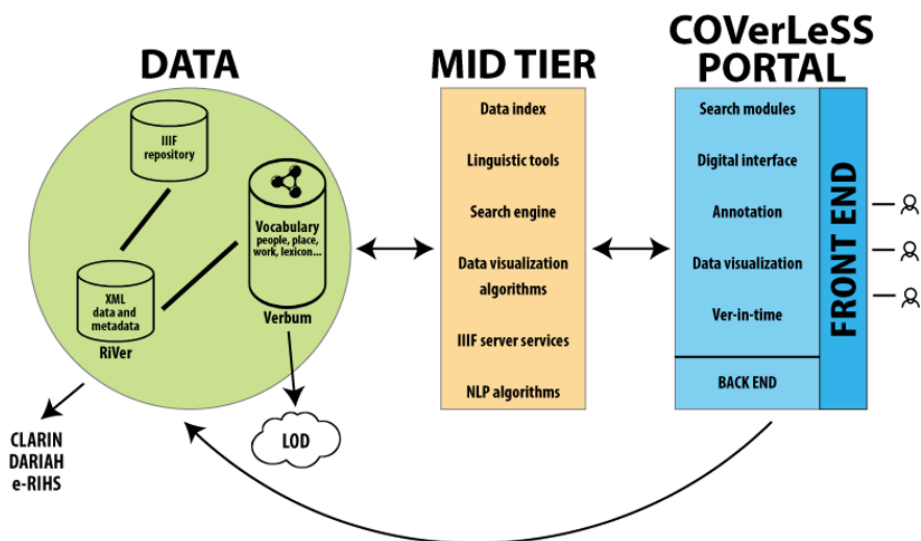


Figura 3. Rappresentazione grafica dell'ambiente *COVerLeSS*

Dal punto di vista infrastrutturale, l'ambiente è composto da strumenti *open source* e standard, che permettono un flusso logico dei dati all'interno del sistema: un dato prodotto da un servizio viene arricchito di metadati per essere manipolato in un successivo applicativo. Nel dettaglio, nella parte DATA, l'organizzazione delle immagini si basa sul protocollo IIF, mentre per i metadati, trascrizione e annotazione, ci si appoggia su eXistDB un database no-SQL,²⁴ inoltre per i dati delle entità nominate e di Verbum si utilizza un *triple store* con collegamenti a repository di autorità secondo il paradigma dei *Linked Open Data*. In aggiunta, i dati verranno depositati in infrastrutture di ricerca SSH quali CLARIN e OPERAS, per assicurare interoperabilità e sostenibilità. Questa

²⁴ eXist-db (<https://exist-db.org/>) è un open source Native XML Database è un database no-SQL, ovvero un potente ambiente di sviluppo e gestione in ambiente web pensato per manipolare dati in formato *document-centric*, come lo sono i file XML: questo lo rende particolarmente adatto per lavorare con testi codificati secondo le linee guida TEI, usando standard W3C.

gestione dei dati rispetta il requisito di separazione della rappresentazione dalla presentazione dei dati, che devono essere sempre indipendenti da hardware, software e da uno specifico utilizzo.

La manipolazione dei dati e dei documenti viene svolta a un altro livello dell'architettura, in cui sono presenti i componenti di *Search Engine* e *Data Index*. Infine, il livello più vicino agli utenti finali è formato da diversi moduli progettati e implementati in maniera autonoma ma integrati secondo le architetture dei sistemi *client-server*: il *front-end COVERLeSS*, e alcuni moduli di visualizzazione e valorizzazione, sfruttando l'ambiente *open source*, standard e riusabile TEI Publisher. Tutto l'ambiente è residente su un server CNR attrezzato appositamente con l'infrastruttura, i servizi, le applicazioni, i repository necessari per il completo funzionamento, gestito da personale qualificato.

L'organizzazione interna dei dati e delle applicazioni è però del tutto trasparente per l'utente-lettore finale di *COVERLeSS*, che potrà fruire di un'edizione scientifica digitale in TEI Publisher delle riviste e sperimentare più livelli di lettura e di analisi di diversi aspetti del testo. In aggiunta è possibile sfogliare i documenti facsimilari delle riviste e accedere a diversi percorsi didattici e tematici.

COVERLeSS presenta anche altre modalità di accesso ai dati a diversa granularità: una *timeline*, un motore di ricerca dedicato a *Verbum* e *Data visualization*, ottenuti tramite algoritmi di *Natural Language Processing* e *Text Mining* e per analisi del corpus a livello micro e macrotestuale.

6. Prodotto editoriale *COVERLeSS*

Come anticipato nel §2, i prodotti realizzati all'interno del processo di sviluppo di progetti DH, che siano collezioni di corpora, edizioni scientifiche digitali, ontologie formali, dataset oppure archivi digitali, hanno un valore di scientificità che va riconosciuto. Il dibattito sul riconoscimento scientifico e sulla attendibilità filologica delle produzioni digitali è ricco e sta producendo delle prassi, delle linee guida e dei criteri per la sua definizione, soprattutto per quanto riguarda le edizioni scientifiche digitali.²⁵

Quando si fa riferimento a un prodotto digitale non ci si riferisce soltanto al contenuto dei documenti (letterario, storico, archeologico, ...), ma a tutto

²⁵ Il tema viene affrontato da P. ITALIA, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Salerno Editrice, Roma 2020 e da F. TOMASI, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico*, cit.

il processo editoriale che ha condotto alla realizzazione del prodotto e all'ambiente di strumenti e metodologie computazionali che lo compongono. Infatti un prodotto, come a esempio un'edizione scientifica digitale, è tale proprio in virtù degli aspetti digitali e computazionali. Quindi tutti i responsabili del processo editoriale in ogni sua fase sono considerati co-curatori del prodotto digitale nel suo complesso.

L'Institut für Dokumentologie und Editorik (IDE) ha affrontato il problema definendo dei criteri per le recensioni delle DSE (e per altre tipologie di prodotti digitali) e creando una rivista (RIDE) in cui pubblicare queste valutazioni²⁶.

Qualsiasi sia la specificità del prodotto digitale – una biblioteca digitale, un'edizione digitale di una rivista, un ambiente per edizioni digitali, un archivio, un'hyperedizione – bisogna soddisfare dei criteri minimi oggettivi e misurabili per essere riconosciuto in possesso di requisiti di scientificità.

Più di recente, nel 2016, un folto gruppo di portatori di interessi ha formalizzato i principi FAIR (*Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*) per i dati scientifici,²⁷ definiti per affrontare i nuovi problemi sorti nella sfera digitale per la gestione, il recupero, la condivisione di dati e metadati, soprattutto sul web. Questi principi guida di alto livello precedono le scelte di implementazione e non suggeriscono alcuna tecnologia, standard o soluzione di implementazione specifica. Questi principi vanno soddisfatti anche dal prodotto finale del progetto DH visto nella sua interezza.

Sulla scia di questi principi, IDE ha definito alcuni requisiti che una DSE debba possedere per soddisfare i principi FAIR.²⁸ Inoltre all'interno del progetto europeo PARTHENOS sono state redatte delle *Linee guida per l'applicazione dei principi FAIR alla gestione e al riutilizzo dei dati*, composte da 20 punti.²⁹

Sommariamente si presentano le linee guida per soddisfare i quattro principi FAIR per i dati e per una DSE. Le linee guida per soddisfare il principio di rintracciabilità indicano che è necessario assegnare a ogni risorsa digitale (dato e metadato) un identificativo persistente unico e adeguati metadati descrittivi. Inoltre, i dati vanno registrati in repertori indicizzabili anche dalle macchine.

²⁶ Pagina ufficiale di RIDE <<https://www.i-d-e.de/publikationen/ride>>. Mentre dalla pagina <<https://ride.i-d-e.de/reviewers/catalogue-criteria-for-reviewing-digital-editions-and-resources>> si accede alle tre linee guida: *Criteria for Reviewing Scholarly Digital Editions*; *Criteria for Reviewing Text Collections*; *Criteria for Reviewing Tools and Environments for Digital Scholarly Editing*.

²⁷ M. WILKINSON, et al. *The FAIR guiding principles for scientific data management and stewardship*. *Scientific data*, 3, 1, 2016, 160018.

²⁸ <<https://ride.i-d-e.de/fair-criteria-editions/>>

²⁹ H. HOLLANDER, F. MORSELLI, F. UITERWAAL, F. ADMIRAAL, T. TRIPPEL, S. DI GIORGIO, *PARTHENOS Guidelines to FAIRify data management and make data reusable*. 2018. <<https://zenodo.org/records/2668479>>

IDE indica che l'intera DSE sia inserita in un catalogo di edizioni digitali come quelli curati da Franzini³⁰ e da Sahle,³¹ mentre i dati in repository della comunità (Zenodo, CLARIN, DARIAH, ...). Per assicurare accessibilità i dati e i metadati devono essere recuperabili dalle macchine mediante gli identificativi e i protocolli standard aperti. Per l'intera DSE, IDE richiede il soddisfacimento dei requisiti di accessibilità dei siti web, e la disponibilità di più lingue. Il principio di interoperabilità è assicurato se i dati e i metadati vengono espressi in linguaggi condivisi standard (interoperabilità tecnologica), utilizzando vocabolari anch'essi FAIR, collegandoli in LOD (interoperabilità semantica). Per le DSE si richiede l'utilizzo dello standard TEI e la possibilità di avere API. Infine, per soddisfare il principio FAIR di Riusabilità, le risorse digitali devono essere rilasciate secondo licenze d'uso chiare che ne consentano il riutilizzo (requisito giuridico), ed espresse con standard riconosciuti dalla comunità scientifica del dominio di riferimento (requisito tecnologico). Una DSE, secondo IDE, è riusabile se i dati sono accessibili con download o tramite API, e sono documentati i dati, i processi e i modelli.

Ma, oltre ai dati, metadati e prodotti finali, è necessario che anche gli strumenti e le piattaforme digitali rispettino dei principi di scientificità, per assicurare una gestione sostenibile e che garantisca la conservazione nel tempo. Per piattaforme digitali si intendono: siti web, portali di riviste open access, depositi istituzionali di dati della ricerca, archivi, portali multidisciplinari, infrastrutture per l'e-learning, Digital Library, infrastrutture per edizioni digitali, per corpora, per gestione di immagini. Nel 2020 sono state pubblicate le linee guida per garantire i principi TRUST (*Transparency, Responsibility, User focus, Sustainability, Technology*) per avere infrastrutture affidabili.³²

È fondamentale seguire tutti questi principi e criteri, che sembrano astratti, ma che si possono soddisfare adottando scelte puntuali e misurabili. Si riportano le parole di Tomasi che ha riassunto egregiamente ciò che necessita per un progetto di ricerca di DH:

ogni progetto di DH deve ovviamente partire da un'idea di ricerca. Ovvero anche da un obiettivo culturale da raggiungere e una finalità da perseguire. Ogni progetto avrà una tipologia di riferimento, che determinerà tanto il/i formato/i dei dati, quanto le strutture più adeguate a rappresentarli. L'ambiente di fruizione ricoprirà un ruolo fondamentale per fornire servizi di accesso e visualizzazione dei dati. Dovranno essere

³⁰ <<https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/>>

³¹ <<http://digitale-edition.de/>>

³² D. LIN *et al.*, *The TRUST Principles for digital repositories*. Sci. Data 7:144, 2020.

stabiliti sistemi di preservazione a lungo termine e di archiviazione. Riconoscimento della paternità delle azioni e in generale ruoli delle persone coinvolte nel progetto (*credits*), indicazioni su come citare il lavoro (“how to cite”), coordinate temporali e spaziali (luogo e data di pubblicazione), messa a disposizione della comunità del codice (strumenti di *sharing*), meccanismi di identificazione univoca (come URI o DOI), licenze e criteri per la fruizione (CC-BY) sono i principali elementi che nessun progetto di DH può dimenticare come corredo paratestuale necessario a garantire qualità e affidabilità dell’informazione.³³

Oltre a questi punti, non bisogna trascurare la documentazione puntuale di tutto il processo di produzione (il modello dei dati e dell’ambiente, gli strumenti, ...), l’indicazione del software *open source* utilizzato (con versione e URL di riferimento), la descrizione dell’ambiente, l’indicazione dei criteri editoriali e dei criteri di codifica adottati e il possesso di requisiti minimi di contenuto e di funzionalità (ricerca, percorsi, ...).

COVERLeSS ad oggi già possiede molti dei principi FAIR, TRUST e dei criteri RIDE e PANTHENOS necessari per essere considerato un prodotto editoriale scientificamente valido per ottenere un proprio codice ISBN. Tutti i requisiti non ancora verificati verranno soddisfatti nei prossimi mesi, entro la fine del progetto.

³³ F. TOMASI, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico* cit., p. 152.

Denise Bruno, Giuseppe Canzoneri,
Salvatore Cristofaro, Antonio Di Silvestro

IL PROGETTO *COVerLeSS*:
COSTITUZIONE DEL CORPUS, LESSICO E INTERROGAZIONE¹

1. *Premessa critico-metodologica*

Nell'ambito dello studio dei periodici della modernità letteraria, analizzati con metodi e strumenti delle Digital Humanities applicati agli oggetti testuali, si colloca il progetto *COVerLeSS*, "Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società", finanziato con fondi PRIN 2022 PNRR. Esso, ponendo al centro dell'indagine la testualità contenuta all'interno dei periodici (recensioni, articoli, saggi), mira a conservare, valorizzare e analizzare, in un ambiente web integrato e open access, un corpus della letteratura secondaria relativa alla produzione letteraria del Verismo italiano.

L'originalità e la rilevanza culturale e scientifica della ricerca sono legate al fatto che: 1) il movimento verista accompagna il processo di stabilizzazione dell'identità nazionale italiana, e il dibattito sorto intorno a esso analizza i riflessi del processo di unificazione sulla situazione economica, sociale e culturale del Sud; 2) i testi di questo dibattito soffrono di una forte dispersione tra archivi non informatizzati, riviste non digitalizzate, biblioteche settoriali difficilmente raggiungibili; inoltre gli stessi testi brevi – soprattutto le recensioni – non sono mai presenti a testo pieno, ma per *excerpta*; 3) al di fuori di alcuni motori di ricerca bibliografici, non esistono archivi digitali strutturati di letteratura italiana secondaria, men che meno per la letteratura italiana postunitaria.

Un approccio di questo tipo richiede un'indagine capillare sui dibattiti sorti nelle riviste e nei periodici più 'monografici', impegnati in una definizione

¹ Il contributo è frutto di una riflessione congiunta da parte degli autori in tutte le sue parti e fasi di elaborazione. Nello specifico, Antonio Di Silvestro è responsabile del par. 1; Giuseppe Canzoneri del par. 2; il par. 3 è stato scritto da Denise Bruno e Salvatore Cristofaro; del par. 4 sono responsabili Denise Bruno e Antonio Di Silvestro.

dell'idea di realtà connessa al nuovo movimento.² Grazie all'iniziativa di biblioteche e archivi, i progetti di digitalizzazione delle riviste si sono notevolmente incrementati.³ Si pensi a testate importanti per il periodo qui indagato come «La Rassegna Settimanale» di Franchetti e Sonnino; la «Rivista Minima», presente nella collezione digitale dell'Archivio Ricordi;⁴ il progetto “Digiteca”; o ancora, le testate digitalizzate dall'Emeroteca della Biblioteca Braidense di Milano. In tutti questi casi si tratta di progetti di digitalizzazione, utili per il reperimento della collezione completa di un periodico, ma in cui sono assenti motori di ricerca interni.

Dal punto di vista dei contenuti, la ricerca contribuisce a valorizzare, attraverso i testi, la conoscenza del dibattito culturale intorno alla situazione sociale ed economica coeva alla produzione del Verismo maggiore. L'idea da cui muove la costruzione del corpus proposto (cfr. par. 3) mira a invertire la direzione dell'indagine tradizionale (prima l'analisi delle opere e poi quella della ricezione critica e dei dibattiti sulle riviste), soffermandosi sulla capacità della letteratura secondaria di 'modellizzare' la produzione delle opere.

Il titolo scelto, *COVERLeSS*, letto come sostantivo, rimanda all'assenza di 'veli' nell'interpretazione dei testi del Verismo affidata ai critici e lettori contemporanei, che nei loro interventi 'scoprono', smascherano senza mediazioni i meccanismi della finzione letteraria e linguistica e li leggono nel contesto culturale e sociale di produzione dei testi stessi.

L'interazione in presenza tra autori, critici e lettori fa sì che dibattiti, recensioni, saggi, rivelino in modo più esplicito le modalità in cui i vari aspetti di un'opera, non solo letterari, ma anche antropologici, storici, socio-economici, sono percepiti da chi vive nel medesimo contesto. Di conseguenza il lessico isolabile in questi testi rappresenta una vera e propria cartina di tornasole, che misura la capacità di rappresentazione e rielaborazione della realtà compiuta dagli scrittori veristi.

Si tratta pertanto di mettere a disposizione degli studiosi strumenti di visualizzazione e di interrogazione capaci di fare luce sui rapporti tra il dibattito

² Per i repertori di riviste ottocentesche si vd. G. FARINELLI, *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, IPL, Milano 1984; A. BRIGANTI, C. CATTARULLA, F. D'INTINO, *I periodici letterari dell'Ottocento: indice ragionato (collaboratori e testate)*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 199.

³ Come illustrato in F. D'ORSOGNA, G. PALANGA, *Riviste digitali e digitalizzate italiane (RIDI): a reconnaissance for the national newspaper library*, in «JLIS.It», I, 13, 2022, pp. 374-389. DOI: <https://doi.org/10.4403/jlis.it-12734>; A. DE PASQUALE, *The Italian national digital newspaper library*, in «Bibliothecae.It», II, 7, 2018, pp. 348-370. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2283-9364/8951>.

⁴ <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/periodicals/RivistaMinima>

politico-sociale, sulle problematiche preminenti della prima Italia unita (soprattutto con riferimento al Meridione), e sulla risonanza data a questi temi dalla nuova letteratura che in Italia prenderà corpo con gli scritti dei veristi. Tale obiettivo richiede anzitutto che siano adeguatamente rappresentati i seguenti generi testuali: 1) recensioni contemporanee a romanzi, novelle, opere teatrali; 2) serie integrali di periodici di taglio ‘monografico’; 3) saggi teorici sull’argomento. Queste tipologie differenti, dotate di registri e di un repertorio lessicale fortemente eterogenei, offrono un’immagine meno monolitica e più sfaccettata di questo periodo di storia letteraria e culturale.

2. *Il corpus dei testi*: RiVer

Il ventennio di cultura letteraria italiana che, ai fini del corpus trattato nel progetto *CoVerLeSS*, si è scelto di comprendere tra gli estremi cronologici del 1872 e del 1890, si caratterizza per un dibattito straordinariamente partecipato da parte di letterati, scrittori e giornalisti, che si confrontano e riflettono, per la prima volta su scala nazionale, intorno a questioni cruciali di tipo politico-economico e antropologico di una società ancora disomogenea e in via di formazione. È un momento di straordinaria vitalità culturale, che si manifesta primariamente attraverso le pagine dei periodici. Il tema centrale, non solo letterario, è la fedeltà al principio del vero in arte, la rappresentazione della realtà nella sua forma più cruda e naturale, che si esprime soprattutto nel ‘coraggio’ dell’artista di scandagliare gli argomenti scabrosi della sofferenza umana nei suoi aspetti più degradanti, quelli della povertà materiale, psicologica e morale.

Nel 1871 iniziava la storia del romanzo naturalista con il ciclo dei Rougon-Macquart di Émile Zola. Subito dopo in Italia Luigi Capuana pubblicava la raccolta di saggi intitolata *Il teatro italiano contemporaneo* (L. Pedone Lauriel, Palermo 1872), aprendo la stagione del Verismo. Non a caso nel 1879 sarà ancora Capuana, con *Giacinta*, romanzo dedicato a Zola, ad inaugurare la stagione delle grandi opere veriste, anticipando, insieme a Navarro della Miraglia, che nello stesso anno pubblicava *La Nana*, il Verga maggiore. Quest’ultimo, partendo dalla pubblicazione di *Nedda* nel 1874, chiudeva nel 1889, con il *Mastro Don Gesualdo*, la stagione più produttiva e vitale del Verismo.

Le opere letterarie dei veristi “maggiori” (Verga, Capuana e De Roberto), ma anche quelle che negli stessi anni andavano pubblicando i cosiddetti “minori” (Onufrio, Navarro della Miraglia, Ragusa Moleti, Chelli, Scarfoglio, Zena, Pratesi), coprono un arco cronologico lungo il quale si snoda una produzione parallela di saggi, recensioni e contributi critici, che a volte entra direttamente

in dialogo con le opere letterarie, in altre converge insieme a queste in un'analisi della realtà postunitaria focalizzata soprattutto sulle pesanti tare economiche e culturali del Mezzogiorno.

Sulla base di queste considerazioni, la selezione dei testi allestiti per il corpus di *COVERLeSS* si è concentrata innanzitutto sulle recensioni contemporanee ai due maggiori rappresentanti del Verismo, Giovanni Verga e Luigi Capuana. Allo stato attuale sono state acquisite al corpus le recensioni alle opere di Verga *Nedda* (pubblicata sul numero del 15 giugno 1874 della «Rivista italiana di scienze, lettere e arti», e in volume presso l'editore milanese Brigola, con il sottotitolo *Bozzetto siciliano*), *Vita dei campi* (Treves, Milano 1880), *I Malavoglia* (Treves, Milano 1881), *Novelle Rusticane* (Casanova, Torino 1883), *Per le vie* (Treves, Milano 1883), *Cavalleria rusticana* (versione teatrale; Casanova, Torino 1884) e *Mastro-don Gesualdo* (pubblicato da Treves nel 1889 – ma datato 1890 –, e che aveva già visto la luce a puntate sulla rivista «Nuova Antologia» da luglio a dicembre 1888), attingendo alle pagine delle maggiori testate dell'epoca, quali il «Fanfulla», la «Nuova Illustrazione Universale» di Treves, la «Rivista Minima» di Ghislanzoni, pubblicata da Ricordi, il «Corriere della Sera» e il «Fanfulla della domenica», sui quali lo stesso Capuana recensisce prima *Vita dei campi* e poi *I Malavoglia*.⁵ Le firme sono quelle di Ferdinando Martini, sotto lo pseudonimo di Fantasio, Emilio Treves, con quello di Bibliofilo, e poi Salvatore Farina, Felice Cameroni e altri, che avevano o avrebbero condiviso con Verga, oltre che l'amicizia, riflessioni ed esperienze letterarie ed editoriali ampiamente testimoniate dall'epistolario dell'autore.

Tra le recensioni alle opere di Capuana, sono state selezionate quelle al romanzo *Giacinta* (sia nella prima edizione del 1879, pubblicata da Brigola, che nella nuova redazione stampata a Catania da Giannotta nel 1885-1886) e alla raccolta di racconti *Homo!* (nelle due edizioni, Brigola del 1883 e Treves del 1888); le recensioni sono a cura di Federico Verdinois («Corriere del mattino»), Enrico Panzacchi («Nuova antologia»), Salvatore Farina («Rivista minima»), Edoardo Scarfoglio («Domenica letteraria») e dei conterranei Giorgio Arcoleo («Fanfulla della domenica»), Giovanni Alfredo Cesareo («Cronaca bizantina») e Giuseppe Pipitone Federico («Scena illustrata»).⁶

Opere letterarie e recensioni ad esse collegate sono precedute e accompagnate, sul piano cronologico, da alcuni scritti di tipo teorico di cui sono

⁵ Cfr. *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.

⁶ Cfr. G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Ciranna, Roma 1969.

autori, tra i primi, Francesco De Sanctis e Luigi Capuana, poi emulati da molti. Questa produzione saggistica ha contribuito, insieme alle influenze culturali di provenienza francese, alla formazione di una coscienza letteraria nuova, improntata alla ricerca e alla rappresentazione del 'vero' oltre ogni moralismo, come espressione di una compiuta maturazione del percorso dell'arte nella contemporaneità. L'ipotesi al vaglio del gruppo di ricerca è che i saggi di De Sanctis e di Capuana abbiano contribuito a fondare una sorta di lessico specialistico, che ha influenzato, consolidandosi e arricchendosi via via di termini e di immagini nuovi, il linguaggio della critica del (e in qualche caso 'al') realismo-verismo italiano. I testi selezionati per costituire questa seconda sezione del corpus sono i saggi di Luigi Capuana raccolti nei volumi *Il teatro italiano contemporaneo* (L. Pedone Lauriel, Palermo 1872), *Studi sulla letteratura contemporanea (Prima serie, Brigola, Milano 1880; Seconda serie, Giannotta, Catania 1882)* e *Per l'arte* (Giannotta, Catania 1885). Di Francesco De Sanctis i saggi *Il principio del realismo* (pubblicato sulla «Nuova Antologia» a gennaio 1876) e *Studio sopra Emilio Zola* (1877, pubblicato a puntate sul quotidiano napoletano «Roma» da giugno a dicembre 1877), inclusi entrambi nella seconda edizione dei *Nuovi saggi critici* (Morano, Napoli 1879), *Zola e l'«Assommoir»*, conferenza tenuta nel 1879 presso il Circolo filologico di Napoli e pubblicata nello stesso anno da Treves, e *Il darwinismo nell'arte*, tenuta presso il medesimo circolo nel 1883 e stampata nello stesso anno (Napoli, Stab. Tip. dei Classici Italiani). A questa prima selezione si aggiungeranno i saggi di Federico De Roberto raccolti nel volume *Arabeschi* (Giannotta, Catania 1893) e gli interventi critici sul realismo di Enrico Onufrio e Girolamo Ragusa Moleti, oltre ai lavori di un critico di scuola desanctisiana come Giorgio Arcoleo.

Per completare l'analisi sulla letteratura secondaria di ambito realista-verista abbiamo scelto di accogliere nel corpus le serie integrali (con selezioni degli articoli e recensioni più rilevanti) di quattro delle riviste dell'epoca impegnate nella diffusione dei principi del naturalismo francese e soprattutto nella teorizzazione di una versione italiana di esso. I criteri di selezione di queste riviste mirano a restituire all'attenzione di studiosi e lettori le esperienze di alcune testate di difficile reperibilità e del tutto assenti dal web; è il caso di tre di esse: «La Farfalla» di Angelo Sommaruga,⁷ «La Fronda»⁸ di Emmanuele Navarro della

⁷ Dopo una prima parentesi cagliaritana (1876-1877), la redazione venne trasferita dal fondatore, Angelo Sommaruga, a Milano, dove la rivista venne pubblicata fino al 1883 (cfr. A. CHEMELLO, *La Farfalla di Angelo Sommaruga. Storia e indici*, Bulzoni, Roma 1977).

⁸ Venne pubblicata a Firenze per soli 7 numeri, tra gennaio e febbraio del 1880 (cfr. C. ROMANO, *Emanuele Navarro della Miraglia: un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Biblioteca della

Miraglia e «Il Momento Letterario-Artistico-Sociale»⁹ di Giuseppe Pipitone Federico. A queste testate è stata integrata la «Rassegna Settimanale di politica, scienze, lettere ed arti»,¹⁰ fondata da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, per via della forte vicinanza tra la linea editoriale della rivista e l'interesse dei veristi verso l'oggetto prioritario della loro rappresentazione artistica, ossia la condizione esistenziale delle masse popolari del meridione. Molti dei temi che si ritrovano nella letteratura verista si possono mettere in diretta relazione con gli articoli pubblicati nei fascicoli della «Rassegna Settimanale» (l'istruzione pubblica, il costo degli alimenti, le tasse, la malaria, per nominarne alcuni).¹¹

3. *La linea del tempo Ver-in-time*

Il sistema di codifica TEI (Text Encoding Initiative) rappresenta ormai lo standard de facto universalmente utilizzato dalle comunità DH per la realizzazione di edizioni digitali.¹² Tuttavia, risulta interessante illustrare gli approcci computazionali – nonché le correlate tecniche di elaborazione su stringhe – che soggiacciono al controllo formale di correttezza e aderenza agli schemi di codifica prestabiliti dei file XML contenenti le annotazioni in TEI relative alle edizioni digitali realizzate nell'ambito di *COVerLeSS*. Ciò al fine sia di estrarre informazioni da questi file sia per organizzarli successivamente in “strutture dati (non)lineari” e “basi di conoscenza semantiche”, finalizzate altresì alla fruizione in ambiente WEB.

Sulla base di questi approcci computazionali, è stata realizzata la linea del tempo denominata *Ver-in-Time*, che rappresenta un elemento fondamentale e distintivo del progetto. Essa vuole offrire un supporto grafico intuitivo, sintetico ed esauriente dei contenuti del corpus *COVerLeSS*, e riveste inoltre un duplice ruolo, operando sia come strumento didattico sia come indice clic-

Fondazione Verga, Catania 1998, pp. 89 e 143); ospitò articoli, recensioni e opere dei maggiori letterati italiani, tra i quali Capuana e Verga.

⁹ Venne pubblicato a Palermo dal 1883 al 1885 in 72 numeri (cfr. G. SAJA, *Il Momento. Identità di una rivista di fine Ottocento con gli indici del periodico (1883-1885)*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2004).

¹⁰ Pubblicata per 213 numeri dal 1878 al 1882; riuniva in un progetto finalmente unitario il dibattito sui temi politici, economici, sociali e letterari, dedicando particolare attenzione alle problematiche delle popolazioni del Mezzogiorno d'Italia (<https://rassegnasettimanale.animi.it/>).

¹¹ Cfr. M. BORRELLI, *Nell'officina del verismo: la novellistica della «Rassegna Settimanale»*, Loffredo, Napoli 2023.

¹² Le “linee guida del sistema di codifica TEI” possono essere visionate a partire dall'indirizzo WEB <https://www.tei-c.org/>.

cabile dei contenuti del sito. Come il nome suggerisce, *Ver-in-time* è pensato per collegare i testi appartenenti alle diverse sezioni del *corpus COVerLeSS* (saggi, recensioni e riviste) al loro contesto storico, mettendoli in relazione con i principali eventi significativi (politici, sociali e culturali) di ambito nazionale e internazionale.

L'analisi temporale si concentra specificamente sull'intervallo 1872-1892. *Ver-in-Time* si articola in tre sezioni principali – *Linea dei Saggi*, *Linea delle Recensioni* e *Linea delle Riviste* –, scandite in intervalli di un anno. A supporto del contesto storico, la parte inferiore della linea mostra un elenco dei principali avvenimenti verificatisi in quell'anno, classificati in tre diverse tipologie (eventi politici e sociali italiani ed esteri, ed eventi scientifici, artistici e culturali italiani ed esteri), ognuna identificata da un colore specifico. Per rendere la visualizzazione più confortevole, le descrizioni degli eventi sono talvolta presentate in forma abbreviata, ma possono essere visualizzate in esteso tramite un *click* del mouse.

Per quanto riguarda l'interattività, lungo la *Linea dei Saggi* sono presenti dei segnaposto circolari che identificano i saggi la cui collocazione temporale ricade in quello specifico anno; passando il mouse su di essi si visualizza il titolo, e un *click* rimanda a una pagina di dettaglio. Similmente, nella *Linea delle Recensioni*, il passaggio del mouse su titoli noti (*I Malavoglia*, *Nedda*, *Vita dei Campi*, *Pane nero*, *Novelle Rusticane*, *Mastro Don Gesualdo*) permette la visualizzazione della lista delle recensioni relative a quella categoria, con ogni elemento cliccabile per accedere alla pagina descrittiva dettagliata sul portale *COVerLeSS*. Sulla *Linea delle Riviste*, la presenza di una freccia consente di raggiungere la pagina della rivista che contiene tutti i numeri ricompresi negli anni indicati dalla freccia stessa.

Dal punto di vista tecnico e implementativo, *Ver-in-Time* è stato costruito incorporando fogli di stile CSS all'interno degli elementi HTML, essenziali per modellare le forme grafiche e applicare gli effetti visivi desiderati, come colori e formattazione del testo. L'interattività è gestita da funzioni scritte in JavaScript (puro), affiancate all'uso di selettori e combinatori CSS. La maggior parte dei dati testuali visibili che compongono la linea temporale non è stata inserita manualmente, ma è stata estratta e incorporata in modo automatico a partire dai file XML. Questo processo si avvale di alcune procedure *ad hoc* implementate in JAVA che prelevano i dati dai file XML e li strutturano all'interno di file sorgenti *js*, i quali contengono le funzioni JavaScript necessarie per inizializzare la linea del tempo durante la fase di caricamento (*on load*). Tale processo automatizzato garantisce che le informazioni codificate nei file XML corrispondano esattamente a quelle riprodotte visibilmente in *Ver-in-Time*, eliminando il rischio di errori o discrepanze che potrebbero verificarsi con una trascrizione manuale.

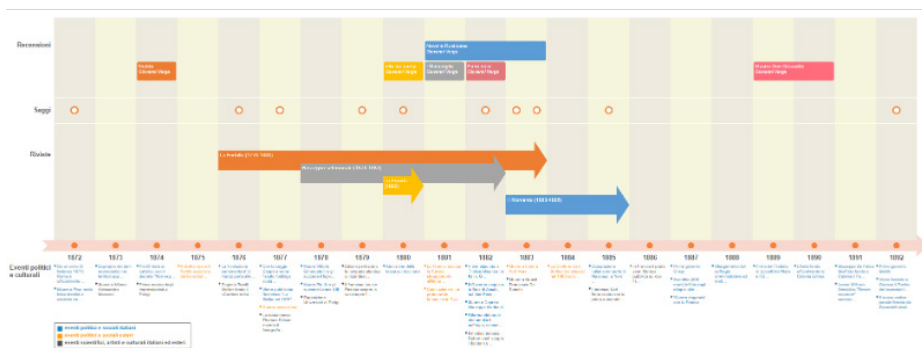


Figura 1. La linea del tempo “Ver-In-Time”

Passiamo adesso alla descrizione del “Sistema di Interrogazione dei Termini” (cf. figura 2), che permette di effettuare ricerche avanzate per “attributi” singoli sui termini annotati, e che dopo ogni operazione di ricerca restringe automaticamente il “set” dei possibili valori che possono essere usati come “parametri input” per una successiva operazione, limitandolo ai valori degli attribuiti “associati” ai termini appena trovati. Gli attributi ricercabili presentati dal sistema includono, oltre ai termini stessi, le “categorie” e gli “ambiti semantici” associati a questi ultimi, nonché i documenti, accoppiati ai relativi anni di creazione, ciascuno associato ai termini in esso contenuti. I parametri input di ogni operazione di ricerca, cioè, appunto, i particolari valori scelti e fissati per gli attributi ricercabili a partire dai quali si intende effettuare l’operazione, possono essere selezionati dall’utente da apposite liste a scorrimento presentate nell’interfaccia grafica del sistema di interrogazione. Nel caso dei termini, i possibili valori selezionabili dall’utente, vista la loro numerosità, possono essere a loro volta convenientemente ricercati con “modalità incrementale a completamento automatico”. Si noti che, anche come presupposto per l’interoperabilità dei dati, i risultati di ogni operazione di ricerca possono essere tabulati ed esportati nel comune formato “CSV (Comma Separated Values)”. Il “Sistema di Interrogazione dei Termini” permette anche di visualizzare i “contesti” all’interno dei quali occorrono i termini (cioè, le sequenze di parole che precedono/seguono i termini nei documenti), dove l’ampiezza di ogni contesto visualizzato può essere variata dall’utente a sua preferenza. Questa funzionalità può risultare utile per esaminare, ad esempio, le motivazioni che hanno condotto all’attribuzione di particolari categorie e/o ambiti semantici ai termini (che, in larga misura, dipendono, appunto, dai contesti in cui i termini

occorrono). Ne consegue che l'utente potrà ricercare la parola *bozzetto*, trovando sia le attestazioni del singolo lessema sia alcune sfumature fortemente codificate (presenti sia nei sottotitoli di opere che in alcune dichiarazioni epistolari di Verga), come *bozzetto siciliano* e *bozzetto marinaresco*, riconducendoli immediatamente all'ambito semantico attribuitogli in fase di codifica, nonché al documento e all'altezza cronologica in cui la forma lessicale si attesta. Tale incrocio di dati, che si dispiega in sequenza davanti all'occhio dell'utente, diventa un importante strumento sia per lo specialista sia per coloro che intendono utilizzare tale motore di ricerca come strumento didattico.

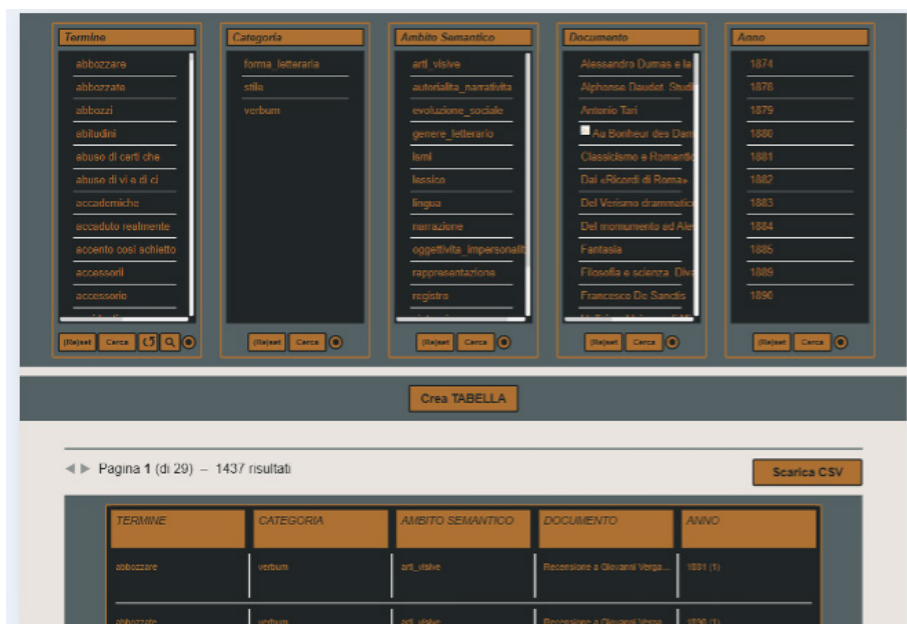


Figura 2. Interfaccia grafica del “Sistema di Interrogazione dei Termini”

4. Un dizionario-repertorio tematico: Verbum

La codifica strutturale e quella relativa alle entità nominate costituiscono la base di un'annotazione specifica, comprendente lessemi, combinazioni sintagmatiche, in alcuni casi strutture fraseologiche, volte a costituire una sorta di dizionario tematico nel quale trovano spazio gli elementi caratterizzanti della dimensione sociale, della poetica, della costruzione narrativa, dello stile della letteratura verista. Non si tratta di approdare, in questo caso specifico, ad un vocabolario lemmatizzato, fondato sulla singola unità lessicale classificata grammaticalmente, quanto di iso-

lare un campionario rappresentativo della terminologia caratterizzante il discorso critico, la recensione, la polemica letteraria, verificando il tasso di ‘tecnicità’ con cui quella terminologia ricorre nelle diverse testualità esposte nel corpus. Piuttosto che di un dizionario ‘reale’, abbiamo preferito caratterizzare *Verbum* come un dizionario ‘ideale’, nel quale il lemma base, la singola parola, si trovano spesso all’interno di combinazioni sintagmatiche (ad es. sostantivo + aggettivo, verbo + complementi, locuzioni modali) che consentono di circoscrivere nelle sue articolazioni il linguaggio specifico della letteratura secondaria. Ad esempio, l’utente potrà ricercare la parola *quadro*, trovando sia le attestazioni del singolo lessema sia alcune *iuncturae* fortemente codificate (e presenti sia nei sottotitoli di opere che in alcune dichiarazioni epistolari di Verga), come *quadro di costumi*, *quadri veri* e *quadretti della vita siciliana*. E ancora, accanto a *colore*, *colorito*, si potrà rinvenire un sintagma chiave come *colore locale*, con la variante *colorito locale*.

La scelta di creare queste ‘entrate’ del dizionario ha mirato dunque a contemperare la rappresentatività dei lemmi base con la salvaguardia di una serie di sfumature semantiche che emergono dalla restituzione unitaria di sintagmi, strutture fraseologiche, locuzioni attinenti al repertorio della narrativa e critica del Verismo. Un esempio può essere dato da alcuni termini e strutture sintagmatiche in Tabella 1 – che fanno capo al cluster @arti_visive.

Colorito	efficacia di colorito
	colorito del paesaggio
	colorito locale
	intonazione del colorito
	vivacità di colorito
Ritrarre	ritrarre la vita
	ritrarre i dialoghi
	ritrarre sentimenti
Quadro/quadretto	quadro di costumi
	quadri veri
	quadretti locali
	quadretti della vita siciliana
	quadrettino di genere campestre
	quadri variati

Tabella 1. Esempi di termini e strutture sintagmatiche afferenti al cluster “arti_visive” raggruppati per parole dominati.

Si è trattato inoltre, in virtù della natura trasversale delle tematiche affrontate

attraverso i testi spogliati, di etichettare in modo univoco e riconoscibile ambiti lessicali abbastanza ampi. Per questo è opportuno descrivere brevemente la scelta fatta in ordine alla individuazione dei campi concettuali ai quali sono stati assegnati i vari insiemi di lessico riconducibili a *Verbum*.

L'ambito più ampio è quello ascrivibile alla dimensione letteraria e sociale del Verismo; in questo caso, partendo dal tag <term> – che definisce una parola singola, un'espressione composta o una designazione metaforica considerata come termine tecnico –, abbiamo assegnato, dopo l'attributo-base @type="verbum", una serie di @subtype corrispondenti ad altrettanti ambiti concettuali che puntano a categorizzare con maggior dovizia di particolari il termine/cluster. Ognuno di essi ha dietro almeno un testo 'generativo', ossia una lettera, una prefazione, una nota d'autore.

a) Un primo ambito – caratterizzato dal @subtype="rappresentazione" – comprende tutti quei termini che si riferiscono alla descrizione degli ambienti, alla raffigurazione del personaggio anche attraverso parole e gesti, in una dimensione che è quella della resa oggettiva la quale permette di evitare, per quanto attiene ai personaggi, ciò che Verga chiamava «la descrizione, lo studio, il profilo» (lettera a Cameroni del 19 marzo 1881).¹³ Si ritroveranno in questo campo termini come *descrizione, efficacia, evidenza, naturalezza, semplicità*.

b) Un secondo ambito – identificato dal @subtype="arti_visive" (vd. Tabella 1) –, di ampia ricorsività nei giudizi critici e nelle formulazioni di poetica, riguarda la terminologia pittorica e fotografica in gran parte mutuata dalla prefazione ai *Malavoglia*: «Basta lasciare al quadro le sue *tinte schiette e tranquille*, e il suo *disegno semplice*»; «i *colori* cominceranno ad essere *più vivaci*, e il *disegno* a farsi *più ampio e variato*»; «Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le *mezze tinte* dei mezzi sentimenti»; «Perché la riproduzione artistica di cotesti *quadri* sia esatta». ¹⁴ Spesso le recensioni tendono nel linguaggio critico-descrittivo a una forma di mimetismo con i testi analizzati, come nel caso di quella pubblicata da Capuana su *I Malavoglia* nel «Fanfulla della domenica» del 29 maggio 1881, in cui si rintracciano lessemi ed espressioni come *dipinte con colori caldissimi, pennellate, gran quadro, stupendi bozzetti, crudezze di toni, di mezze tinte, di sfumature*.

¹³ G. VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*. Edizione critica a cura di M. M. Vitale («Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Epistolario»), Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2023, p. 14.

¹⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*. Edizione critica a cura di F. Cecco («Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga»), Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014, pp. 11-12.

c) Un ulteriore campo che si è voluto caratterizzare autonomamente – con @subtype="oggettività_impersonalità" – riguarda le soluzioni narrative mediante le quali l'autore dissimula la sua presenza nel racconto, attraverso la delega della voce o la 'regressione' (è il caso di Verga nei *Malavoglia*) nello status di un narratore anonimo popolare. Anche qui c'è una matrice del discorso critico, ed è la lettera-prefazione alla novella verghiana *L'amante di Gramigna*, dedicata a Salvatore Farina:

[...] la *mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile*, e avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e *l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, *senza serbare alcun punto di contatto col suo autore*; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia il coraggio divino di *eclissarsi e sparire* nella sua opera immortale.¹⁵

d) Col @subtype="studio_osservazione" si è voluto evidenziare un tratto caratterizzante, ossia quello del romanzo come «studio sociale» (così Torraca sui *Malavoglia*). Il campo semantico dell'osservazione e dell'osservatore è strettamente connesso con quello dell'oggettività e impersonalità. Anche in questo caso abbiamo valorizzato, ad esempio per *studio*, una serie di concrezioni sintagmatiche fortemente connotate: *studio sociale*, *studio biologico-sociale*, *studio coscienzioso*, *studio obiettivo*, *studio psicologico*. Ipotesto ideale è ancora una volta la prefazione al romanzo dell'81, dove l'artista «osservatore» è colui che meglio interpreta il senso della «fiumana del progresso»:

Chi *osserva* questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a *trarsi un istante fuori* del campo della lotta per *studiarla senza passione*, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la *rappresentazione della realtà* com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.¹⁶

e) Col @subtype="vero_verità" ci si riferisce sia al modo di rappresentare la realtà (in questo senso viene adoperata la locuzione *dal vero*, ad es. in *studi*

¹⁵ G. VERGA, *Vita dei Campi*. Edizione critica a cura di C. Riccardi («Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga»), Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2021, p. 92.

¹⁶ G. VERGA, *I Malavoglia* cit., p. 12.

dal vero, ma non mancano sintagmi come *riproduzione del vero* e *riproduzione verista*), sia a una caratteristica di fatti e personaggi (ad es. *fatti veri*, *tipi veri*), sia infine all'obiettivo della rappresentazione stessa, ossia il *vero* e la *verità*. A questo si connette anche la dimensione della *verosimiglianza*.

f) Infine, si è individuato un ambito concettuale riferito alla dimensione individuale e collettiva delle dinamiche socio-economiche rappresentate dagli scrittori (@subtype="evoluzione_sociale"). Un aspetto fortemente connesso alla tradizione del romanzo ciclico, che implica anche tutto quell'universo di razionalità e istinto, calcolo e appetito, ambizione e passioni che rappresentano il grande affresco della lotta per la vita. Oltre alla prefazione ai *Malavoglia*, che ci pare superfluo richiamare ancora una volta, ricordiamo la lettera di Verga all'amico avvocato Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, in cui viene rappresentato in forma di «fantasmagoria» il grande progetto dei *Vinti* (qui ancora la *Marea*) [abbiamo distinto i corsivi nostri dalle parole sottolineate da Verga]:

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello, e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si stende dal cenciaiuolo al ministro ed all'artista, e assume tutte le forme, dall'*ambizione* all'*avidità del guadagno* e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano, *lotta providenziale* che guida l'umanità per mezzo e attraverso a tutti gli *appetiti*, alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico e ridicolo, o comico di tutte le *fisionomie sociali*, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti, in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai *bisogni più volgari*, o dall'*avidità della scienza* ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maldestri. [...]

Ciascun romanzo avrà una *fisionomia speciale*, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'*osservazione coscienziosa*, la sincerità dell'arte in una parola – potrà prendere un lato della *fisionomia della vita italiana moderna*, a partire dalle *classi infime*, dove la *lotta* è *limitata al pane quotidiano*, come nel Padron 'Ntoni, e a finire nelle varie ispirazioni, nelle *ideali avidità* dell'uomo di lusso (un segreto) passando per le *avidità basse* sin alle *vanità* del Mastro don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'*ambizione* di un deputato [...]¹⁷

Si è stabilito di mantenere, insieme a questo lessico specifico, anche una serie di termini collaterali, che formano la costellazione storico-letteraria, di poetica e stile che ruota attorno ai termini chiave di *Verbum*. Così, è stato

¹⁷ G. ALFIERI, – *il realismo io l'intendo così, ..., in una parola* –. *Ritocchi e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», 13, 2020, pp. 260-261.

assegnato al @type="forma_letteraria" una serie di @subtype che identificano le varie correnti e movimenti letterari ("ismi"), gli elementi del genere letterario, comprendente ad es. novella, romanzo, dramma ("genere_letterario"), le componenti legate all'analisi del racconto, dall'intreccio al dialogo alla scena ("narrazione"), nonché le scelte di poetica e le soluzioni autoriali specificamente connesse alla dimensione del narrare ("autorialità_narratività"). E infine, attraverso gli attributi associati a "stile" ("lingua", "lessico", "sintassi", "registro") si è tentato di circostanziare i riferimenti alla lingua e allo stile che soprattutto nelle recensioni non appaiono in modo sistematico, ma abbastanza connotato nei casi in cui assumono un rilievo degno di annotazione.

Il lettore avrà comunque la possibilità, grazie all'uso del tag <seg> che permette l'annidamento del termine marcato al contesto, di poter 'navigare' tra le sfumature semantiche di ogni voce e costruirsi un proprio percorso attraverso autori, testi, poetiche.

Naturalmente è stato necessario operare una serie di distinguo, non sempre motivati onomasiologicamente, ma correlati al significato che il termine assume nel contesto di appartenenza. Così troveremo *racconto* sia sotto @subtype="genere_letterario", dove esso appare quale sinonimo di *novella*, sia sotto @subtype="autorialità_narratività", laddove il termine è inteso semplicemente come atto del narrare. E ancora, abbiamo posto sotto 'contenitori' semantici differenti i termini afferenti a *vero/verità* e a *reale/realtà*, sulla base di indicazioni provenienti dalla stessa pubblicistica del tempo (anche quella non compresa nelle riviste indicizzate nel progetto), particolarmente attenta alla distinzione tra *verismo* e *realismo*.¹⁸

Al fine di organizzare semanticamente al meglio la conoscenza di dominio e quindi le proprietà tra i termini e le strutture sintagmatiche sono stati annotati, allo stato attuale, i <term> in 57 recensioni alle maggiori opere di Giovanni Verga.¹⁹ I testi sono stati trattati secondo lo standard XML/TEI. Il segmento di corpus codificato comprende 9 recensioni riguardanti la novella *Nedda* (1874), 12 il romanzo *I Malavoglia* (1881), 4 la novella *Pane Nero* (1882), 9 la raccolta *Vita dei Campi* (1880), 10 le *Novelle Rusticane* (1882-1883) e 13 il romanzo *Mastro-don Gesualdo* (1889).

Un aspetto rilevante che le estrazioni di dati hanno evidenziato riguarda la distribuzione diacronica di *Verbum* nell'arco cronologico di riferimento del corpus. La figura 3 ci permette di monitorare le occorrenze del lessico dei critici e dei suoi relativi cluster negli anni che vanno dal 1874 al 1890, sottolineando una maggiore incisività in concomitanza con la pubblicazione de *I Malavoglia*, risalente al 1881.

¹⁸ Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero: vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

¹⁹ G. RAYA, *Bibliografia Vergiana (1840-1871)*, Ciranna, Roma 1972.

IL PROGETTO COVERLESS

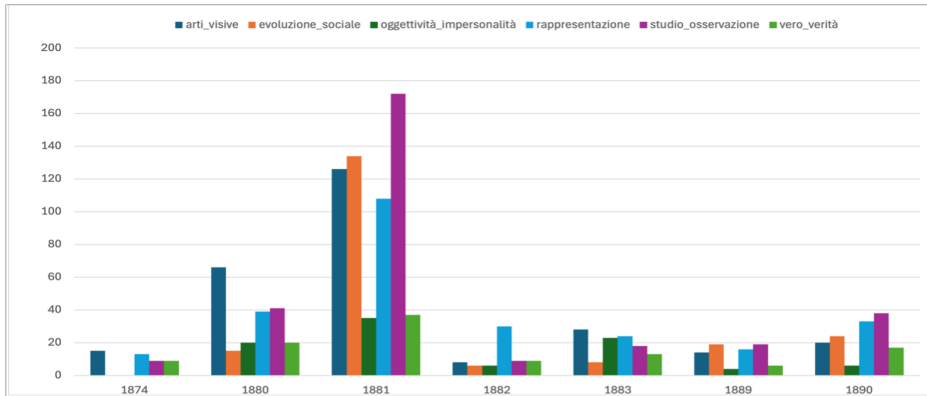


Figura 3. Occorrenze dei @subtype di *Verbum* in diacronia

La figura 4 invece mostra in quante recensioni appaiono termini appartenenti ai vari cluster di *Verbum*. Anche questo dato assume una forte rilevanza, dal momento che conferma la presenza più o meno costante di questo lessico caratterizzante negli anni di affermazione del movimento verista.

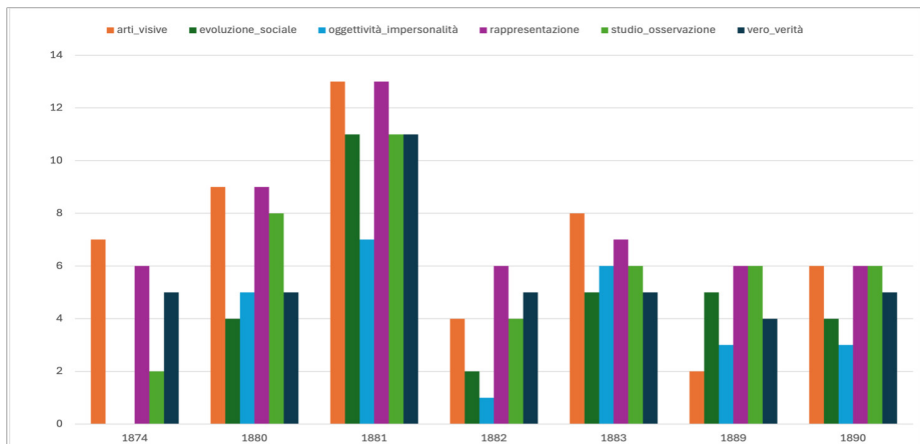


Figura 4. Distribuzione dei cluster di *Verbum* nelle recensioni

Lo spoglio progressivo dei testi amplia, dunque, non poco la già ricca cartografia lessicale e semantica di un eccezionale fenomeno del nostro post-risorgimento letterario quale è stato il Verismo, fornendo dati nuovi, i quali, incardinati in categorie più ampie, mostrano le sfaccettature di una lingua che via via diviene ‘paradigma’ per i recensori, ma anche per quegli autori – che spesso la critica definisce ‘minori’²⁰ – i quali corredano spesso le opere con prefazioni e postfazioni che richiamano puntualmente la tassonomia della pubblicistica. Un esempio lo ritroviamo nelle pagine di Lucini, il quale nel *Commiato a Gian Pietro da Core* dichiara che, immergendosi nella ricerca del fatto, l’autore non può più sottrarsi «allo incessante spettacolo di quanto [gli] accade intorno»;²¹ o ancora, nella *Prefazione ai Cento racconti popolari lucchesi*, Idelfonso Nieri avverte il lettore di aver ritratto «caratteri e parlate prese dal vero»,²² usando altresì la parlata lucchese, poiché mutandole sarebbe «svanito il colore locale». Anche la Serao nel *Commiato a Dal vero* riporta «quanto era frutto di osservazione»,²³ mentre Chelli, nella *Prefazione a L’Eredità Ferramonti*, scrive: «ho intrapreso un’opera vasta di osservazione».²⁴

Le occorrenze emerse grazie all’estrazione effettuata mettono in evidenza come l’intento categoriale sia coerente e coeso. Ad esempio, il @subtype="studio_osservazione" mostra una significativa occorrenza di termini quali *analisi, documento, fatto, fisiologia, osservare, realtà*. Interessante è il rilievo del termine *fisionomia/fisionomia*, il quale, apparso per la prima volta nella lettera di Verga all’amico Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, diventa una parola chiave, o meglio un ‘modello’, *in primis* per lo stesso Verga, che lo utilizzerà anche in una lettera a Rod del 18 aprile 1881, dove afferma di aver provato a «rendere nettamente la *fisionomia* caratteristica di quei contorni siciliani nella lingua». Il termine ricorrerà significativamente nelle recensioni, ad esempio quella di Francesco Torraca, il quale lo userà a proposito delle “eccezioni”, che «non sono ancora compiuti caratteri, ma hanno una *fisionomia* spiccata»; o ancora, in quella di Remigio Zena, il quale, recensendo *Per le vie* nel settembre dell’83, parlerà di «*fisionomia* dei luoghi»,²⁵ oltre che dei personaggi.

Il senso dell’analisi dei dati offerti dallo spoglio linguistico – effettuato grazie alla codifica di *Verbum* – alla caratterizzazione della lingua dei recensori,

²⁰ Cfr. *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 27-29 aprile 1992, Fondazione Verga, Catania 1996, voll. 2.

²¹ G. P. LUCINI, *Gian Pietro da Core: storia della evoluzione della Idea*, Galli, Milano 1895, p. IX.

²² I. NIERI, *Cento racconti popolari lucchesi*, Giusti, Livorno 1908, p. VI.

²³ S. SERAO, *Dal vero*, Perussia e Quadrio, Milano 1879, p. 306.

²⁴ G. C. CHELLI, *L’eredità Ferramonti*, Sommaruga, Roma 1884, p. 3.

²⁵ R. ZENA, *Verismo polemico e critico*, Silva Editore, Roma 1971, p. 191.

supportata altresì da ‘paratesti’, i quali si costituiscono come ‘documenti di metodo’, può essere espresso da una recensione di De Roberto al romanzo *Lydia* di Neera (pseudonimo di Anna Radius Zuccari): l’autore dei *Viceré* sottolinea in quest’opera «l’*arte più nuda* ma più forte, esaminante tutte le *manifestazioni* della *realtà*, procedente più *obbiettivamente* e fondata sull’*osservazione*». ²⁶

²⁶ F. DE ROBERTO, *Neera*, in «Letteratura Contemporanea», 22 aprile 1888.

Laura Mazzagufo

VISUALIZZARE I COLORI DEL VERO:
UN'EDIZIONE DIGITALE PER IL PROGETTO COVERLESS

Introduzione

Nel panorama degli studi dedicati al Verismo, le riviste letterarie e culturali dell'ultimo quarto del XIX secolo rivestono un ruolo di primaria importanza per l'analisi del lessico critico-letterario dell'epoca e per la ricostruzione dei contesti di ricezione, di discussione e di legittimazione o formalizzazione della nuova sensibilità verista. Questi periodici, spesso animati da figure intellettuali centrali nel dibattito di *fin de siècle*, offrono infatti una diretta testimonianza non solo delle prime formulazioni teoriche del Verismo, ma anche delle tensioni, delle resistenze, degli sviluppi che ne hanno accompagnato l'affermazione all'interno dell'orizzonte letterario italiano.¹

Tuttavia, nonostante il loro indubbio valore documentario e interpretativo, tali fonti si presentano oggi in forma frammentaria, dispersa e difficilmente accessibile: raramente questi testi sono consultabili nella loro interezza, e ancora più problematico è il reperimento di informazioni metatestuali complete a corredo delle fonti. La natura effimera della pubblicistica periodica, la varietà dei supporti materiali, l'assenza di repertori completi e l'eterogeneità delle testate rendono assai complessa una consultazione sistematica e, ancor più, un'analisi comparata che sappia restituire in modo organico la rete di rimandi intertestuali che alimentava il dibattito critico dell'epoca.

In questo scenario, la crescente attenzione che negli ultimi anni ha investito le edizioni digitali come strumento di valorizzazione e diffusione del patrimonio letterario e critico apre nuove opportunità e prospettive di ricerca. Tuttavia, permane una significativa lacuna rispetto alla tipologia testuale appena descrit-

¹ Tra i numerosi studi dedicati all'argomento – alcuni dei quali richiamati più diffusamente in altre sezioni del presente volume – si segnalano in particolare: R. BIGAZZI, *I colori del vero: vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969 e J. ERNST, O. SCHEIDING, *Periodical Studies as a Transepistemic Field*, in *Periodical Studies Today*, a cura di J. Ernst, O. Scheiding, D. von Hoff, Brill, Leiden/Boston 2022, pp. 1-24.

ta: mancano infatti modelli, al tempo stesso rigorosi e flessibili, per l'edizione scientifica di fonti periodiche otto-novecentesche.²

1. *Un problema a monte: sullo stato dell'arte*

Lo stato dell'arte evidenzia una significativa asimmetria tra l'interesse crescente verso l'edizione digitale e la disponibilità di strumenti e metodologie consolidate per la gestione di *corpora* afferenti alla stampa periodica. Numerosi progetti europei e internazionali – più o meno generalisti, come *Europeana*,³ *Delpher*,⁴ *DigiZeitschriften*,⁵ *Gallica* (BnF)⁶ o, in Italia, *Emeroteca Digitale Lombarda*⁷ – si sono focalizzati principalmente sulla digitalizzazione e sull'accesso archivistico, privilegiando il modello che offre al lettore la consultazione del facsimile annotato o indicizzato.

Meno frequente, invece, è l'elaborazione di edizioni in grado di combinare trascrizione testuale (eventualmente supportata da tecniche di riconoscimento automatico del testo), marcatura semantica (conforme agli standard delineati dalla comunità scientifica di riferimento) e funzionalità di interrogazione avanzata, specie se il focus viene spostato, dalla semplice conservazione, su obiettivi critici e analitici. Questa carenza si fa particolarmente evidente, ovvero, nei casi in cui il fine ultimo dell'edizione non sia la mera riproduzione facsimilare in forma archivistica, bensì una modalità di fruizione dinamica, interattiva e interrogabile, in grado di supportare la ricerca sul piano lessicografico, stilistico, storico e culturale.⁸ In particolare, le esperienze di edizione digitale di riviste letterarie legate a correnti specifiche, come il Verismo, risultano ancora scarse

² D. BRUNO, G. CANZONERI, S. CRISTOFARO, A. DI SILVESTRO, L. MAZZAGUFO, D. SPAMPINATO, *Reading the works of Verism through the magazines and critics of XIXth century. Text editions, lexical maps and thematic dictionaries in a user-oriented portal*, in «Umanistica Digitale», 9, 20, pp. 1-30. <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/21302>

³ <https://www.europeana.eu/en/about-us>. Questa e le altre pagine web citate sono state consultate in data 6 giugno 2025.

⁴ <https://www.delpher.nl/over-delpher/handleiding/zoeken-in-delpher>.

⁵ <https://www.digiZeitschriften.de/>.

⁶ <https://gallica.bnf.fr/>.

⁷ <https://www.bdl.servizirl.it/bdlfe/>.

⁸ Sulla ridefinizione delle edizioni scientifiche digitali (Digital Scholarly Edition, DSE), si veda la riflessione introduttiva in M. DAQUINO, F. GIOVANNETTI, F. TOMASI, *Linked Data per le edizioni scientifiche digitali. Il workflow di pubblicazione dell'edizione semantica del quaderno di appunti di Paolo Bufalini*, in «Umanistica Digitale», III, 7, 2019, pp. 49-75, che sposta il paradigma dall'edizione “documento-centrica” a un'ottica “dato-centrica”.

e frammentarie, e spesso mancano di una prospettiva filologica e interpretativa che renda conto della complessità dei testi e dei loro contesti di produzione e ricezione.

Per giunta, questa situazione non riguarda soltanto la pubblicistica periodica: si estende anche al trattamento digitale della letteratura primaria del Verismo. Ad oggi, infatti, non esiste un portale unificato né un'edizione scientifica di riferimento dedicati alle opere maggiori del canone verista. Le uniche risorse disponibili in ambiente digitale sono rappresentate da biblioteche generaliste che offrono versioni di pubblico dominio prive di apparati critici o marcature specifiche. In questo contesto, un'iniziativa significativa è rappresentata dal progetto V.I.Ver. (*Vocabolario dell'Italiano Veristico*), promosso dalla Fondazione Verga in collaborazione con l'Accademia della Crusca, attualmente in fase di pubblicazione online.⁹ Questo strumento, concepito per offrire una mappatura sistematica del lessico verista attraverso una prospettiva storico-linguistica, colma una lacuna importante nel campo degli studi lessicografici applicati alla testualità letteraria dell'Ottocento; tuttavia, salvo nuovi e auspicabili sviluppi, l'attenzione è rivolta primariamente al trattamento linguistico delle opere, più che all'elaborazione di edizioni digitali che integrino il testo con contestualizzazioni critiche, percorsi interpretativi e strumenti di esplorazione semantica. Un fondamentale passo verso la valorizzazione digitale della letteratura primaria verista è rappresentato dal progetto *Verismo Digitale*,¹⁰ che mira a creare un ecosistema digitale attorno alle opere di autori come Verga, Capuana e De Roberto attraverso la realizzazione di edizioni digitali sinottiche, hyperedizioni e concordanze. Tuttavia, al momento, il progetto è in fase di sviluppo e non è ancora disponibile una piattaforma navigabile.

In ultima analisi, la mancanza di un'infrastruttura digitale integrata, che metta in relazione letteratura primaria e discorso critico coevo, evidenzia l'urgenza di progetti capaci di colmare questa frattura e di favorire un approccio sinergico tra le diverse componenti del sistema culturale verista.

⁹ <https://www.progettoviver.it/>. Maggiori indicazioni sul progetto sono reperibili in G. ALFIERI, M. BIFFI, S. CERRUTO, G. SALUCCI, *Il VIVER (Vocabolario dell'Italiano Verista)*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Atti del Convegno AIUCD 2024 (Catania, 28-30 maggio 2024), a cura di A. Di Silvestro e D. Spampinato, AIUCD, Catania 2024, pp. 275-280.

¹⁰ <https://verismodigitale.unict.it/>. Il progetto è finanziato nell'ambito del programma PE5 Changes, Spoke 3. Si veda a tal proposito il contributo di L.P. BARBARINO, E. CONTI, C. D'AGATA, M. GRASSO, N.M.L. MARTINES, E. VITALE, *Verismo digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in *Me.Te. Digitali* cit., pp. 252-259.

2. Un (altro) problema a monte: sulle edizioni scientifiche digitali

Cambiando angolazione, assumere la prospettiva “tecnica” della costruzione di un’edizione digitale consente di mettere in luce alcune criticità strutturali che incidono profondamente sulla sostenibilità a lungo termine dei progetti filologici in ambiente web. Nel campo dello studio dei testi e della loro restituzione online, infatti, la maggior parte delle edizioni scientifiche viene ancora oggi realizzata attraverso strumenti sviluppati *ad hoc*, concepiti per rispondere in modo specifico alle esigenze di un singolo progetto o di un singolo *corpus* testuale. Questo approccio, sebbene consenta tendenzialmente una forte aderenza al modello editoriale prescelto,¹¹ comporta d’altro canto un elevato dispendio di risorse, sia in termini di tempo che di competenze tecniche, oltre a una frammentazione delle soluzioni adottate, con il rischio concreto di obsolescenza rapida delle infrastrutture e dei dati stessi.¹²

Pur esistendo strumenti generici, *open source* e già dotati di una solida infrastruttura tecnica¹³ – come ad esempio TEI Publisher,¹⁴ Edition Visualization Technology (EVT)¹⁵ o Omeka S¹⁶ –, essi sono spesso percepiti dai filologi come troppo rigidi o difficili da adattare agli obiettivi scientifici specifici di ciascun progetto. La dialettica tra la necessità di rispondere alle specificità di ogni impianto editoriale e l’urgenza di adottare soluzioni tecnicamente più robuste e durevoli costituisce oggi uno dei nodi centrali nel dibattito internazionale sulle edizioni digitali.¹⁷ La comunità delle Digital Humanities è sempre

¹¹ Non solo: la progettazione di un’interfaccia di un’edizione digitale influenza la percezione e l’accesso alle fonti testuali da parte del lettore. Il ruolo cruciale delle interfacce nelle edizioni digitali accademiche, non come elemento accessorio, ma come componente fondamentale che orienta l’interazione dell’utente con il contenuto digitale è illustrato in R. BLEIER, H.W. KLUG, *Discussing Interfaces in Digital Scholarly Editing*, in *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, a cura di R. Bleier, M. Bürgermeister, H.W. Klug, F. Neuber, G. Schneider, BoD, Norderstedt 2018, pp. v-xv.

¹² Il problema è affrontato accuratamente in C. MARTIGNANO, *Un modello concettuale per le edizioni critiche digitali*, tesi di dottorato in “Filologia e critica”, Università degli Studi di Siena, xxxv ciclo.

¹³ Id., *A catalogue of software tools for digital scholarly editing*, in *Umanistica Digitale*, ix, 19, 2025, pp. 1-15.

¹⁴ <https://teipublisher.com/>.

¹⁵ <https://visualizationtechnology.wordpress.com/>.

¹⁶ <https://omeka.org/s/>.

¹⁷ La riflessione teorica sul tema è ormai consolidata e alimentata da una vasta produzione scientifica. Si segnalano, tra i contributi più significativi: E. PIERAZZO, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Ashgate, Farnham-Burlington, 2015; T. MANCINELLI, E. PIERAZZO, *Che cos’è un’edizione scientifica digitale*, Carocci Editore, Roma, 2020; P. ROBINSON, *Some Principles*

più consapevole dell'importanza di coniugare le esigenze scientifiche degli studiosi del testo con le pratiche consolidate dell'ingegneria del software, al fine di sviluppare strumenti modulari, flessibili, interoperabili e manutenibili nel tempo. Il problema non è solo tecnologico, ma epistemologico: si tratta di ripensare l'edizione digitale non come prodotto isolato, ma come parte di un ecosistema di conoscenze condivise, in cui il riuso, l'apertura e la sostenibilità siano parte integrante della progettazione scientifica.

3. Un'edizione digitale per COVERLeSS

È in risposta a queste esigenze che si colloca il progetto *COVERLeSS* (*Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società*),¹⁸ nato con l'obiettivo di «conservare e analizzare, in un ambiente web integrato e open access, un archivio interrogabile della letteratura secondaria relativa alla produzione letteraria del Verismo italiano»¹⁹ basato su *corpus* accuratamente selezionato di contributi in riviste del tardo Ottocento, rilevanti per la storia e la diffusione del Verismo. Il progetto intende offrire una piattaforma che non si limiti alla digitalizzazione e conservazione dei materiali, ma che consenta una fruizione attiva dei testi attraverso strumenti di interrogazione semantica, percorsi tematici didattici e apparati critici integrati.

Al centro dell'ambiente digitale di *COVERLeSS* si colloca l'edizione dei testi selezionati e raccolti nel *corpus*: allo stadio attuale è già operativo un prototipo progettato e sviluppato su un'istanza personalizzata del software *open source* TEI Publisher. Anche da questa angolazione, il progetto *COVERLeSS* si colloca nel contesto sopra delineato, cercando di conciliare le esigenze di personalizzazione tipiche dell'editoria filologica con la necessità di adottare soluzioni tecnicamente sostenibili, interoperabili e aperte.

for Making Collaborative Scholarly Editions in Digital Form, in *Digital Humanities Quarterly*, xi, 2, 2017; F. CIOTTI, *A realistic theory of textuality and its consequences on digital text representation, in What is text, really? TEI and beyond*, Atti del Convegno *19th annual Conference and Members' Meeting of the Text Encoding Initiative Consortium* (Graz, 16-20 settembre 2019), a cura di G. Vogeler, 2019. Sul versante della ricognizione e sistematizzazione delle edizioni digitali esistenti, si deve invece a Greta Franzini la curatela del *Catalogue of Digital Editions* (2012, <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/>).

¹⁸ <https://coverless.cnr.it/>. Sul progetto: D. BRUNO et al., *Reading the works of Verism* cit.; D. BRUNO, G. CANZONERI, A. DI SILVESTRO, D. SPAMPINATO, A. ZAMMATARO, *Un corpus online della letteratura secondaria (1872-1890) del Verismo italiano*, in *Me.Te. Digitali* cit., pp. 232-239. Il progetto è finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 2, Investimento 1.1 (CUP E53D23018880001).

¹⁹ <https://coverless.cnr.it/>, homepage.

3.1. *TEI Publisher*

In questo scenario, la scelta di utilizzare TEI Publisher come infrastruttura per l'edizione digitale del progetto *COVerLeSS* si fonda su specifiche considerazioni di ordine metodologico e tecnico, coerenti con l'adesione a quattro principi fondamentali: standardizzazione, modularità, riusabilità e sostenibilità.²⁰ Il principio della standardizzazione si realizza nell'adozione di formati XML strutturati, in particolare il linguaggio di codifica XML/TEI, lo standard internazionale promosso dal consorzio *Text Encoding Initiative*²¹ per la rappresentazione digitale di testi in ambito umanistico.²² L'impiego di tale formato garantisce la longevità dei dati, la loro compatibilità con altri ambienti digitali e, soprattutto, la possibilità di riutilizzo in ambiti diversi – si pensi, ad esempio, a progetti lessicografici, ad analisi stilometriche, a strumenti di formalizzazione semantica come le ontologie – in linea con le migliori pratiche dell'*open data* e con i criteri dell'*open science*. Il ruolo dello standard TEI in TEI Publisher va ben oltre la mera codifica dei testi, configurandosi piuttosto come il fondamento stesso dell'architettura della piattaforma. Ciò è reso possibile dall'integrazione del *TEI Processing Model*, uno strumento definito all'interno delle linee guida TEI e redatto anch'esso nel linguaggio XML/TEI, che consente di specificare in modo dichiarativo le modalità di trasformazione e di resa dei contenuti. Il *Processing Model* costituisce, dunque, un meccanismo centrale per la personalizzazione del comportamento "editoriale" dell'edizione digitale, in piena coerenza anche con il principio di modularità che orienta la progettazione di TEI Publisher. Quest'ultimo si fonda, infatti, su un sistema²³ strutturato in moduli indipendenti, configurabili e adattabili, che consentono di controllare in modo granulare il comportamento del sistema, l'aspetto dell'interfaccia e le modalità di interrogazione e navigazione dei contenuti. Nel caso del progetto *COVerLeSS*, ciò ha reso possibile una personalizzazione avanzata della resa testuale – ad esempio, decidendo come trattare

²⁰ Si veda la documentazione disponibile sul sito web dedicato, in particolare l'introduzione intitolata *What TEI Publisher does...*, a cura di e-editiones.org (<https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/documentation>): «TEI Publisher is all about standards, modularity, reusability and sustainability».

²¹ <https://www.tei-c.org/>.

²² In questo senso, la codifica TEI non è semplicemente uno strumento tecnico, ma un vero e proprio metodo di rappresentazione e interpretazione dei testi, che affonda le sue radici nella tradizione critica e si adatta in modo flessibile alle esigenze descrittive e analitiche dei diversi progetti.

²³ TEI Publisher è un'applicazione basata su eXist-db (<https://exist-db.org>), un database nativo XML, ovvero specificamente pensato per la gestione e la manipolazione di documenti XML: questo lo rende particolarmente adatto per lavorare con testi strutturati secondo le linee guida TEI.

note redazionali e commenti al testo, come evidenziare determinate parole o passi, come implementare specifiche funzionalità – senza dover sviluppare *ex novo* un’infrastruttura dedicata, ma mantenendo comunque un elevato grado di personalizzazione.

Il terzo principio, la riusabilità, si esprime nella natura *open source* del software e nella possibilità di condividere le configurazioni, i modelli di visualizzazione (in sostanza, il *TEI Processing Model*) e i fogli di stile tra progetti diversi. Questo approccio favorisce una cultura collaborativa della ricerca digitale, permettendo agli studiosi di attingere alle esperienze altrui e di contribuire a un ecosistema più ampio di strumenti condivisi. Anche il progetto *COVerLeSS* ha beneficiato di questa possibilità: le configurazioni iniziali sono state infatti modellate su quelle adottate e pubblicate da precedenti esperienze maturate nell’ambito di TEI Publisher,²⁴ in relazione alle specificità del *corpus* di riferimento. La soluzione elaborata per *COVerLeSS*, pur rispondendo alle esigenze peculiari del progetto, è concepita in modo da restare aperta a future estensioni e rielaborazioni, anche nell’ottica del riuso in contesti affini.

Infine, il principio della sostenibilità rappresenta uno dei criteri metodologici fondamentali che hanno orientato la scelta infrastrutturale del progetto. L’obiettivo è costruire un ambiente digitale duraturo, manutenibile nel tempo, e in grado di resistere ai cambiamenti e all’evoluzione degli ecosistemi tecnologici. In tale prospettiva, grazie alla compatibilità con formati standard e all’indipendenza da ambienti proprietari, TEI Publisher consente di pubblicare contenuti digitali che rimangono accessibili, modificabili ed esportabili anche nel lungo periodo, contribuendo almeno in parte a contrastare la rapida obsolescenza che caratterizza molte recenti piattaforme digitali.²⁵

3.2. La codifica

Nel caso di *COVerLeSS*, l’implementazione di TEI Publisher ha seguito un approccio progressivo: dal punto di vista operativo, l’integrazione della piattafor-

²⁴ Si segnala, a tal proposito, la documentazione disponibile nella sezione *TEI Publisher Demo Collection* dell’applicazione (<https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/documentation/demo-collection>) e nella pagina web *Selected Use Cases* (<https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/documentation/selected-use-cases>), dove sono presentati esempi applicativi rappresentativi delle potenzialità dell’infrastruttura.

²⁵ Si rimanda alla discussione critica emersa in varie edizioni del convegno annuale AIUCD, e in particolare ai seguenti atti di convegno: *La memoria digitale: forme del testo e organizzazione della conoscenza*, a cura di E. Carbé, G. Lo Piccolo, A. Valenti *et al.*, Atti del XII Convegno Annuale AIUCD (Siena, Università degli Studi di Siena, 5-7 giugno 2023); *Edizioni digitali: rappresentazione, interoperabilità, analisi del testo e infrastrutture*, a cura di F. Boschetti, Atti del V Convegno Annuale AIUCD (Firenze, 7-9 settembre 2016).

ma all'interno del progetto ha richiesto un lavoro preliminare di codifica TEI dei testi, condotto da un'équipe interdisciplinare composta da ricercatori, assegnisti, dottorandi e studenti delle Università di Pisa e Catania. Il progetto adotta un modello di codifica in linguaggio XML conforme alle linee guida del consorzio TEI, applicato a ciascuna unità testuale (saggi, articoli, recensioni), in file separati.²⁶ Ogni documento è, pertanto, strutturato secondo un'articolazione standard: la sezione <teiHeader> raccoglie i metadati descrittivi e gestionali del testo, include informazioni bibliografiche, dati di responsabilità, cronologia delle revisioni e identificazione di eventuali opere recensite o citate; la sezione <text> contiene il testo trascritto e annotato.²⁷ Al fine di assicurare al progetto *COVERLeSS* una configurazione coerente con le sue finalità specifiche – e tenendo conto delle peculiarità del *corpus* oggetto di edizione – sono stati introdotti nel modello di codifica alcuni elementi specifici: l'indicazione tematica (<keywords>), fondata sulla tassonomia concettuale definita dal progetto; la collocazione editoriale puntuale (anno, volume, fascicolo, pagine); la tipologia testuale (<term type="text">), articolata in categorie e sottocategorie appositamente delineate per rappresentare le diverse forme discorsive presenti nel *corpus*. Il modello di codifica contempla inoltre la possibilità di registrare relazioni bibliografiche complesse, come nel caso della letteratura primaria citata nelle recensioni, mediante l'elemento <relatedItem>. La coerenza e la granularità dei metadati costituiscono un presupposto essenziale per assicurare l'indicizzazione, l'interrogabilità e la riusabilità del *corpus* nell'ambiente digitale.

La struttura del testo adotta un modello gerarchico e coerente, articolato in sezioni, paragrafi, intestazioni, rientri e separatori grafici riconducibili alla tradizione della stampa tipografica periodica (tramite l'elemento <metamark>), nonché riferimenti puntuali alle interruzioni di pagina e colonna (mediante gli elementi <pb> e <cb>). Tale organizzazione rispetta le convenzioni editoriali stabilite dal progetto e risulta pienamente compatibile con l'infrastruttura di TEI Publisher, al fine di garantire una visualizzazione interattiva e facilmente navigabile dei testi annotati. La codifica del contenuto testuale propriamente detto prevede l'annotazione sistematica delle entità nominate (persone, opere, luoghi,

²⁶ Informazioni dettagliate circa i criteri di codifica saranno pubblicate in <https://coverless.cnr.it/>.

²⁷ È in fase di sperimentazione un ulteriore modello – specifico per le fonti primarie sottoposte a OCR, secondo il workflow descritto in L. MAZZAGUFO, P. SICHERA, D. BRUNO, S. CRISTOFARO, A.M. DEL GROSSO, D. SPAMPINATO, *An Infrastructural Solution for Digital Publication Starting from Automatic Layout and Text Recognition: Insights from Italian Literary Journals*, Atti del convegno 2025 IEEE 8th Congress on Information Science and Technology (CiSt), Marrakech, Morocco, 2025, pp. 494-499, doi: 10.1109/CiSt65886.2025.11224217. – che prevede la rappresentazione del testo della fonte primaria in <sourceDoc>, in combinazione con la sezione <facsimile> per registrare i riferimenti alle immagini delle pagine di rivista.

enti, termini rilevanti), marcate attraverso gli elementi specifici <persName>, <placeName>, <orgName> e <title>, con riferimento a liste esterne collegate tramite identificatori univoci. Particolare attenzione è riservata alla segnalazione di termini significativi per il contesto storico-culturale e letterario del Verismo contrassegnati con l'elemento <term>, al quale vengono associati attributi che ne precisano la funzione interpretativa, distinguendo tra forme linguistiche e tratti stilistici rilevanti. Nel primo caso, qualora il termine o l'espressione fosse pertinente al lessico metaletterario verista, l'elemento è marcato con @type="verbum" e un ulteriore attributo @subtype che consente di distinguere, ad esempio, riferimenti alla rappresentazione della realtà, all'influenza delle arti visive, all'idea di evoluzione sociale, e così via. Quando invece si intende mettere in evidenza aspetti linguistici e retorici, l'elemento <term> è accompagnato da @type="style", con un @subtype che può indicare fenomeni di variazione linguistica (come gerghi o espressioni dialettali), scelte lessicali peculiari, tratti caratterizzati di sintassi o di registro. Per connotare termini ed espressioni che contribuiscono a descrivere forme e generi letterari, si è scelto di utilizzare @type="forma_letteraria".

La gestione delle entità nominate è centralizzata in apposite liste esterne in formato XML, aggiornate progressivamente. I nomi di persona (reali, fittizi o misti) sono registrati insieme alle informazioni minime indispensabili che servono a identificare la persona citata (nome, cognome, estremi cronologici biografici, qualora conosciuti), distinguendo tra persone realmente esistite e personaggi fittizi e annotando eventuali (ma piuttosto frequenti nel dominio della stampa periodica del tempo) pseudonimi (<addName type="pseudonym">) o appellativi (<addName type="alias">). È inoltre prevista la possibilità di inserire una breve descrizione e, quando disponibile, un identificatore VIAF.²⁸ Un trattamento analogo, conforme ai principi dei *Linked Open Data*, è riservato ai toponimi, elencati in una lista dedicata e corredati da riferimenti a repertori autorevoli e database geografici quali GeoNames.²⁹ Le opere recensite o citate sono raccolte in una lista articolata in bibliografia primaria e secondaria, con indicazione di tipologia e sottotipologia testuale. Liste esterne sono predisposte anche per le organizzazioni (editori, riviste, università, enti) e per le macrocategorie tematiche referenziabili nei testi tramite identificatori univoci.

3.3. TEI Processing Model e personalizzazione dell'interfaccia

I file in formato XML/TEI, opportunamente validati, sono stati successivamente caricati all'interno dell'ambiente eXist-db. Attraverso l'impiego del TEI

²⁸ Virtual International Authority File, <https://viaf.org/en>.

²⁹ <https://www.geonames.org/>.

Processing Model, è stato possibile definire in modo puntuale la resa grafica dei testi e le modalità di interazione con essi, personalizzando, ad esempio, il comportamento di note editoriali, titoli ed evidenziazioni lessicali, nonché strutturando percorsi di navigazione interna tra sezioni, pagine e rispettive immagini facsimilari, e integrando strumenti per l'esplorazione del contenuto. Uno degli elementi fondanti dell'edizione è rappresentato dall'arricchimento semantico del testo, realizzato tramite la marcatura e la visualizzazione delle entità nominate: al passaggio del cursore, un sistema di *tooltip* interattivi (si veda ad esempio il *popover* nella Fig. 1) restituisce informazioni contestuali su persone, personaggi, luoghi ed enti. Tali entità sono evidenziate mediante sottolineature cromaticamente differenziate, secondo una legenda concepita per distinguere chiaramente le diverse categorie semantiche.³⁰ È stato inoltre implementato un sistema per la gestione di note esplicative e commenti testuali (segnalati da piccole icone blu e riferiti a parole o porzioni di testo sottolineati in giallo), le quali offrono al lettore ulteriori livelli di approfondimento e interpretazione.

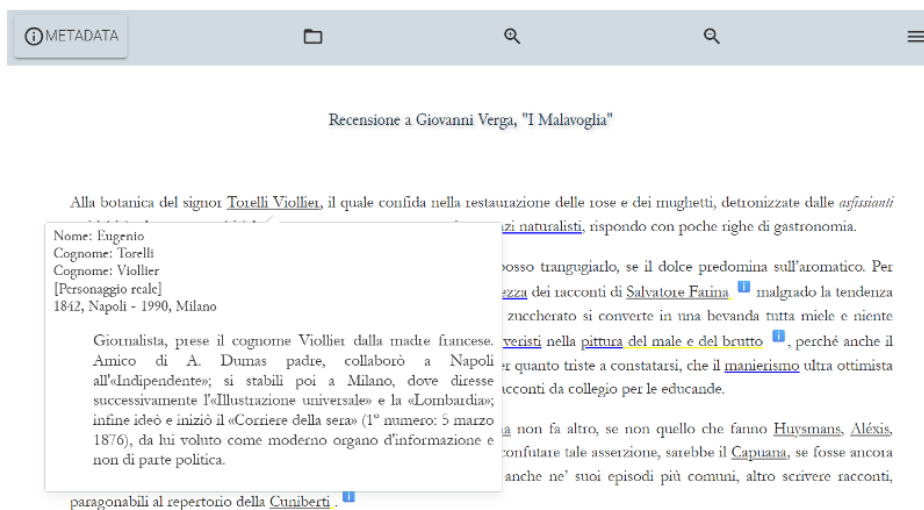


Figura 1. Prototipo della visualizzazione in TEI Publisher di un articolo di recensione firmato da Felice Cameroni, apparso sul «Il Sole» il 25 febbraio 1881. Nella schermata è attivato un *popover* esplicativo mediante il passaggio del cursore sull'entità denominata *Torelli Viollier*.

³⁰ La scelta cromatica riprende intenzionalmente quella adottata dal già citato progetto *Verismo Digitale*, con l'obiettivo di garantire coerenza visiva e continuità esperienziale tra le due edizioni.

3.4. Diversi Page Templates per diverse tipologie testuali

L'edizione digitale sviluppata con TEI Publisher per il progetto *COVerLeSS* è stata concepita fin dall'inizio come uno strumento dinamico e modulare, capace di rispondere a diverse tipologie testuali e a differenti necessità di visualizzazione. In particolare, si è scelto di progettare due layout principali, corrispondenti a due diverse famiglie di contenuti: da un lato gli articoli pubblicati nei periodici letterari e culturali, per i quali è stata integrata anche la riproduzione digitale della fonte primaria; dall'altro recensioni e saggi, proposti in una modalità più semplificata, priva di facsimile.

Nel primo caso, il layout è articolato in due colonne: a sinistra è collocato il viewer per la riproduzione fotografica della pagina originale, mentre a destra si trova la trascrizione codificata del testo (Fig. 2). Questa modalità consente al lettore di confrontare visivamente la fonte con la sua edizione, mantenendo una relazione diretta tra il dato documentario e il livello editoriale. Il secondo layout, invece, privilegia una lettura più fluida del testo, in un'interfaccia a colonna singola, ideale per materiali non strettamente dipendenti dalla veste tipografica originaria (si veda, ad esempio, Fig. 1). In entrambi i casi la trascrizione testuale conserva – laddove possibile – le principali caratteristiche tipografiche della fonte, quali corsivi, grassetto, rientri e allineamenti, per valorizzare l'impronta editoriale tipica della stampa periodica.



Figura 2. Prototipo della visualizzazione in TEI Publisher per un articolo (GIUSEPPE PIPITONE FEDERICO, *L'Évangeliste di Alphonse Daudet*, in «Il Momento», 1883, vol. I, fasc. II, pp. 2-3) in rivista, con riproduzione fotografica della fonte.

Entrambi i layout prevedono la presenza di un *drawer* laterale a scomparsa, attivabile tramite un pulsante dedicato, che raccoglie i metadati relativi al testo –

titolo, autore, data di composizione, provenienza editoriale, note bibliografiche e una breve sinossi critica – con l’obiettivo di garantire contestualizzazione e trasparenza, e offrire al lettore strumenti di orientamento senza interferire con la fruizione del testo.

3.5. Una “tela” per i colori del vero: TIFY

Una delle funzionalità più rilevanti dal punto di vista tecnico è rappresentata dall’integrazione del visualizzatore TIFY³¹ per la restituzione delle riproduzioni fotografiche ad alta risoluzione. Questo strumento supporta funzionalità avanzate come lo zoom progressivo, la rotazione delle immagini, e la modifica in tempo reale dei parametri visivi (luminosità, contrasto, saturazione), rendendo possibile una consultazione raffinata del facsimile, utile tanto per l’analisi grafico-editoriale quanto per la ricerca filologica (Fig. 3). TIFY si basa inoltre sullo standard IIIF,³² che assicura interoperabilità e condivisione uniforme di immagini tra istituzioni e archivi digitali: la scelta di adottare IIIF è coerente con l’impostazione generale del progetto, che mira a garantire l’apertura e la portabilità dei contenuti anche al di fuori della piattaforma COVerLeSS.

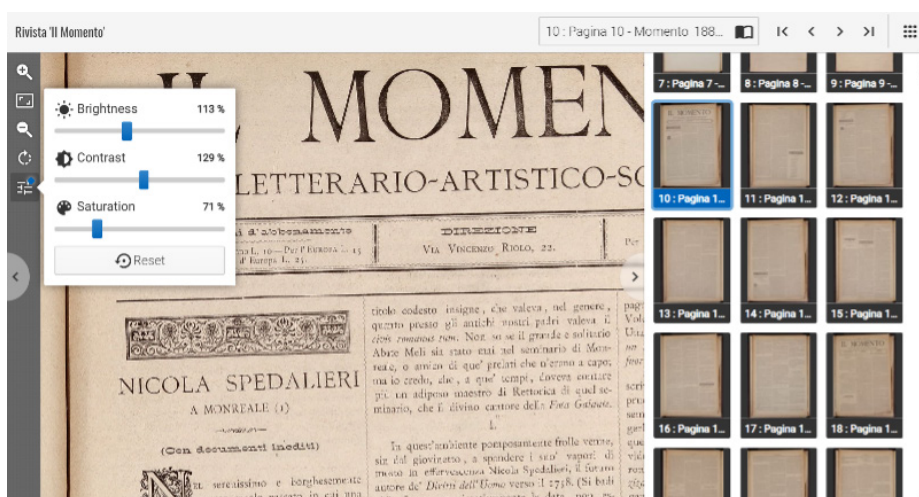


Figura 3. Archivio fotografico della rivista «Il Momento», con alcune delle funzionalità di TIFY.

³¹ TIFY (<https://tify.rocks/>) è un viewer JavaScript *open source*, sviluppato dalla Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek di Göttingen, che consente di esplorare documenti digitalizzati in modo fluido e reattivo, anche da dispositivi mobili.

³² *International Image Interoperability Framework*, <https://iiif.io/>.

In parallelo alla costruzione dell'edizione testuale, è stato avviato anche lo sviluppo di un archivio digitale delle riviste oggetto di analisi, accessibile sul portale web <https://coverless.cnr.it>. Questo archivio, ancora in fase di implementazione ma già consultabile nella sua struttura iniziale, rende disponibili le annate digitalizzate di alcune delle principali testate veriste (tra cui «La Farfalla», «Il Momento Letterario-Artistico-Sociale», e presto anche «La Fronda»).

4. Conclusioni e prospettive future

Le prospettive di sviluppo del progetto si articolano lungo più direttrici: da un lato, l'ampliamento delle funzionalità legate alla rappresentazione e all'analisi del lessico verista – in continuità con quanto già realizzato nel lavoro di codifica per *Verbum* –, dall'altro l'incremento progressivo del *corpus*, destinato a crescere parallelamente all'avanzamento del lavoro di rappresentazione digitale dei testi.

In conclusione, l'edizione digitale realizzata nell'ambito del progetto *COVerLeSS* si configura come espressione concreta di una concezione “artigianale” della tecnologia applicata agli studi umanistici, secondo un modello interdisciplinare³³ che valorizza la stretta sinergia tra competenze umanistiche e competenze tecnico-informatiche. L'intero impianto dell'edizione nasce infatti da un dialogo costante tra il gruppo di lavoro impegnato nell'analisi e nella codifica dei testi e quello incaricato dello sviluppo degli strumenti digitali per la loro visualizzazione, esplorazione e interrogazione. In quest'ottica, *COVerLeSS* si propone non solo come una risorsa digitale avanzata per lo studio del Verismo, ma anche come un possibile esempio per l'applicazione di modelli sostenibili³⁴ di edizione digitale, fondati sull'interoperabilità, sulla riusabilità dei dati e, soprattutto, sull'adesione ai principi dell'*open science*.

³³ E. SALVATORI, *Digicraft and pensiero sistemico: le prospettive delle DH*, in *AIUCD 2017 Conference. Il telescopio inverso: big data e distant reading nelle discipline umanistiche*, a cura di F. Ciotti e G. Crupi, AIUCD, Roma 2017, pp. 69-73.

³⁴ P. SICHERA, S. CRISTOFARO, L. MAZZAGUFO, D. SPAMPINATO, A.M. DEL GROSSO, *CHROMA model for H2IOSC*. Poster per il *Bazaar* nella *CLARIN Annual Conference* (Barcellona, 15-17 ottobre 2024).

Milena Giuffrida

LE DUE «DIVINE FACOLTÀ».
FANTASIA E IMMAGINAZIONE NEGLI SCRITTI DI LUIGI CAPUANA

I concetti di fantasia e immaginazione occupano un ruolo cardine all'interno della riflessione estetica nel dibattito letterario tra Otto e Novecento.¹ Tali termini non si limitano a designare facoltà cognitive, ma si configurano come strumenti essenziali per comprendere le dinamiche che regolano la trasfigurazione del reale in opera d'arte.

Così avviene anche per Luigi Capuana, la cui idea di letteratura non è quella di una mera rappresentazione mimetica del reale, bensì di un processo di mediazione interiore e di elaborazione soggettiva, che presuppone un rimaneggiamento attivo del materiale osservato mediante facoltà psichiche profonde. Una indagine sull'utilizzo di *fantasia* e *immaginazione* nella produzione capuaniana contribuirà quindi alla definizione dello statuto teorico dei due termini, alla loro evoluzione semantica e concettuale e alla ricostruzione del loro sviluppo all'interno della riflessione critica dell'autore.

L'imponente e variegata attività letteraria dell'autore di *Giacinta* rende necessaria una precisa delimitazione del corpus testuale di riferimento. Prima ancora di essere narratore di *factio*, Capuana si afferma come saggista e critico militante firmando recensioni, su quotidiani come «La Nazione» e il «Corriere della Sera», dedicate a produzioni teatrali italiane e straniere, nonché a opere letterarie di varia natura. Tali recensioni, che spesso assumono il carattere di brevi saggi critici, si configurano come occasioni per esporre la propria concezione della letteratura, tanto da poter essere raccolte con facilità in tre corposi volumi: *Il teatro italiano contemporaneo*² e *Studi sulla letteratura contemporanea*, I e II serie.³

¹ Per una rassegna sull'utilizzo dei due termini nella letteratura e nella filosofia europea, rimane ancora insuperato il saggio di G. LEPSCHY, *Fantasia e immaginazione*, in «Lettere italiane», vol. 39, n. 1 (gennaio-marzo 1987), pp. 20-34.

² L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici di L.C. nuovamente raccolti e riveduti dall'autore*, Pedone Lauriel, Palermo 1872.

³ Id., *Studi sulla letteratura contemporanea, I serie*, Giannotta, Catania 1880; *II serie*, Giannotta, Catania 1882.

La silloge teatrale è introdotta da un'ampia prefazione, che ne inserisce i testi in una prospettiva più articolata, contribuendo a una rilettura complessiva volta a evidenziare la progressiva marginalizzazione del teatro e l'ascesa del romanzo quale unico genere in grado di restituire la complessità del reale. Di contro, gli *Studi sulla letteratura contemporanea* non presentano paratesti di raccordo che conferiscano unitarietà teorica ai volumi; tuttavia si distinguono per alcuni contributi che offrono un punto di vista originale nella pubblicistica degli anni Ottanta.⁴

La consacrazione del Capuana critico avviene con la pubblicazione di *Per l'Arte*,⁵ raccolta di recensioni, saggi e articoli apparsi sul «Fanfulla della Domenica» tra il 1882-1883, gli anni della sua direzione. Oltre a distinguersi per l'elevata qualità media dei testi e per la presenza di alcuni tra i contributi più significativi dell'autore,⁶ il volume si apre con una lunga prefazione sullo stato della letteratura italiana che espone in modo sistematico una teoria del romanzo fondata sull'idea di forma come nucleo centrale della creazione artistica.⁷

Dopo la pubblicazione della raccolta *Libri e teatro*,⁸ l'attività critica di Capuana si separa in due filoni distinti: da un lato i volumi che testimoniano la prosecuzione dell'impegno militante (*Gli "ismi" contemporanei*, 1898; *Cronache letterarie*, 1899; *Lettere all'Assente*, 1902),⁹ dall'altro alcuni scritti occasionali, quali *La Sicilia e il brigantaggio* (1892), *La Sicilia nei canti e nella novellistica contemporanea* e *Arte e scienza*.¹⁰ Nel complesso, si tratta di una produzione

⁴ Mi riferisco soprattutto ai saggi dedicati agli scrittori veristi e realisti: *Emilio Zola* («Corriere della Sera», 11 marzo 1877, poi in *Studi sulla letteratura contemporanea, I serie cit.*, pp. 50-76), *E. De Goncourt e Jean La rue* («Corriere della Sera», 12 agosto 1879, poi in *Studi sulla letteratura contemporanea I serie cit.*, pp. 77-92), *Balzac* («Corriere della Sera», 2 febbraio 1880 e «Fanfulla della domenica» 2 gennaio 1881, con il titolo *Un autografo del Balzac*, poi in *Studi sulla letteratura contemporanea, II serie cit.*, pp. 73-100), *Giovanni Verga (Vita dei campi)*, in «Fanfulla della domenica», 20-21 settembre 1880, *I Malavoglia*, in «Fanfulla della domenica», 29 maggio 1881, poi in *Studi sulla letteratura contemporanea, II serie cit.*, pp. 117-144), *Emilio Zola (Studi sulla letteratura contemporanea, II serie cit.*, pp. 175-190).

⁵ L. CAPUANA, *Per l'Arte*, Giannotta, Catania 1885.

⁶ Si veda soprattutto il saggio dal titolo *I Promessi sposi*, nel quale Capuana ribadisce la centralità della forma sul contenuto per la creazione di un romanzo che possa definirsi davvero moderno.

⁷ Cfr. L. CAPUANA, *Per l'Arte cit.*, pp. I-LXI.

⁸ ID., *Libri e teatro*, Giannotta, Catania 1892.

⁹ ID., *Gli ismi contemporanei*, Giannotta, Catania 1898; ID., *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania 1899; ID., *Lettere all'Assente. Note ed appunti*, Roux e Viarengo, Torino-Roma 1902.

¹⁰ ID., *La Sicilia e il brigantaggio*, Stabilimento Tipografico Italiano, Roma 1892; ID., *La Sicilia nei canti e nella novellistica contemporanea*, Zanichelli, Bologna 1894; ID., *Arte e scienza. Discorso letto il 6 novembre 1903 per la solenne inaugurazione degli studi della R. Università di Catania*, Tipografia Galati, Catania 1904.

articolata e densa, in cui la questione della creazione artistica viene affrontata secondo prospettive molteplici: estetica, linguistica, teorica e comparatistica.

In questo ampio corpus la presenza di *fantasia* e *immaginazione* è costante, e l'analisi delle occorrenze lessicali consente di identificare una forbice significativa nel loro utilizzo. È intanto possibile notare come nei primi saggi il termine *fantasia* goda di maggiore prestigio, predominio però intaccato già a partire dalla seconda serie degli *Studii*, quando la gerarchia inizia a cambiare drasticamente.

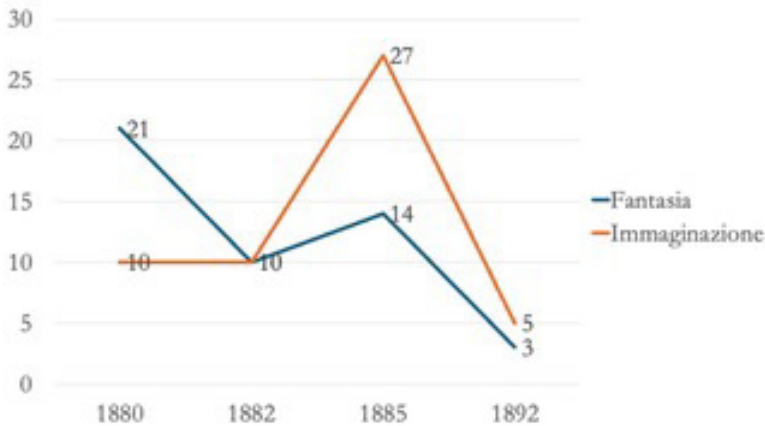


Figura 1: Trend di *fantasia* e *immaginazione* negli scritti di Capuana tra il 1872 e il 1892.

L'oscillazione nella tendenza non è certamente casuale, quindi proveranno a indagare formazione, fonti e *côté* culturale dello scrittore per rilevarne le cause.

Com'è noto, la riflessione di Capuana si innesta consapevolmente nel solco della tradizione filosofico-estetica italiana. D'altronde, tra i suoi punti di riferimento espliciti, riconosciuti anche nella prefazione al primo volume degli *Studii sulla letteratura contemporanea*, compaiono i nomi di Francesco De Sanctis e Camillo De Meis.¹¹

Entrambi i filosofi offrono una distinzione tra le due facoltà ricca di conseguenze teoriche, sebbene nell'opera di De Meis l'uso dei due termini non sia vincolato a una rigida gerarchia. Secondo l'autore di *Dopo la laurea*, la *fantasia* sarebbe infatti la facoltà che permetterebbe il passaggio dalla poesia della natura – la religione – a quella dell'uomo. La poesia dell'uomo si distinguerebbe

¹¹ Sull'influenza di De Meis e De Sanctis, ma anche sull'utilizzo di *fantasia* e *immaginazione*, cfr. L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 17-43.

però in epica, «figlia della immaginazione intuitiva», drammatica, «prodotto della immaginazione riflessiva» e lirica, «parto della riflessione passionata ed immaginativa»¹². *L'immaginazione* pertanto sarebbe un sottoprodotto della *fantasia*, una sua componente.

Il distinguo offerto da De Sanctis è invece decisamente netto, e implica un giudizio di valore. Si ricordi come, a proposito della produzione dantesca, il critico sottolinei che «la fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea, è la vera Musa», mentre «l'immaginazione è l'analisi, e più si sforza di ornare, più le sfugge il sostanziale».¹³ Seguendo il modello vichiano, De Sanctis considera la *fantasia* come la capacità di dare vita a immagini che aiutino l'uomo a interpretare il reale, ricostruendolo e rielaborandolo.¹⁴ *L'immaginazione*, invece, «è componitrice, ed ha del meccanico, onde tutte le forme dell'immaginazione sono state potute raccogliere da' retori sotto nomi di tropi e di figure. In questo campo la forma non s'immadesima col pensiero, ma rimane fuori di esso come semplice ornamento», a differenza della *fantasia*, che invece permetterebbe la penetrazione tra i due elementi.¹⁵

A questa distinzione sembra rifarsi Capuana nella prima parte della sua produzione critica, nella quale il termine *fantasia* non solo è il più utilizzato, ma è anche quello che più si identifica con l'origine vera e propria della forma. Si veda, ad esempio, il celebre passo tratto dal saggio dedicato a Emile Zola in *Studi I*:

Questo infiltrarsi dell'elemento scientifico nell'opera d'arte è un vero segno del tempo. L'arte tende a ritemparsi, a rinnovarsi per mezzo della osservazione diretta e coscienziosa. Il difficile sta nel mantenere la giustezza delle proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia, in guisa che la libera natura dell'arte non ne sia tarpata, e il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo positivo.¹⁶

O ancora, nello stesso volume, questo frammento su Giovanni Prati:

Un'opera d'arte non è un fatto isolato. L'artista ne respira gli elementi nell'atmosfera che lo circonda, e se li assimila da ogni parte ordinariamente a sua insaputa. Qualche

¹² C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Stabilimento Tipografico Monti, Bologna 1868, p. 124.

¹³ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870, pp. 66-67.

¹⁴ Cfr. ID., *Lezioni sulla Divina Commedia*, a cura di M. Manfredi, Laterza, Bari-Roma 1955, p. 309.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L. CAPUANA, *Emilio Zola*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea*, I serie cit., p. 67.

volta però essa non risulta da un processo positivo che le comunica con precisa esattezza tutti i caratteri delle cose esteriori dai più severi e costanti a' più frivoli e passeggeri. È un processo negativo quello che le dà vita. L'artista o non si sente soddisfatto o si sente offeso dalla realtà, e tenta rifugiarsi col pensiero in un ideale perfettamente opposto che lo consoli e l'esalti. Quel mondo d'immagini che allora gli scaturisce inaspettatamente nella fantasia alla contemplazione d'una idea appassionata e gentile, non tarda a tradursi luminoso e pieno di vita nella parola o nelle note, nel marmo o nella tela; e da questa potenza di contraddizione vien fuori tal fiata il capolavoro che muta d'un tratto l'ideale del secolo.¹⁷

A questa altezza, l'*immaginazione* sembra quindi risultare una facoltà decorativa, analitica, secondaria. Soprattutto non è una prerogativa del poeta, ma è identificabile come la capacità connaturata in tutti gli esseri umani di pensare, di rielaborare dati e di riprodurli. A tal proposito si possono citare, giusto a guisa di esempio, un passo dedicato ad Aleardi in *Studi I*: «Il suo mondo poetico, insomma, è qualcosa che resta estraneo a lui; non è una compenetrazione della sua immaginazione coll'oggetto, del suo cuore col sentimento, bensì un riscontro, un riflesso che brilla alla superficie e non va più in là»;¹⁸ e uno tratto dal saggio su Luigi Settembrini: «Un mondo che credevamo scomparso per sempre, si ricostruisce potentemente nella nostra immaginazione per non sparire mai più; diventa un ricordo, un'impressione personale, o meglio, produce una sensazione stranissima, come se inattesa ci si fossero svegliati nella memoria tutti i particolari di una vita anteriore della quale finora non avevamo nessun'idea».¹⁹

Capuana, quindi, sembra in prima battuta assorbire la distinzione schematica proposta da De Sanctis ma, come vedremo, ben presto ne invertirà in qualche modo il senso. Infatti, con il consolidarsi della visione letteraria verista, nel sistema poetico dello scrittore la creatività pare allontanarsi progressivamente dall'ispirazione romantica per avvicinarsi sempre più a un modello di *immaginazione* che potremmo definire costruttiva, scientificamente fondata e storicamente determinata. Progressivamente, all'interno della produzione critica, l'*immaginazione* viene valorizzata e riconosciuta quale unica forza in grado di generare vitalità all'interno dell'opera d'arte. La predilezione per questo termine nell'ambito della saggistica dedicata al realismo nell'arte potrebbe essere tra l'altro, ancora una volta, di matrice desanctisiana. I lavori dedicati a Emile Zola (*Studio sopra Emilio Zola*, 1878 e *Zola e l'Assommoir*, 1879) e la

¹⁷ ID., *Giovanni Prati*, ivi, pp. 93-94.

¹⁸ ID., *Aleardo Aleardi*, ivi, p. 239.

¹⁹ ID., *Luigi Settembrini*, in ivi, p. 244.

conferenza *Il darwinismo nell'arte* (1883) fanno registrare infatti, da parte di De Sanctis, una netta preferenza per *immaginazione*²⁰ e un nuovo paradigma per il posizionamento dei lemmi nel discorso critico.

È vero che, a proposito di Zola, De Sanctis ci dice che «il legame intellettuale [...] serve all'artista per creare nella sua fantasia l'illusione di un mondo nuovo scoperto e appercetto da lui, e stimolare la sua facoltà inventiva e concentrare la sua attenzione»,²¹ affidando quindi alla fantasia la funzione di deposito dell'inventiva (ma, si noti, anche accostandola al campo delle illusioni). Qualche pagina più avanti, però, quando istituisce una corrispondenza tra il progresso artistico e quello scientifico, la preferenza del critico cade su *immaginazione*, poiché «essendo lo studio dell'uomo più compiuto e vicino alla scienza, quel po' di ideale che si notava negli studi imperfetti de' romanzi passati, e che erano scappate di una immaginazione non ancora disciplinata da abitudini scientifiche, si trova ora naturalmente consumato e assorbito».²²

Uno dei passi più interessanti del primo lavoro su Zola è ancora più esplicito sul tema:

Gli artisti sono grandi maghi che rendono gli oggetti leggeri come ombre, e se li appropriano, e li fanno creature della loro immaginazione e della loro impressione. Il reale non è che la materia prima, trasformata da quell'industria che si chiama arte; può essere una base, non può essere mai edificio. L'arte era giunta a trasformare essa medesima la base, creando una vita fattizia e fantastica, dove il reale non si conosceva più. Il progresso oggi è questo che il reale s'è posto come fatto e come scienza, vuol essere rispettato anche dall'arte. Sicuro. L'arte nelle sue trasformazioni dee conservare inalterata la base, riprodurre nelle sue invenzioni e nelle sue trasformazioni la realtà naturale, imitare anche il processo naturale. Questo è il realismo di Zola. Ma con questo non s'è ancora un artista. Lo fa artista il vivo sentimento dell'ideale umano e la potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice.²³

L'immaginazione è la facoltà creatrice la quale, se attinge al reale e ne imita il processo naturale, dà vita all'opera d'arte; ma se invece lo rifiuta e ripiega sull'arte stessa, allora dà solo riproduzioni fantastiche e fattizie (quindi operate dalla *fantasia*?). Si badi che il giudizio di De Sanctis sul romanziere francese non è pienamente positivo: Zola è per lui uno scrittore di «soverchio ideali-

²⁰ Il termine compare ben 22 volte, a fronte delle 4 di *fantasia*.

²¹ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola* (1° ed. 1877), in ID., *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Einaudi, Torino 1972, p. 407.

²² Ivi, p. 409.

²³ Ivi, pp. 423-24.

smo», perché la sua ricostruzione del reale non è una «imitazione del processo naturale», bensì «una costruzione mentale o tipica». In essa, infatti, «c'è fantasia e logica. La prima posizione, che la fantasia gli suggerisce, si può dire che sia in lui come la rima», la quale ha bisogno di una necessaria consonanza (e quindi di una serie di fatti logici disposti in successione) per potersi animare. La fantasia, dunque, guida l'istinto poetico iniziale, ma è la logica che struttura l'opera. Zola non può essere un genio, come Manzoni, ma «è un fenomeno, o se vi piace meglio, un sintomo. È il pittore della corruzione [...] non intravede niente al di là».²⁴ Probabilmente anche per questo è l'*immaginazione* la facoltà che meglio si associa, secondo il critico, alla produzione letteraria dell'autore dei *Rougon-Macquart*, perché la *fantasia* «è nell'arte quello che nella vita è la coscienza, il centro universale e armonico dello spirito».²⁵ Ciò che però a noi interessa osservare è la correlazione diretta che De Sanctis instaura tra *immaginazione* e letteratura realista, lasciando emergere come sia l'*immaginazione* a trasformare l'osservazione scientifica in rappresentazione viva e palpitante. Un passaggio sottile ma cruciale.

Con *Per l'arte* (1885) si apre, per Capuana, una nuova fase. L'opera rappresenta uno dei punti apicali nella sua riflessione critica e in questo ambito può forse essere considerata la sua raccolta più significativa. La lunga prefazione, che introduce i saggi dedicati, come al solito, a personaggi e opere della letteratura europea contemporanea, registra una frequenza altissima dei due lemmi, utilizzati in maniera paritaria alla stregua di una dittologia sinonimica. Si contano infatti 14 occorrenze per entrambi i termini, che compaiono spessissimo appaiati. In un passaggio Capuana si spinge addirittura a proclamare la similitudine tra «quelle due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi siano un'identica cosa».²⁶ Ma la parificazione è solo apparente: il testo intero nega questa identità e spinge verso una netta gerarchia. Scorrendo le pagine dei singoli saggi, il termine *fantasia* non compare mai, a fronte delle 13 occorrenze del lemma *immaginazione*. Si veda qualche caso per comprendere l'utilizzo che ne fa Capuana.

I primi esempi sono rintracciabili nel saggio più importante della raccolta, intitolato *I «Promessi sposi»* ma, in realtà, ennesima occasione per affrontare il tema della forma del romanzo moderno. Con il solito piglio polemico, Capuana affronta di petto la questione:

Così, si dice allo Zola: la vostra teorica dell'ereditarietà non è ancora un postulato

²⁴ ID, *Zola e «L'Assommoir»*, in ID., *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici* cit., p. 452.

²⁵ ID., *Ugo Foscolo*, in ivi, p. 235.

²⁶ L. CAPUANA, *Per l'Arte* cit., p. XLIX.

della scienza; e voi siete doppiamente antiscientifico quando volete farci credere che le creazioni della vostra immaginazione debbano essere accettate come indiscutibili documenti umani.²⁷

L'*immaginazione* è qui intesa come la capacità di dare vita a situazioni e personaggi che rappresentino l'essenza del reale, e siano quindi da considerare alla stregua di testimonianze documentali.²⁸ È il ruolo che De Sanctis, nella tassonomia proposta negli anni Settanta, attribuiva con chiarezza alla *fantasia*. Ancora più interessante in tal senso un secondo passaggio, decisamente più esplicito:

Fortunatamente l'Arte è molto al di sopra dei nostri particolari ghiribizzi. Quando il suo soffio creatore spira dentro una immaginazione come quella del Manzoni o dello Zola (mi servo di questi due soli nomi per maggior chiarezza) non accade un semplice riprodursi, ma un esplicarsi della forma artistica, un accrescersi, un arricchirsi, proprio un divenire di organismi di forma sempre più complicati e più completi.²⁹

Il soffio creatore dell'Arte, quello che dà vita all'opera e alla forma artistica, spira nell'immaginazione dei grandi scrittori, permettendo un arricchimento del reale. Questo passaggio non interessa tanto perché registra un effettivo mutamento della percezione dell'*immaginazione* nel sentire di Capuana: in esso si vede come, in effetti, l'*immaginazione* rappresenti ancora una componente passiva, che funge da incubatrice per il soffio creatore e che riesce a esplicarlo nella forma artistica solo in quei casi nei quali è straordinaria – come in Manzoni e Zola –, postulando quindi che una qualche forma di immaginazione si trovi pressoché in ogni essere umano. Appare significativo però che il critico non utilizzi *fantasia* che, nella prima accezione di De Sanctis (e di Capuana stesso), sarebbe stata la scelta più naturale.

Si badi inoltre che, nella prefazione alla raccolta, composta due anni dopo rispetto all'articolo sui *Promessi sposi*, il concetto viene ripreso e i ruoli appaiono invertiti: «è solamente artista colui che ripete, nella forma letteraria, il segreto

²⁷ ID., I «*Promessi sposi*», in ID., *Per l'Arte* cit., pp. 5-6.

²⁸ Sul significato preciso dell'espressione «documenti umani» è bene fermarsi a riflettere. Su questo passaggio, infatti, si avverte fortissima l'eco di un nodo centrale del pensiero di De Sanctis sull'opera di Zola, nella quale il critico riconosce, lodandola, la mancata corrispondenza esatta tra reale e forma artistica, perché «la sua favola non è una imitazione del processo naturale, con quelle incongruenze, varietà e deviazioni e distrazioni, che offre la storia» (F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola* cit., pp. 423-424).

²⁹ L. CAPUANA, I «*Promessi sposi*», in ID., *Per l'Arte* cit., pp. 9-10.

processo della natura. [...] L'analisi può darci benissimo un essere astratto [...] Ma è ancora nulla, finché l'immaginazione non interviene e non vi soffi su il suo gran *spiraculum vitae*». L'immaginazione diventa quindi attiva e trasforma l'analisi scientifica in forma artistica, infondendole lo spirito della vita.

Dal 1885, complici come abbiamo visto le speculazioni di De Sanctis sul rapporto scienza-letteratura, la preferenza per il lemma *immaginazione* sembra essersi improvvisamente assestata nel lessico critico dello scrittore, soprattutto in relazione al dibattito sul realismo dell'opera d'arte e sul romanzo moderno, mentre la *fantasia* scompare progressivamente dalla nomenclatura dei suoi articoli, evocata, sì, ma non come forza creatrice autonoma, quanto piuttosto come reminiscenza di un paradigma romantico ormai superato.

Dopo *Per l'arte*, la distinzione si fa sistematica. Sembra che l'*immaginazione* venga eletta a facoltà moderna per eccellenza, capace di generare personaggi, ambienti, organismi complessi e coerenti. Essa non è semplice ornamento, ma principio costitutivo della forma, in quanto l'opera d'arte non nasce più da un atto d'ispirazione lirica, bensì da un processo scientifico, quasi fisiologico, in cui l'*immaginazione* svolge il ruolo del demiurgo.

Si veda ne *Gli ismi contemporanei* come la funzione delle due facoltà risulta invertita rispetto al paradigma inaugurato con gli *Studi* del 1880:

Dei tipi! Ma le creature dell'arte diventano tipi da per loro, per intima virtù propria, quando riescono persone vive; e rivelano (senza volerlo, aggiungo io) nuovi significati della Vita, e problemi dell'Anima. E questo fanno – mi dispiace di doverla così apertamente contraddire – anche i contadini dei Malavoglia e i signorotti dei Vicerè. Non ci hanno pensato e non potevano mai pensarlo costoro – qui lei ha ragione; ci pensavano però, per conto di essi, il Verga e il De Roberto che li hanno creati di sana pianta, con lungo lavoro di osservazione e d'immaginazione e non con semplice meccanismo fotografico. D'immaginazione sopra tutto, dopo che il materiale, penosamente e diligentemente raccolto, si è organizzato nella loro fantasia e si è individuato in quei tali personaggi.³⁰

All'*immaginazione* è evidentemente riservato il ruolo attivo di rielaborazione della realtà osservata; alla *fantasia* quello di facoltà meccanica, contenitore passivo, sede di deposito mnemonico.

Nelle *Cronache letterarie* (1899) Capuana è ancora più esplicito: «Si dimentica con facilità che nell'Arte il pensiero opera, sì – e non potrebbe accadere

³⁰ Id., *Gli ismi contemporanei* cit., pp. 47-48.

altrimenti – ma soltanto con una delle sue forme, l'*immaginazione*». ³¹ L'*immaginazione* viene investita di una funzione totalizzante: essa è la facoltà che garantisce l'efficacia dell'opera, la sua autonomia formale e la sua funzione sociale. Sembra che Capuana propenda ora per l'uso che dei due termini si fa a partire dall'Ottocento in ambito anglo-francese, dove si preferiva l'*immaginazione* perché non era fonte di inganni e di illusioni, mentre si associava la *fantasia* prima all'universo fantastico e poi, soprattutto da Freud in poi, alla creazione di immagini conturbanti, prodotte dall'inconscio. ³²

In Capuana, inoltre, la supremazia dell'*immaginazione* sulla *fantasia* non è circoscritta alla produzione saggistica, ma trova piena corrispondenza anche in quella narrativa. A partire dal 1900 è possibile rilevare, infatti, come molti personaggi capuaniani mostrino una particolare vivacità immaginativa, che si esplicita proprio nell'utilizzo frequente dei due lemmi e spesso nella polarizzazione che si assesta nelle opere critiche.

Non si tratta però solo di uno stilema, bensì di una proiezione identitaria dell'autore stesso: è come se Capuana si riconoscesse nei suoi personaggi più visionari, quelli che vivono sospesi tra realtà e rappresentazione. In *L'allucinato*, ³³ novella contenuta nella raccolta *Il braccialetto*, lo scrittore si serve di *fantasia* e *fantasticare* quando allude a un'alterazione del rapporto con il reale. Si veda il seguente esempio:

tutta la squisita vivificante dolcezza di quel risveglio della natura attorno, mi penetrava, mi calmava, fuggava il ricordo delle strane impressioni della sera avanti, m'impediva per lo meno di credere che le avessi realmente sofferte; anzi mi faceva credere che le avessi *fantasticate* io per subitaneo pervertimento dell'*immaginazione*. ³⁴

Se l'*immaginazione* si conferma come la facoltà che permette al personaggio di restare ancorato al reale, *fantasticare* è il verbo che si associa invece al pervertimento della facoltà principe. Più avanti, in maniera più esplicita, la *fantasia* è la facoltà che inganna, che genera figure straordinarie: «Stavo in guardia contro me stesso; non volevo essere sorpreso dagli inganni della mia *fantasia*... Eppure il fenomeno si riprodusse più intenso, più evidente della prima volta». ³⁵

³¹ ID., *Cronache letterarie* cit., p. VII.

³² Cfr. G. LEPSCHY, *Fantasia e immaginazione* cit., pp. 24-31.

³³ L. CAPUANA, *L'allucinato*, in ID., *Il braccialetto*, Brigola di G. Marco, Milano 1898, ora in ID., *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Pendragon, Bologna 2007, pp. 197-218.

³⁴ Ivi, p. 203.

³⁵ Ivi, p. 204.

In una novella nella quale realtà e allucinazione si mescolano senza soluzione di continuità, stabilire un confine chiaro tra *fantasia* e *immaginazione* diventa complesso. Tuttavia appare chiaro come l'*immaginazione* sia associata al fenomeno della rielaborazione della realtà, che si esplicita nella creazione di figure fantasmagoriche, in un processo simile a quello compiuto dallo scrittore quando dà vita ai personaggi delle sue opere.

Vicino a noi un signore e una signora scorrevano di colui. Così appresi che era un basso, famoso nella parte di Mefistofele del Fausto del Gounod! E da quell'istante, a poco a poco, con vivo senso di terrore notai che il personaggio di Goethe, dal mantello rosso e dal rosso berretto sormontato dalla piuma di gallo, si sovrapponeva nella mia *immaginazione* al ridicolo personaggio, che andava su e giù in giacchetta di velluto e col cappello a punta.³⁶

In un altro racconto, *Dolore senza nome*, Capuana affronta direttamente la questione della creazione artistica, rappresentando le difficoltà di uno scultore nel realizzare l'opera così come l'ha vista nella propria mente. Anche in questo caso i termini della nostra coppia sono rappresentati, con la ormai consolidata preferenza di *immaginazione* su *fantasia*.

Dati qua e là rapidi colpi di pollice e di stecca, impostati i pezzettini di creta nervosamente spiaccicati o arrotondati tra le dita, e toltine via, con rabbiosa scontentezza, altri riconosciuti superflui dal severo giudizio dell'occhio, egli rimaneva ritto, immobile, davanti al bozzetto che gli pareva non acquistasse nelle linee e nella fattura l'impronta di spontaneità, di vigore e di vita del bozzetto rappresentatogli dall'*immaginazione* con mirabile evidenza.³⁷

L'*immaginazione* è la facoltà che l'artista ha di rappresentare a se stesso una realtà piena di vita, quella che permette di vedere nel profondo delle cose. Più avanti, infatti: «Ho veduto, meglio, ho *fantasticato*, o, meglio ancora, mi si è presentata improvvisamente all'*immaginazione* questa figura che.... che non so dirti che cosa voglia esprimere con quel suo doloroso atteggiamento». È ancora l'*immaginazione* che provoca nel protagonista un «pungentissimo senso di pena, perché gli «fa vedere tanta vita in quella figura di donna»³⁸.

³⁶ Ivi, p. 208.

³⁷ L. CAPUANA, *Dolore senza nome*, in ID., *Delitto ideale*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902, pp. 127-141.

³⁸ Ivi, p. 138.

L'associazione tra la capacità immaginativa dei protagonisti capuaniani delle ultime raccolte e quella dello scrittore intento a mettere su carta la propria opera d'arte si realizza pienamente nel *Marchese di Roccaverdina*.

Quello che è certamente il romanzo più maturo di Capuana è il prodotto di una gestazione piuttosto lunga e sofferta, fatta di riscritture e cambi di progetto e poi portata a termine non senza titubanze, alterandone persino il finale rispetto all'idea originale. Nella storia del marchese Antonio non solo si possono rintracciare facilmente echi autobiografici del suo autore, ma è persino possibile rilevare come il protagonista si configuri come un vero e proprio suo *alter ego*.

Il marchese, infatti, è indotto a compiere il delitto ai danni di Rocco non perché testimone del tradimento dei due coniugi, ma perché, mosso dalla gelosia, ricostruisce nella sua mente una vicenda che è solo probabile, eventuale, ma tutt'altro che certa. La consumazione (o imminente consumazione) del rapporto tra Agrippina e il legittimo marito non è un fatto, bensì una vera e propria creazione della immaginazione allucinata del marchese, in una riproposta del processo che vede lo scrittore dare vita a un'opera d'arte come «secrezione dell'organismo»³⁹ del tutto incosciente, sgorgata fuori «dell'immaginazione così intimamente compenetrata colla forma, così completamente formata, senza preparazioni od elaborazioni di sorta, che quasi la incoscienza del lavoro diventa una piacevolissima sorpresa. Un'incoscienza sui generis».⁴⁰ Quello del personaggio 'creatore', che ingaggia una lotta serrata con i parti della sua mente, è un *pattern* frequente nei racconti capuaniani di questo periodo,⁴¹ che nel romanzo trova la sua espressione più compiuta. Le scelte lessicali ci supportano in questa considerazione, proprio in relazione all'analisi dell'utilizzo di *fantasia* e *immaginazione* all'interno del romanzo.

I due termini hanno lo stesso numero di occorrenze – sette –, ma è interessante rilevare l'applicazione specifica che ne fa lo scrittore. In particolare, si noti come Capuana si serva di *immaginazione* solo ed esclusivamente riferendosi al marchese, mentre usi *fantasia* per tutti gli altri personaggi. L'unico testimone manoscritto dell'opera⁴² dimostra inoltre come la scelta dei termini sia tutt'altro

³⁹ L. CAPUANA, *La scienza della letteratura*, Giannotta, Catania 1902, p. 10.

⁴⁰ ID., *Spiritismo?*, Giannotta, Catania 1884, pp. 241-242.

⁴¹ Per restare ai racconti citati in questo lavoro, *L'allucinato* narra la vicenda di un giovane uomo il quale, dopo aver preso moglie, diviene vittima di allucinazioni. Dapprima queste sono episodiche, poi diventano sempre più invadenti, fino a quando l'immaginazione non lo porta a dare vita a situazioni che fondono surreale e dato oggettivo. In *Dolore senza nome* Capuana rappresenta i tormenti di uno scultore che ha ben in mente le fattezze della figura che vuole realizzare, senza riuscire però a portare a termine l'opera.

⁴² Il manoscritto autografo de *Il Marchese di Roccaverdina* è conservato presso la Biblioteca Comunale 'Luigi Capuana' di Mineo, n.i. 2303. Consta di 333 carte, delle quali ogni *recto* è utilizzato per la scrittura e il *verso* per integrazioni.

che spontanea, e sia invece frutto di una riflessione attenta proprio a questa corrispondenza. Se ne vedano le prove direttamente sul testo.

Treves 1901	Ms. A
1. rivedere con l' <i>immaginazione</i> la figura dell'infelice (cap. XI)	rivedere la figura dell'infelice (c. 96v)
2. gli invadeva l' <i>immaginazione</i> (cap. XIV)	si ripresentava alla immaginazione * <i>cass.</i> mente (c. 125r)
3. Nervi! <i>Immaginazione</i> esaltata!... Se lo ripeteva cento volte, n'era persuasissimo. Ma che cosa poteva farci? (cap. XIV)	<i>assente</i> (cc. 125-126)
4. davanti alle <i>immaginazioni</i> che la miseria di quelle tristi annate (cap. XVII)	davanti alle <i>fantasie</i> , che la miseria di quelle tristi annate (c. 156r)
5. Il fantasma di colei nella <i>immaginazione</i> del marchese (cap. XXV)	il fantasma di colei nella immaginazione del marchese * <i>cass.</i> ¹ davanti agli occhi ² nella mente (c. 240r)

I brani,⁴³ ad eccezione del numero 4, riguardano direttamente il marchese, sono cioè riferiti in maniera esplicita al suo personaggio, mentre l'esempio 4 è la ricostruzione del punto di vista dei contadini operata dal marchese stesso. Questo luogo, in particolare, si presenta di notevole interesse perché coinvolto in variante in maniera significativa per il nostro studio. Come si evince dalla tabella, la lezione originaria prevedeva infatti l'utilizzo del termine *fantasia*, sostituito già nell'edizione su rivista e poi definitivamente nella *princeps* con *immaginazione*. Le menti dei contadini, appunto, vengono indotte dai racconti del marchese a riprodurre in maniera viva l'opulenza prospettata e le ricchezze come se potessero afferrarle.⁴⁴

Tutti gli altri casi sono testimonianza di riscritture dei passi in funzione dell'inserimento del termine *immaginazione* in relazione all'attività di costruzione della vicenda del tradimento da parte del marchese. La figura di Agrippina, che dapprima appare ad Antonio nella «mente» e «davanti agli occhi», diventa definitivamente prodotto non tanto di un'allucinazione generata dalla gelosia, ma di

⁴³ Il lemma *immaginazione* compare in altri due luoghi del romanzo, sempre in quanto facoltà creatrice del marchese; queste due occorrenze, però non hanno subito modifiche rispetto alla prima stesura: «Questo era opera della sua immaginazione esaltata» (cap. IX, p. 91); «Quale appariva alla sua immaginazione, o quale egli lo desiderava» (cap. XXV, p. 281).

⁴⁴ L. CAPUANA, *Il Marchese di Roccaverdina*, Treves, Milano 1901, p. 184.

una ricostruzione trasfigurata operata dall'*immaginazione*. Agrippina non è più o non è solo l'antica amante che Antonio non accetta di perdere, ma diventa per il marchese il personaggio di una vicenda che poco importa si sia mai verificata perché è reale per il suo creatore, così come un'opera d'arte – in questo caso il romanzo – è per il suo autore una realtà più reale del vero perché messa in 'forma'.

Si vedano, di contro, i luoghi nei quali l'autore si serve di *fantasia*.

1. Cap. II: «il marchese irruppe nella stanza, facendo balzare in piedi l'avvocato che in quel momento chi sa dov'era con la fantasia» *Don Aquilante*.

2. Cap. XVII: «Ah!... Credete, forse, che scaldandomi la fantasia e mettendomi paura, giungerete a farmi vedere quel che non è? Infine, sarebbe un'allucinazione, niente altro!»;

3. Cap. XVII: «Ora che siete stato preso dagli scrupoli intorno a quel processo, pensa e ripensa, vi è esaltata la fantasia... Ed ecco in che modo vi è parso di vedervi apparire dinanzi...» a *Don Aquilante*

4. Cap. XXII: «La paura dell'ignoto! Oh! Lo sapeva benissimo; aveva creato tutte le chimere delle religioni, tutte le leggende del mondo di là; gliel'avevano insegnato i libri prestatigli dal cugino Pergola! Li rileggeva di tanto in tanto, per fortificarsi, quando i suoi convincimenti vacillavano, quando le influenze ataviche rialzavano la testa per ridurlo simile ai selvaggi, agli uomini primitivi che tremavano pei fantasmi creati dalla loro fantasia e poi stimati realtà»

5. Cap. XXIII: «Certamente, ma non nel modo che spacciano la Chiesa e i suoi teologi, con le loro fantasie pagane, con le loro leggende da donnicciuole! Fuoco materiale, supplizio eterno, visione beatifica...» *il cugino Pergola*

6. Cap. XXVIII: «Mi sento accapponare la pelle ogni volta che ne parlo. Prima, rispondevo anche io: «Sciocchezze! Fantasia alterata!», quando udivo parlare di queste cose; ma ora mi farei mozzare il collo, eccellenza, perché è la verità, se volessero costringermi a dire che non è vero...» *un contadino*

7. Cap. XXX: «ella, offesa dell'inesplicabile rifiuto, e dei modi chiusi e bruschi con cui si vedeva trattata, e che la sua vivace fantasia contribuiva a ingrandire e a renderle penosissimi» *Zòsima*.

Come è facile rilevare, gli esempi sono riferibili a personaggi diversi dal marchese (1, 5, 6, 7) o sono pensieri del marchese rivolti ad altri personaggi

(3, 4). Il passaggio 2. è invece una battuta del marchese relativa al terrore nei confronti dell'apparizione del fantasma di Rocco Criscione narratagli da Don Aquilante, ricondotta da un razionalissimo Antonio ad un'allucinazione.⁴⁵

In conclusione, il percorso critico di Capuana rispetto ai concetti di *fantasia* e *immaginazione* testimonia una profonda maturazione teorica e un adattamento al mutare del contesto culturale. Se nella prima fase la *fantasia* era la musa ispiratrice, nel tempo essa viene assorbita, ridimensionata e infine sostituita dall'*immaginazione*, intesa come facoltà produttiva moderna, così come era avvenuto progressivamente in Francia e Inghilterra, ma anche in Italia con gli ultimi saggi di De Sanctis. Dalla dittologia sinonimica si passa alla centralità esclusiva di un solo termine, che diventa il fulcro di un'estetica nuova, capace di coniugare analisi scientifica e sentimento. L'*immaginazione* è, in ultima analisi, la forza demiurgica del Capuana narratore e critico, ed è essa a garantire la sopravvivenza dell'arte nel tempo della scienza.

⁴⁵ Ivi, p. 177.

Paolo Monella

SULLE APPLICAZIONI DIDATTICHE DELLA RICERCA DH:
IL CASO DEL PROGETTO *COVERLESS*

1. *Introduzione*

Questo contributo parte dall'analisi del caso concreto del progetto *COVerLeSS* (*Corpus On line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società*),¹ per affrontare tre questioni di ordine generale legate alle ricadute didattiche della ricerca umanistica, e specificamente DH (Digital Humanities), nel contesto scolastico. Tali questioni riguardano: l'uso degli strumenti digitali (par. 3), la distanza tra i temi specialistici della ricerca e il “canone” dell'insegnamento scolastico (par. 4), e la differenza tra l'approccio scientifico della ricerca e le pratiche di apprendimento degli studenti italiani (par. 5).

Per ciascuno dei tre ambiti, dopo aver tentato una lettura dei problemi coinvolti, delineerò alcune strategie di soluzione. Infine, in un'*Appendice* (par. 6) presenterò alcune proposte di percorsi didattici sviluppate nel corso delle discussioni con il gruppo di lavoro *COVerLeSS*.

2. *L'integrazione della ricerca umanistica nel contesto scolastico: tre questioni*

Numerosi progetti di ricerca umanistici e DH – tra cui *COVerLeSS* – includono anche un lavoro sulle possibili ricadute in termini di “terza missione”,

¹ Cfr. <https://istc.cnr.it/content/coverless-corpus-line-del-verismo-tra-letteratura-storia-e-societa> per una descrizione del progetto, il cui portale è <https://coverless.cnr.it>. Tutti gli URL citati in questo articolo sono stati consultati per l'ultima volta il 5 giugno 2025. Desidero ringraziare Denise Bruno, Antonio Di Silvestro, Milena Giuffrida e Daria Spampinato per le conversazioni e gli scambi assai fruttuosi intorno alle ricadute didattiche di *COVerLeSS*: questo articolo è il riflesso di tale dialogo.

intesa come «la propensione delle strutture all'apertura verso il contesto socio-economico mediante la valorizzazione e il trasferimento delle conoscenze».²

Nel contesto degli studi umanistici, il rapporto tra i tre mandati dell'università – insegnamento, ricerca e “terza missione” – non è banale.

L'idea stessa di *universitas studiorum* implica un'integrazione tra insegnamento (universitario) e ricerca, per cui almeno alcuni aspetti delle attività di ricerca specialistica condotte dai docenti si riflettano nei loro corsi³. In generale, ciò è possibile in quanto si tratta di lezioni rivolte a un uditorio a sua volta in via di specializzazione. Negli insegnamenti letterari delle facoltà umanistiche, ad esempio, i corsi monografici possono affrontare argomenti molto circoscritti e rispecchiare le acquisizioni più recenti della critica, andando, per così dire, in profondità più che in estensione.

Per quanto riguarda la terza missione, gli esiti di un progetto di ricerca umanistico possono trovare uno sbocco abbastanza agevole in conferenze ed eventi divulgativi, rivolti a un pubblico colto e curioso, purché adeguatamente mediati.

D'altra parte i nostri studi – in particolare quelli letterari – trovano nel mondo della scuola uno spazio amplissimo, fecondo e, direi così, naturale, per svolgere il loro compito divulgativo. Tuttavia, l'integrazione della ricerca umanistica nel contesto scolastico pone questioni proprie, che affronterò qui in termini generali, avvalendomi al contempo dell'esperienza concreta e delle discussioni emerse all'interno del progetto *COVerLeSS*.

Immaginiamo un percorso didattico legato a tale progetto – come quelli che proporrò a titolo esemplificativo nell'*Appendice* questo contributo – da svolgere all'interno delle lezioni di italiano in una classe scolastica di un istituto superiore.

Il progetto di ricerca, in sé, è centrato sulla ricognizione di testi non letterari (articoli, recensioni, prefazioni, documenti pubblici) che “circondano” il Verismo italiano. Si tratta di un contributo innovativo nello scenario della ricerca specialistica sulla letteratura italiana, ma – dal punto di vista del curriculum scolastico – riguarda un ambito assai specifico e limitato.

² Cfr. ANVUR, *Sintesi del Rapporto biennale sullo stato del sistema universitario e della ricerca 2018* (versione del 9 agosto 2018, https://www.anvur.it/sites/default/files/2025-02/Rapporto_ANVUR_2018_sintetica.pdf), p. 66. Cfr. anche la pagina *Valorizzazione delle conoscenze* del sito ANVUR (<https://www.anvur.it/it/ricerca/valorizzazione-delle-conoscenze>).

³ Per contrasto, si considerino altri modelli di istruzione terziaria, come i *liberal arts college* statunitensi, nei quali l'attività di ricerca dei docenti è spesso sacrificata a favore di un impegno didattico molto intenso. All'estremo opposto, si possono citare le accademie e le società scientifiche della tradizione centro- e nord-europea – ad esempio la *Bayerische Akademie der Wissenschaften* o la *Royal Society* britannica –, in cui gli studiosi non sono anche docenti.

Sebbene ormai da decenni non sia più il Ministero a calare dall'alto "programmi" predefiniti, resta comunque in carico ai docenti e ai consigli di classe l'onere di stilare una programmazione didattica che selezioni i contenuti – ad esempio autori e opere della letteratura italiana – in relazione ai tempi, necessariamente stretti, dell'anno scolastico. Un progetto didattico che provenga dalla ricerca universitaria richiede un tempo di svolgimento e un lavoro di mediazione didattica proporzionali alla sua "estraneità" rispetto al mondo della scuola, in termini:

- di *novità e complessità degli strumenti* da utilizzare,
- di *distanza dal "canone"* dei temi trattati tradizionalmente a scuola,
- di *novità dell'approccio* ai temi stessi.

Per ciascuno di questi tre aspetti proporrò una riflessione sull'origine e la natura dei problemi, seguita da alcune proposte operative.

3. *Novità e complessità degli strumenti*

3.1. *Problemi*

Le pratiche di apprendimento nella tradizione della scuola italiana, soprattutto secondaria, restano spesso ancorate ai libri di testo. Per utilizzare un portale interattivo – come quello del progetto *COVerLeSS* – o strumenti digitali sul Web (ad esempio piattaforme wiki, ambienti cloud per l'editing di testi o presentazioni), gli studenti devono poter accedere a un'aula informatica (o a un laboratorio mobile) con connessione adeguata, apprendere l'uso dei nuovi strumenti e, in molti casi, creare account e gestirne le credenziali di accesso.⁴

3.2. *Proposte*

In termini propositivi, come può un progetto di ricerca umanistico, e in particolare di ambito DH, superare questi ostacoli? Anzitutto, direi, tenendo presente i principi di *design* dell'interfaccia utente di edizioni e archivi DH pensati per un pubblico più ampio di quello scientifico, come emerge da una

⁴ In P. MONELLA, *Metodi digitali per l'insegnamento classico e umanistico*, EDUCatt, Milano 2020, pp. 17-31, ho affrontato la questione dell'accesso degli studenti italiani agli strumenti digitali, dentro e fuori la scuola, individuando nella connessione a internet il punto cruciale – questione che mi pare sempre più attuale, man mano che applicazioni e *storage* si spostano verso il *cloud*.

riflessione scientifica ormai piuttosto ampia.⁵ In secondo luogo, tenendo presente che gli strumenti pensati per i ricercatori sono diversi da quelli utili a docenti e studenti: si rende dunque necessaria una progettazione specifica delle applicazioni didattiche, che porti alla creazione di una sezione separata del portale del progetto pensata su misura degli obiettivi formativi delle scuole – che è quel che si sta realizzando nel progetto *COVERLeSS*.

Tuttavia, come spesso avviene nel campo delle DH, la questione strumentale, pur essendo la più visibile, non è la più complessa, né quella centrale. Più importanti, a mio parere, sono due questioni ulteriori, che riguardano differenze profonde di impostazione tra la ricerca umanistica e l'insegnamento delle lettere nelle scuole.

4. Distanza dal “canone”

4.1 *Problemi*

In linea di principio, i docenti sono liberi di inserire nelle loro programmazioni argomenti anche distanti dal “canone” e dalla tradizione, ad esempio autori e testi meno noti. Nel caso specifico di *COVERLeSS*, si tratta di fare spazio a testi saggistici, non letterari.

Nella realtà, però, va considerato che il tempo e lo spazio assegnati a un argomento specifico di un progetto didattico – come nel nostro esempio il Verismo – vengono di fatto sottratti ad altri argomenti. Tanto più che l'introduzione di contenuti “non canonici” richiede un lavoro di contestualizzazione didattica tutt'altro che banale: perché gli studenti possano leggere una rivista come «La Rassegna

⁵ Nell'ambito della filologia digitale si vedano ad esempio E. PIERAZZO, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Ashgate, Farnham (UK) – Burlington (VT) 2015, <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01182162>, capitolo 7; P. D'ORIO, *Digital Scholarly Edition. Interface Issues*, in *Edizioni Critiche Digitali/Digital Critical Editions, Edizioni a confronto/Comparing editions*, a cura di P. Italia e C. Bonsi, Sapienza Università Editrice, Roma 2016, pp. 37-52; R. ROSSELLI DEL TURCO, *The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions?*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, a cura di M. J. Driscoll e E. Pierazzo, Open Book Publishers, Cambridge (UK) 2016, pp. 235-236; l'importante miscellanea curata da R. BLEIER, H. KLUG, T. L. ANDREWS *et al.*, *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, BoD, Norderstedt 2018; e soprattutto A. KELLY, *Seamless Editions: a Future Imaginary of Digital Editions for Learning and Public Engagement*, in *Digital Editing and Publishing in the Twenty-first Century*, a cura di J. O'Sullivan, M. Pidd, B. Wessels, Ó. Murphy, M. Kurzmeier e S. Whittle, Scottish Universities Press, Edinburgh 2025, pp. 289-307, che affronta il tema con l'orizzonte specifico dell'insegnamento e della terza missione e riporta ulteriore bibliografia.

Settimanale», il docente deve reperire materiali didattici adeguati e imbastire lezioni introduttive sulla pubblicistica letteraria e politica di fine Ottocento, che mettano gli studenti nelle condizioni di accedere consapevolmente a quei testi.

A margine, conviene notare che questo problema non si pone nei corsi universitari di materie letterarie (come storia della letteratura italiana, latina o greca). La tradizione accademica italiana, infatti, prevede che in tali corsi buona parte della storia letteraria rimanga delegata allo studio individuale degli studenti, mentre i docenti si concentrano spesso su corsi monografici o comunque su letture approfondite di testi specifici, consci di rivolgersi ad un pubblico, come scrivevo, se non di specialisti, comunque in via di specializzazione.⁶

A scuola, invece, l'insegnamento delle discipline umanistiche ha, giustamente, un'impostazione generalista. Un liceo o un istituto tecnico o professionale non formano specialisti della letteratura, ma cittadini e professionisti destinati a seguire poi i percorsi più vari. Per questo motivo, se un docente decidesse di "saltare" Alfieri per fare spazio a un progetto sul Verismo, è probabile che per i suoi studenti il povero Alfieri andrebbe perduto per sempre.

Considerati i vincoli di tempo imposti dalla programmazione scolastica, si tratta dunque di una scelta: per portare avanti un determinato progetto didattico, il docente deve necessariamente "tagliare" o trattare in forma sintetica qualcos'altro che avrebbe altrimenti incluso nel percorso di studio.

4.2 *Proposte: tener conto dei progetti formativi*

Una prima strategia, legata alla natura "generalista" della formazione umanistica nell'istruzione primaria e secondaria, consiste nel progettare percorsi

⁶ Mi sia però consentito aggiungere che ereditiamo una tale impostazione da un tempo, ormai lontano, in cui i pochi studenti di un'università esclusiva arrivavano alle facoltà di Lettere e Filosofia conoscendo già le lingue della nostra tradizione culturale (italiano letterario, latino e greco), le relative storie letterarie e i contesti storici. Oggi invece per tali competenze – a partire da quelle linguistiche – si registra un crescente bisogno formativo (cfr. E. MALASPINA, *Insegnare letteratura latina alle superiori ieri ed oggi: alcune riflessioni sulla scorta della Prova d'ingresso all'Università di Torino*, in *Didattica delle Lingue Classiche*, a cura di E. Nuti, G. Brandone e T. Cerrato, Liceo Classico "D'Azeglio" di Torino, Torino 2014, pp. 29-45). Tale bisogno resta in gran parte insoddisfatto, a mio parere, per il conservatorismo delle nostre istituzioni accademiche e, più in generale, perché l'università italiana non si è mai veramente ristrutturata per far fronte al passaggio – ormai non più recente – da un'università d'élite all'università di massa. Quest'ultima è vista ancora troppo spesso, nel mondo accademico, come una sciagura e non come un'opportunità per la società, nonostante l'Italia rimanga nelle ultime posizioni, tra i paesi più sviluppati, per numero di laureati (è penultima in Europa, dopo la Romania, secondo i dati Eurostat riportati in https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Educational_attainment_statistics, aggiornati a maggio 2025).

didattici che creino ponti tra contenuti specialistici (come quelli dell'archivio *COVerLeSS*) e argomenti scolastici (nel nostro caso, il Verismo) oppure temi generali (come il lavoro minorile): i percorsi 1 e 2 presentati in *Appendice* offrono esempi concreti di questo approccio.

Una seconda strategia, complementare alla prima, consiste nell'immaginare percorsi specifici costruiti intorno ai progetti formativi dei singoli indirizzi scolastici. Per fare un esempio esterno, un progetto DH come *Voci della Grande Guerra*, che ha creato un archivio di lettere di soldati italiani durante la Prima guerra mondiale, può dar luogo a percorsi didattici pensati per un'accademia militare o un istituto nautico⁷. Tornando a *COVerLeSS*, invece, il percorso n. 5 dell'*Appendice* è pensato per un liceo artistico o per un altro curriculum che preveda al suo interno lo studio della comunicazione visuale nei media.

Tali strategie mirano a rendere più vantaggioso l'investimento, non piccolo, richiesto alle scuole nel quadro dei loro obiettivi formativi. Questo tipo di progettazione – e la successiva sperimentazione – ha peraltro maggiori probabilità di successo se portato avanti in collaborazione con docenti di scuola e ricercatori che conoscano tale mondo dall'interno.

5. *Novità dell'approccio*

5.1 *Problemi (e vantaggi)*

Uno dei principali vantaggi educativi di progetti didattici come quelli immaginabili a partire da *COVerLeSS* consiste nel fatto che gli studenti hanno

⁷ Su tale progetto si veda il volume curato da M. VOLPI, *Voci della Grande Guerra*, Atti della giornata di studi, 10 febbraio 2017, Accademia della Crusca, Firenze 2018; e sugli aspetti DH del progetto, in particolare, l'articolo F. BOSCHETTI, M. DI GIORGIO, N. LABANCA, «*Bisogna farli parlare*»: la formazione di un corpus di «*Voci della Grande Guerra*» e il «*comma 22*», in *Voci della Grande Guerra* cit., pp. 13-31. Il sito del progetto è <https://www.vocidellagrandeguerra.it>, ma mentre scrivo queste pagine esso risulta «temporaneamente messo fuori servizio». Approfitto dell'inconveniente per menzionare brevemente la questione della fragilità infrastrutturale delle risorse scientifiche che costruiamo – o, detto altrimenti, della loro «sostenibilità». Uno studio di impatto, che parte dal disastro dell'attacco hacker alla British Library, che ha reso per un lungo periodo indisponibili le sue vastissime e spesso indispensabili risorse digitali, è M. FISCUS, *Knowledge Held Hostage: What the British Library Ransomware Attack Can Teach Us*, in «*College & Research Libraries*» LXXXV, 5, 2024. Una buona sintesi sul tema della sostenibilità è offerta da E. OLTMANN, T. HASLER, W. PETERS-KOTTIG, H.-G. KUPER, *Different Preservation Levels: The Case of Scholarly Digital Editions*, in «*Data Science Journal*», XVIII, 51, 2019, pp. 1-9.

l'opportunità di sperimentare un approccio diverso al loro oggetto di studio, anche se su un argomento circoscritto.

In un contesto scolastico tradizionale, lo studio del Verismo si articola tra la lettura del manuale di storia letteraria e l'analisi di alcuni brani tratti dai testi originali, ma quasi esclusivamente letterari. *COVerLeSS*, al contrario, consente di esplorare un orizzonte culturale e sociale più ampio, in cui la produzione letteraria convive con quella giornalistica, saggistica e legislativa. Gli studenti possono così lavorare su fonti testuali diverse da quelle, letterarie, a cui sono abitualmente esposti: ne guadagnano in prospettiva, e ottengono un "assaggio" del metodo di lavoro proprio della ricerca umanistica e sociale, che spesso lavora su testi privi di intenzione artistica, ma preziosi per la ricostruzione di un ambito storico-culturale.

Tali vantaggi formativi, però, richiedono un prezzo: per "entrare" in questo nuovo paradigma gli studenti devono uscire dai loro automatismi – come lo studio di una sequenza di scrittori in termini di biografia, opere, temi, stile.

Qui, devo dire, mi pare impossibile scindere vantaggi e svantaggi: proprio questo "straniamento" degli studenti è infatti formativo in sé. Tenterò dunque di delineare alcune modalità di apprendimento attivo e laboratoriale, coadiuvate dal digitale, che possano supportarne gli effetti positivi.

5.2 Proposta: fruizione interattiva del portale

Prendendo ancora una volta le mosse dal progetto *COVerLeSS*, il primo scenario che immagino è quello di una fruizione interattiva del portale da parte degli studenti.⁸ Al grado zero, cioè senza una specifica mediazione didattica, essi potranno "sfogliare" liberamente le riviste tardo-ottocentesche, facendo così esperienza diretta e integrale di qualcosa che altrimenti avrebbero solo studiato per sintesi manualistiche o per estratti antologici. Questa esplorazione, per così dire, globale dei facsimile digitali darà loro accesso anche ad aspetti di comunicazione non testuale della stampa periodica dell'epoca: l'aspetto grafico

⁸ Il portale (cfr. sopra, nota 1) è ancora in fase di completamento mentre scrivo. Esso intende offrire «un ambiente interattivo per l'esplorazione, l'analisi e la divulgazione del *corpus* della letteratura secondaria relativa al Verismo», che «lo renderà accessibile a un pubblico globale», e «riprenderà il concetto che vede nell'interazione dell'utente, nella possibilità di creare percorsi "personali" a seconda dei propri interessi, il cuore della fruizione di *corpora* ed edizioni realmente digitali» (D. BRUNO, G. CANZONERI, A. DI SILVESTRO, D. SPAMPINATO, A. ZAMMATARO, *Un corpus online della letteratura secondaria (1872-1890) del Verismo italiano*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti. Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD2024*, a cura di A. Di Silvestro e D. Spampinato, AIUCD, Catania 2024, p. 238).

complessivo delle riviste, la loro struttura e i loro rimandi interni, le convenzioni del *layout* tipografico (titoli, colonne, occhielli etc.). È inoltre prevista la costruzione di una galleria di immagini che permetta loro di “vedere” il contesto culturale (paesaggi, ritratti, mode, oggetti, tecnologie).

A un livello superiore, che sfrutti non solo le funzionalità di *browse* del portale ma anche quelle di *search*, i docenti potranno guidare gli studenti attraverso ricerche mirate, rese possibili dalla metadattazione dei contenuti: si potranno cercare articoli su un certo tema, di un certo anno, di un certo autore.

5.3 Proposta: tirocini (e un caveat)

Il secondo scenario su cui vorrei soffermarmi vede invece gli studenti non fruitori di un archivio e di un portale già costituiti, ma collaboratori nella costruzione stessa della risorsa, attraverso attività di tirocinio che offrano loro un’opportunità concreta di apprendimento laboratoriale.

Le DH offrono un terreno particolarmente fertile per questo tipo di attività. In alcune visioni della disciplina, infatti, è centrale l’aspetto del *building*, ovvero della costruzione effettiva di prodotti digitali;⁹ così scriveva, ad esempio, Stephen Ramsay:¹⁰

Personally, I think Digital Humanities is about building things. I’m willing to entertain highly expansive definitions of what it means to build something. I also think the discipline includes and should include people who theorize about building, people who design so that others might build, and those who supervise building.

⁹ Si vedano, ad esempio, i provocatori interventi di S. RAMSAY, *On Building*, in *Defining Digital Humanities: A Reader*, a cura di M. Terras, J. Nyhan e E. Vanhoutte, Routledge, London 2013 e ID., *Who’s In and Who’s Out*, in *Defining Digital Humanities* cit.; si veda poi F. CIOTTI, *Introduzione. La galassia delle Digital Humanities*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti e saperi*, a cura di F. Ciotti, Carocci, Roma 2023, pp. 26-27 per una contestualizzazione e discussione dei temi sollevati da Ramsay. Questa visione di un’informatica umanistica legata al “fare” si applica soprattutto a quella che K. DE SMEDT, H. GARDINER, E. ORE, T. ORLANDI, H. SHORT, J. SOUILLOT, W. VAUGHAN, *Computing in Humanities Education: A European Perspective*, University of Bergen, Bergen 1999, paragrafo 2.3.2, chiamano «Humanities Computing» (definita come «application of methods», beninteso metodi DH), distinta dalla «Humanities Computer Literacy» (intesa come «application of tools», cioè alfabetizzazione informatica di base nei corsi di studio umanistici) e dalla «Humanities Computer Science» («development of methods», in cui l’aspetto “artigianale”, applicativo, è molto meno presente).

¹⁰ Cfr. S. RAMSAY, *Who’s In and Who’s Out* cit.

Questa dimensione “artigianale” prende spesso le forme della codifica digitale (in particolare attraverso la marcatura TEI XML), della revisione di dati e codice sorgente, e sempre più dell’addestramento e *prompt engineering* di modelli di intelligenza artificiale. Enrica Salvatori ha proposto il concetto di *digicraft*, inteso come nuova “bottega rinascimentale” digitale per il *learning by doing*: «In a Renaissance workshop [...] various members of the workshop could learn from each other. The owner had to keep the team together with a well clear idea of the work itself»,¹¹ e più avanti: «A “digicraft” is anywhere on a DH project teachers and students exchange knowledge».¹²

Il modello delle *internship*, nella sua accezione moderna, proviene dal mondo anglosassone, dove non solo è diffusa la pratica, ma anche la riflessione teorica su di essa.¹³ Al riguardo, mi preme qui concludere con un *caveat* forse ovvio, ma essenziale.

Un tirocinio è, per sua natura, un’esperienza formativa, fondata su uno scambio equo, vantaggioso per entrambe le parti: formazione da parte di un’azienda o un’istituzione *vs* lavoro da parte di una persona in formazione. Nella fase iniziale, l’investimento dell’istituzione in termini di istruzione è maggiore rispetto al “rendimento” del tirocinante; col tempo, diventa vero il contrario: il tirocinante, continuando a svolgere compiti che gli sono sempre più familiari, avrà sempre meno bisogno di essere guidato, mentre ricambierà l’istituzione con una sempre maggiore produttività.

¹¹ Cfr. E. SALVATORI, *Digicraft and pensiero sistemico: le prospettive delle DH*, in *AIUCD 2017 Conference. Il telescopio inverso: big data e distant reading nelle discipline umanistiche*, a cura di F. Ciotti e G. Crupi, AIUCD, Roma 2017, p. 71.

¹² Cfr. E. SALVATORI, *Digicraft* cit., p. 72. La stessa Salvatori ha ampliato l’équipe di lavoro da lei coordinata per l’edizione digitale del *Codice Pelavicino*, coinvolgendo studenti dei corsi di laurea triennale e magistrale in Informatica Umanistica dell’Università di Pisa. Le motivazioni di tale scelta sono esposte in E. SALVATORI, E. RICCARDINI, L. BALLETO, R. ROSSELLI DEL TURCO, C. ALZETTA, C. DI PIETRO, C. MANNARI, R. MASOTTI, A. MIASCHI (a cura di), *Codice Pelavicino. Edizione digitale*, 2014, <https://doi.org/10.13131/978-88-902289-0-2> (sezioni *Progetto/Ragioni e Progetto/Gruppo di lavoro*).

¹³ Si veda ad esempio S. L. DAILEY, *What Happens Before Full-Time Employment? Internships as a Mechanism of Anticipatory Socialization*, in «Western Journal of Communication», LXXX, 4, 2016, pp. 453-480, che ne esplora non solo gli aspetti formativi, ma anche psicologici e sociali, con ulteriori rimandi bibliografici. Per una riflessione su un “tirocinio” DH di studenti di liceo, si veda ad esempio P. LI CAUSI, *Il progetto ‘Oikeiôsis’: traduzione cooperativa e marcatura web-semantica dell’Epistula ad Lucilium 121 di Seneca*, in «ClassicoContemporaneo.eu», IX, 2023, pp. 42-58. In quell’occasione, gli studenti hanno lavorato sugli aspetti DH del progetto *GDRi Zoomathia* (marcatura semantica di testi latini, cfr. <https://www.cepam.cnrs.fr/sites/zoomathia>) e, come osserva Li Causi (p. 52), «hanno compreso gli elementi di (lenta) processualità che stanno dietro alla costruzione dei saperi scientifici».

Il rischio, in un contesto accademico come quello italiano, segnato da un cronico sottofinanziamento della ricerca, è di sottovalutare la responsabilità formativa che accompagna anche le attività di tirocinio e di collaborazione studentesca ai progetti di ricerca.

Facciamo un esempio generico, con numeri puramente indicativi: se uno studente codifica le sue prime dieci pagine in TEI XML, il progetto dovrà investire tempo e risorse significative per la sua formazione, ricevendo in cambio un apporto ancora modesto – in questa fase, la situazione è squilibrata a favore del tirocinante. Se ne codifica trenta, si raggiungerà forse un punto di pareggio (*break even*) tra formazione ricevuta e lavoro restituito. Da quel punto in poi, ogni ulteriore pagina codificata rappresenterà per il progetto un utile netto in termini di “manodopera intellettuale”. Sarà equo chiedere al tirocinante di codificare altre trenta pagine per bilanciare lo scambio; diventerebbe però iniquo assegnargliene altre cento, ripetendo il medesimo compito, perché oltre quel punto egli non apprenderebbe più nulla di significativo.

Per evitare questa deriva, come è chiaro, è fondamentale innanzitutto l’equilibrio dei responsabili dei progetti di ricerca, accompagnato da un adeguato finanziamento per supportare la mole di lavoro richiesta dai progetti DH. Ma serve anche una visione chiara degli obiettivi pedagogici di questo tipo di iniziative. In questa prospettiva si collocano la riflessione e la progettazione didattica che caratterizzano il progetto *COVerLeSS*, e alle quali il presente saggio ha inteso offrire un piccolo contributo.

6. *Appendice: qualche percorso didattico a partire da COVerLeSS*

Propongo di seguito, in stile volutamente compendiario, alcuni percorsi didattici, intesi come suggerimenti operativi per i docenti delle scuole. Queste proposte nascono da discussioni e scambi con i colleghi del progetto *COVerLeSS* che si occupano più direttamente dei suoi risvolti didattici – Denise Bruno, Milena Giuffrida e Antonio Di Silvestro –, che qui ringrazio. L’appendice si conclude con due “meta-percorsi”, ossia due modalità di interazione tra scuola e università, all’interno delle quali tali percorsi possono realizzarsi.

6.1 *Percorso 1: I carusi delle zolfare (guidato)*

1. *Lettura della novella*. Gli studenti si dividono in due gruppi (gruppo *Ciaula* e gruppo *Rosso Malpelo*; in alternativa, il docente sceglie una sola novella per tutti); ogni gruppo legge la novella assegnata.

2. *Letture di un articolo*. I due gruppi si suddividono in sottogruppi di circa tre studenti ciascuno. Ad ogni sottogruppo viene assegnato uno dei seguenti articoli tratti da «La Rassegna Settimanale», che possono leggere sul sito <https://rassognasettimanale.animi.it> (a regime, li potranno leggere sul portale del progetto *CoVerLeSS*): 1878, n. 9, 3 marzo, *Il lavoro dei fanciulli e delle donne in Italia*, pp. 149-150; 1879, n. 63, 16 marzo, *Il lavoro dei fanciulli*, pp. 198-199; 1879, n. 95, 26 ottobre, *La società siciliana d'economia e il lavoro dei fanciulli*, pp. 278-280; 1880, n. 129, 20 giugno, *La legge sul lavoro delle donne e dei fanciulli in Italia*, pp. 414-416; 1880, n. 141, 12 settembre, *Corrispondenza da Prato. A proposito della legge sul lavoro dei fanciulli*, pp. 167-168.¹⁴
3. *Letture dell'inchiesta*. Tutti i sottogruppi leggono il *Capitolo supplementare. Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane* tratto dall'inchiesta di Franchetti e Sonnino *La Sicilia nel 1876*.
4. *Excerpta*. Ogni sottogruppo crea un'antologia di passaggi tratti dai testi letti (novella, articolo, inchiesta) che descrivono le condizioni dei *carusi* e che propongono soluzioni legislative, con particolare attenzione alla condizione dei minori orfani o abbandonati dai genitori.
5. *Grafico o tabella*. Se i loro testi offrono sufficienti dati numerici, gli studenti realizzano con strumenti digitali un grafico o una tabella per rappresentarli.¹⁵
6. *Ricerca di immagini*. Gli studenti cercano online immagini sulle zolfare e, in particolare, sulle condizioni di lavoro dei *carusi*;¹⁶ selezionano le più pertinenti e affidabili; annotano fonte, didascalia ed eventuali metadati.

¹⁴ In attesa che i testi siano digitalizzati e resi disponibili sul progetto *CoVerLeSS*, che al momento è in costruzione, riporto qui i link diretti al sito <https://rassognasettimanale.animi.it>: 1878, n. 9, <https://rassognasettimanale.animi.it/wp-content/uploads/2019/02/Vol1-1878-1-S1-F9.pdf#page=5>; 1879, n. 63, <https://rassognasettimanale.animi.it/wp-content/uploads/2019/02/Vol3-1879-1-S1-F63.pdf#page=2>; 1879, n. 95, <https://rassognasettimanale.animi.it/wp-content/uploads/2019/02/Vol4-1879-2-S2-F95.pdf#page=4>; 1880, n. 129, <https://rassognasettimanale.animi.it/wp-content/uploads/2019/02/Vol5-1880-2-S1-F129.pdf#page=4>; 1880, n. 141, <https://rassognasettimanale.animi.it/wp-content/uploads/2019/02/Vol6-1880-1-S2-F141.pdf#page=9>.

¹⁵ Durante un incontro di lavoro sugli aspetti didattici di *CoVerLeSS*, Antonio Di Silvestro ha evidenziato come l'inchiesta di Franchetti e Sonnino presenti, accanto a dati descrittivi (anche quantitativi e statistici), dei commenti dal tono più vicino a quello di un testo letterario – una duplicità particolarmente interessante all'interno di un testo d'inchiesta.

¹⁶ Per la ricerca consiglio <https://search.creativecommons.org> (alternativa libera a Google Immagini). Una volta completata, sarà inoltre disponibile agli studenti la galleria di immagini metadate e commentate del progetto *CoVerLeSS*.

7. *Mappe*. Gli studenti individuano online i luoghi dove sorgevano le zolfare siciliane;¹⁷ creano una mappa personalizzata con i *pin* relativi; esportano la mappa tramite link o screenshot.¹⁸
8. *Viaggio d'istruzione*. La classe, se possibile, visita uno o più siti minerari, come ad esempio il *Museo della Zolfara "Angelo Petix"* di Montedoro (CL); il *Museo mineralogico e paleontologico della Zolfara* di Caltanissetta; il *Parco minerario delle zolfare* di Comitini (AG).¹⁹
9. *Prodotto degli studenti*. Ogni sottogruppo realizza un prodotto digitale che integri e commenti i materiali raccolti (*excerpta*, immagini, mappe); è possibile aggiungere anche altri elementi (ad es. video, audio).²⁰
10. *Presentazione*. I sottogruppi presentano oralmente il loro percorso con l'ausilio del prodotto digitale.²¹

6.2 Percorso 2: I carusi delle zolfare (più autonomo)

Simile al percorso 1, ma con maggiore autonomia nella ricerca da parte degli studenti:

1. *Novelle*. Gli studenti stessi trovano da sé online versioni in *open access* delle due novelle.
2. *Articoli*. Gli studenti, anziché ricevere articoli già selezionati dal docente, li individuano attraverso le funzioni di ricerca del portale *COVerLeSS* (possono usare ad esempio parole chiave come "zolfara/e", "caruso/i", "fanciullo/i").

¹⁷ Al momento, lo strumento GIS più ricco di indicazioni sul tema è Google Maps (<https://www.google.com/maps>, cercando "zolfara" o "zolfare"). In alternativa, è possibile usare un motore di ricerca generalista per individuare i nomi delle località, e cercarli poi su una qualunque mappa online (per questo suggerisco <https://www.openstreetmap.org>, alternativa libera a Google Maps).

¹⁸ Per creare mappe con *pin* personalizzati suggerisco <https://umap.openstreetmap.de/it>.

¹⁹ Riporto qui, per non appesantire il testo, gli indirizzi dei rispettivi siti Web: museo di Montedoro, <https://www.visitvalledeitempli.it/luogo-di-interesse/montedoro/museo-della-zolfara-angelo-petix>; museo di Caltanissetta, <https://www.comune.caltanissetta.it/it/vivere/745986>; parco di Comitini, <https://www.comune.comitini.ag.it/vivere-il-comune/luoghi/parco-minerario-delle-zolfare-di-comitini>.

²⁰ Dal punto di vista delle tecnologie utilizzabili, una soluzione è rappresentata dalla creazione di un semplice *slideshow* che supporti una presentazione orale (ad esempio con LibreOffice Impress, <https://it.libreoffice.org/scopri/impress>, alternativa *open source* a Microsoft Power Point). Per creare prodotti multimediali fruibili online, esistono piattaforme di semplice utilizzo come Padlet (<https://padlet.com>) o Wikiversity (<https://it.wikiversity.org>), ma in *CoVerLeSS* si sta valutando la possibilità di creare una piattaforma wiki del progetto dedicata a questo uso specifico.

²¹ L'idea e l'individuazione dei testi di questo percorso sono di Antonio Di Silvestro.

3. *Inchiesta*. Il docente fornisce il link al testo completo dell'inchiesta di Franchetti-Sonnino, ma sono gli studenti, opportunamente guidati, a individuare il "capitolo aggiuntivo" dopo aver letto l'indice generale ed essersi fatti un'idea della struttura del testo.

6.3 Percorso 3: Il lessico della critica letteraria sul Verismo

1. *Ricerca di parole chiave*. Ogni gruppo di studenti sceglie, dallo strumento di ricerca lessicale tematica *Verbum* sul portale *CoVerLeSS*, una parola chiave della critica letteraria sul Verismo (ad es. "bozzetto", "quadretto", "colore").²²
2. *Excerpta*. Il gruppo reperisce, sempre tramite *Verbum*, articoli e recensioni contenenti la parola chiave e li escerisce, annotando per ogni *excerptum* fonte e metadati.
3. *Testi letterari*. Cerca ed escerisce, in testi letterari suggeriti dal docente, passaggi che riflettano in modo esemplare la parola chiave scelta (ad esempio descrizioni che possano essere descritte come "bozzetto").
4. *Prodotto e presentazione*. Realizza un artefatto digitale (*slideshow* o altro) con gli *excerpta* raccolti; infine presenta oralmente il lavoro, con l'ausilio del prodotto digitale.

6.4 Percorso 4: Autorecensioni

1. *Autorecensione*. Ogni gruppo individua sul portale *COVerLeSS* un passaggio in cui un autore verista parli della propria opera letteraria; ne escerisce un giudizio specifico.
2. *Excerptum letterario*. Individua almeno un passo significativo, tratto dalla produzione letteraria dello stesso autore, che rifletta in modo esemplare il giudizio escerpito.
3. *Prodotto e presentazione*. Come per i percorsi precedenti, ogni gruppo crea un prodotto digitale e presenta oralmente i risultati.²³

²² *Verbum* è «un lemmario di base, ricercabile per forme notevoli e per varianti inerenti a un vocabolario "ideale" della corrente verista»; si possono citare ad esempio termini come «*colore locale, osservazione continua, varietà dei contorni e dei colori, scolpiti in bronzo*» (D. BRUNO et al., *Un corpus online* cit., p. 234).

²³ L'idea di questo percorso è stata suggerita da Denise Bruno durante un incontro del gruppo di lavoro *COVerLeSS*.

6.5 Percorso 5: Layout tipografico e comunicazione visiva

Come anticipato sopra, il quinto percorso è immaginato per istituti superiori in cui si studino arte, grafica o comunicazione visiva:

1. *Layout*. Gli studenti confrontano il layout tipografico degli articoli digitalizzati da «La Rassegna Settimanale», «La Farfalla» e altre riviste del portale *COVerLeSS* con quello di una o più riviste moderne e di uno o più portali web.²⁴
2. *Variante: generi giornalistici*. In alternativa, il percorso può concentrarsi sui sotto-generi testuali degli articoli (elzeviro, editoriale, corrispondenza, recensione ecc.); ciò si ricollega all'educazione alla scrittura e all'analisi testuale, che oggi nelle scuole include le tipologie testuali giornalistiche.
3. *Prodotto e presentazione*, come per i percorsi precedenti.

6.6 Meta-percorso 1: Fruizione interattiva del portale

1. *Incontro con gli studenti*. Un ricercatore *CoVerLeSS* presenta agli studenti il progetto e il portale.
2. *Incontro con i docenti*. Il ricercatore propone alcune attività didattiche; si sceglie insieme un percorso e si progettano le relative attività.
3. *Lavoro in classe*. Docenti e studenti in classe sviluppano il percorso.
4. *Evento nella sede dell'università*, in cui
 - I docenti introducono brevemente il lavoro svolto;
 - Gli studenti espongono oralmente, con l'aiuto dei prodotti digitali creati;
 - Un ricercatore *CoVerLeSS* modera la discussione finale.

6.7 Meta-percorso 2: Tirocinio

È possibile immaginare le più varie forme di tirocinio degli studenti – di scuola o universitari – intorno a *COVerLeSS*, incluse forme di ampliamento del progetto stesso in direzioni che supportino specificamente la terza missione e la collaborazione con le scuole.

Ad esempio, gli studenti possono contribuire all'arricchimento o alla cura del lemmario *Verbum* nella sua concezione attuale, centrata sul lessico metaletterario del Verismo. Non è però esclusa – anzi, è stata ipotizzata come

²⁴ Il *layout* grafico costituisce parte dell'identità delle riviste: ad esempio, nella «Farfalla» gli stacchi tra un paragrafo e l'altro sono segnate da piccoli insetti ornamentali.

possibile futuro *spin off* di *COVerLeSS* – un’espansione di *Verbum* verso temi sociali e politici, ad esempio lo sfruttamento del lavoro dei *carusi* nelle zolfare. Tali argomenti, infatti, dato il loro carattere meno specialistico, si ricordano meglio col contesto scolastico.

Sempre in un’ottica di estensione didattica del progetto, si può immaginare anche un’attività di marcatura analitica (ad esempio in TEI XML) di un *corpus* di testi *letterari* del Verismo, collegati alle parole chiave presenti in *Verbum*.²⁵ Un simile lavoro di marcatura “esperta” è pienamente alla portata degli studenti, sia della secondaria (con guida dei docenti) sia dell’università, e in prospettiva permetterebbe all’utente del portale *COVerLeSS* di navigare interattivamente tra parole chiave (*Verbum*), letteratura secondaria (le riviste ottocentesche già incluse nel progetto) e testi letterari.

²⁵ Un *corpus* siffatto di testi letterari esiste già, ed è già intenzione dichiarata di *COVerLeSS* stabilire connessioni con esso: «Va segnalato, tra le risorse esterne a cui il portale intende collegarsi, *VIVer* (<https://testi.progettoviver.it>), un *corpus* leggibile e interrogabile di testi della letteratura del Verismo esteso alle diverse espressioni regionali, in cui i testi presentano una marcatura di tipo linguistico e sintattico-fraseologico» (D. BRUNO *et al.*, *Un corpus online* cit., p. 237, nota 7). Si veda, in questi atti, l’intervento di G. ALFIERI e S. CERRUTO, *Il “Vocabolario del vero”: presupposti e prospettive del vocabolario digitale dell’italiano verista (VIVer)*.

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto

IL «VOCABOLARIO DEL VERO»: PRESUPPOSTI E PROSPETTIVE DEL VOCABOLARIO DIGITALE DELL'ITALIANO VERISTA (VIVER)

1. *Premessa illustrativa*

Il VIVER, che qui si presenta,¹ è un progetto di lessicografia digitale, avviato quasi un decennio fa² e finalizzato alla descrizione dell'italiano verista, con intenti storico-letterari, storico-linguistici e storico-culturali. I due enti promotori, Fondazione Verga e Accademia della Crusca, sono rappresentati dal gruppo di ricerca e coordinamento (Gabriella Alfieri, Antonio Di Silvestro, Rosaria Sardo, Stephanie Cerruto, Elena Felicani, Valentina Puglisi per la Fondazione; Marco Biffi e Giovanni Salucci per la Crusca).³ La descrizione lessicografica integrale dell'italiano verista, per la sua estensione geoculturale e per la sua articolazione tipologico-testuale rappresenta un obiettivo che si potrà conseguire solo ope-

¹ Il testo è stato condiviso da entrambe le autrici. Si devono a Gabriella Alfieri i par. 1-5 e 7, e a Stephanie Cerruto il par. 6.

² Ideato nel 2015, il VIVER è stato avviato nel 2017. Cfr. G. ALFIERI, S. ARCIDIACONO, M. BIFFI, S. CERRUTO, A. DI SILVESTRO, V. PUGLISI, R. SARDO, *Il VIVER: vocabolario reticolare dell'italiano veristico*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV, 2021 [ma 2022], pp. 343-402; G. ALFIERI, M. BIFFI, S. CERRUTO, G. SALUCCI, *Il VIVER (Vocabolario dell'Italiano Verista)*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD, Catania 28-30 maggio 2024, a cura di A. Di Silvestro e D. Spampinato, Università di Catania 2024, pp. 275-280 (<https://amsacta.unibo.it/id/eprint/7927/1/AIUCD2024-proceedings.pdf>).

³ Il progetto del VIVER si propone di realizzare una piattaforma complessa, progettata e realizzata all'interno del Centro informatico dell'Accademia della Crusca, che prevede un ambiente riservato di schedatura, catalogazione e digitalizzazione (*back-office*), e un portale integrato per la consultazione e le ricerche (*front-end*). Per gli aspetti informatici si rinvia a G. ALFIERI, M. BIFFI, S. CERRUTO, G. SALUCCI, *Verso il vocabolario digitale dell'italiano verista (VIVER): corpus, metodi e prospettive*, in *Verismo in rete. Verga, Capuana, De Roberto tra lessicografia, filologia e critica*, a cura di A. Di Silvestro, L.P. Barbarino, dossier de «Il Veltro. Rivista della civiltà italiana», estensione on line – 1-2/2025, pp. 198-220 (consultabile al seguente link: <https://www.ilveltrorivista.eu/wp-content/uploads/2025/08/Il-Veltro-1.2.2025.-Verismo-in-rete.-11.-Alfieri-Biffi-Cerruto-Salucci.pdf>).

rando in sinergia. Si è così costituita nel 2023 una rete di 16 università,⁴ alle quali nel 2024 si è aggiunta un'unità indipendente per la Corsica.

Il progetto si fonda su presupposti storico-letterari e storico-linguistici. Sul primo fronte si intende reintegrare il Verismo nel panorama internazionale del Realismo e del *Naturalisme monde*,⁵ mentre sul secondo si mira a riportare la produzione letteraria, teatrale, critica e metadiegetica del Verismo-Realismo alla letteratura educativa (in senso lato) e alla pubblicistica legate al *nation building* etico dell'Italia unita. In particolare alcuni progetti premanzoniani preconizzavano la scrittura verista come fattore di unificazione letteraria e linguistica 'federativa'.⁶

In questo contributo caratterizzeremo il progetto, ne presenteremo lo stato dell'arte e vi proporremo alcuni prototipi di "voci".

2. Un vocabolario del vero?

Prima di appurare se il VIVer può costituire il «Vocabolario del vero», dovremo determinare l'accezione semantico-culturale – e quindi lessicografica, in seno al lessico intellettuale – di *vero*. In questa prospettiva *vero* ha almeno due valenze e quindi due ambiti referenziali: 1) elemento del canone estetico; 2) dato di rappresentazione diegetica o drammaturgica. Nel primo significato il termine entra in triangolazione con *ideale* e *reale*, aggettivi sostantivati che animavano le diatribe critico-estetiche del ventennio 1860-1880, innescando la transcodificazione terminologica dalla pittura alla letteratura, a partire proprio da *verismo*, germinato nel milieu dei Macchiaioli.⁷ *Vero* ha come indiret-

⁴ Catania, Piemonte orientale, Statale di Milano, Verona, Genova, Firenze, Stranieri di Siena, Terza Università di Roma, LUMSA di Roma, Chieti-Pescara, Napoli Federico II, Napoli L'Orientale, Bari, Messina, Cagliari, Sassari.

⁵ Cfr. *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 5-7 dicembre 2022; 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri, G. Longo, A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. n. 7, Euno Edizioni, Leonforte 2023, 2 voll.; *Les mondes naturalistes, II. Naturalismes du monde, les voix de l'étranger*, a cura di O. Lumbroso, in «Les Cahiers Naturalistes», xciv, 2020, pp. 175-440.

⁶ Basti rammentare P. VALUSSI, *La lingua nel rinnovamento nazionale italiano*, in «Rivista contemporanea nazionale», n.s. xxxii, 1863, pp. 17-33. Cfr. in generale G. ALFIERI, *Non solo vocabolario: "mezzi" e "provvedimenti" "fattibili" nella proposta manzoniana*, in *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo Stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 dicembre 2010), a cura di A. Nesi, S. Morgana, N. Maraschio, Cesati, Firenze 2011, pp. 53-85.

⁷ Basti rinviare all'insuperata monografia di R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, pp. 53-130. Si veda anche C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia (1785-1943)*, Einaudi, Torino 1960.

to referente etimologico anche *realismo*, originatosi dalla raccolta di studi di Champfleury, *Le réalisme et ses procédés* (1857), e approdato in Italia almeno nel 1862, passando per gli scritti zurighesi di De Sanctis del 1857-58, per poi cedere il posto a *verismo*, che sarebbe stato coniato proprio in contrasto con l'eccessiva crudezza del termine francese.⁸ Nel corpus VIVer *vero* ha circa 1000 occorrenze, di cui un numero cospicuo ha valore metadiegetico. Non è questa la sede per tracciarne la trafila d'uso, ma è tuttora condivisibile la deduzione di Bigazzi per cui «il 'vero' è la media filosofica, tanto auspicata nell'Italia del tempo, tra gli estremi dell'ideale e del reale»,⁹ un «reale ben temperato», maturato nell'ambiente intellettuale e artistico di Firenze, sotto l'egida di Telemaco Signorini per le arti figurative e di Francesco Dall'Ongaro per le arti narrative e teatrali.¹⁰ Il realismo insomma si avvia a diventare un metodo diegetico, atto a «far scaturire il "carattere" e l'"espressione"»,¹¹ altri termini chiave del lemario VIVer, di cui il primo sostanziato dalla teoresi di De Sanctis, poi recepita da Capuana.¹² Non a caso sarebbe stato il teatro, come specchio e modello etico-sociale della Nuova Italia, a tradurre in personaggi dinamici e promananti da un ambiente concreto e reale, ma in cui la *verità*, titolo della commedia di Torelli, permane ancora nell'ambito dei tipi»,¹³ e il realismo affiora nella delega di ammaestramento morale che dall'autore passa ai personaggi.¹⁴ Il compito di transitare il realismo dal palcoscenico teatrale alla pagina narrativa – non senza costanti rinvii alla matrice pittorica – sarebbe toccato a Luigi Capuana, critico teatrale della «Nazione». ¹⁵ Ma l'anima filosofico-estetica del realismo fiorentino, destinato a esplodere nel verismo dei rutilanti anni milanesi di Verga, si radicava nel De Sanctis dei saggi fiorentini, in cui fermenta il lessico critico capuaniano (*analisi, rappresentazione, scena, attori* per 'personaggi'), inevitabilmente mutuato dal metodo diegetico manzoniano.¹⁶ A parte qualche contaminazione tra *reale* o *materiale*, e *ideale*, parole come *ambiente, temperamento, eredità* ricorrono negli scritti di quegli anni e i concetti che veicolano vengono accettati

⁸ Cfr. BIGAZZI, *I colori del vero* cit., p. 22 nota 19; p. 56 nota 10, p. 69 nota 38.

⁹ Ivi, p. 69 nota 38.

¹⁰ Ivi, pp. 50-95. Un «reale ben temperato» è il titolo del capitolo da cui si cita.

¹¹ Ivi, p. 59. Basti per adesso menzionare l'accenno di Telemaco Signorini al «carattere locale» come requisito indispensabile dei quadri, creando, con l'armonizzazione di figure e sfondo, un rapporto organico fra il tutto e la parte (Ivi, p. 68).

¹² Ivi, p. 74.

¹³ Ivi, p. 86.

¹⁴ Ivi, p. 89.

¹⁵ Ivi, pp. 90 sgg. Si veda in particolare la p. 93.

¹⁶ Ivi, pp. 120-121.

dal critico irpino, mentre *realismo* – e la variante deteriore *verismo* – suscitano la sua riprovazione:

Quella che ci pizzica e ci stimola è la vita in atto, nella sua realtà. E perché questo troviamo in Zola, diciamo: – L'idea di Zola è il realismo. *Realismo* non parve a quest'arte un titolo *abbastanza espressivo*; si chiamò il *verismo*, e non ci è niente di meno vero in questa vita brutta, volgare, mutilata ed esagerata.¹⁷

Sostanziato da capisaldi ideologico-morali e dal correlato espressivo di uno «stile semplice, esemplato sulla natura e adeguato all'oggetto»,¹⁸ il realismo filtrato dall'eticizzazione di De Sanctis avrebbe gettato le basi per l'etnificazione linguistica del Verga verista, che diede la sua definizione di *realismo* nel graffiante inciso della famosa lettera manifesto della serie dei *Vinti*:

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa, la sincerità dell'arte in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna.¹⁹

E si noti che *sincerità dell'arte* è termine tipico dei Macchiaioli²⁰.

Su questa angolazione calibreremo la caratterizzazione del corpus e la scelta delle “voci” da proporvi come esempi di lemmatizzazione.

Il VIVer, come si è cercato di illustrare, costituisce un caso innovativo nella lessicografia digitale in quanto mira a descrivere la lingua del Verismo intesa in senso ampio, come codice stilistico e terminologico del movimento letterario e intellettuale che attuava in Italia il Realismo europeo creandosi soluzioni espressive che potremmo etichettare con De Sanctis come «realismo linguistico».²¹

¹⁷ F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo decimonono. La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, Laterza, Bari 1953, pp. 418-419.

¹⁸ R. BIGAZZI, *I colori del vero* cit., pp. 128-129.

¹⁹ G. ALFIERI, «*Il realismo, io l'intendo così*». *Ritocchi e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», XIII, 2020, pp. 253-378. Nella vulgata della lettera, a causa di un fraintendimento della punteggiatura, il soggetto di «potrà rendere» era erroneamente ritenuto «Ciascun romanzo».

²⁰ Si vedano le numerose citazioni di Telemaco Signorini riportate da R. BIGAZZI, *I colori del vero* cit.

²¹ F. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte*, Stabilimento Tipografico dei classici italiani, Napoli 1883, p. 15.

Da un punto di vista più strettamente tecnico, il VIVer si riconnette idealmente alla vocazione prioritariamente semantica della lessicografia italiana,²² abbracciando ambiti referenziali finora inesplorati negli altri vocabolari digitali, con l'eccezione del VoDIM, vocabolario dinamico inteso come sistema lessicale digitale perennemente implementabile.²³

In questa prospettiva la testualità del Realismo italiano su cui si basa il VIVer è concepita come corpus dei corpora dinamico, incrementabile in ogni momento e non rigidamente legato al canone letterario verista, e in sinergia con altri corpora sul Verismo, tra cui in primis il prezioso corpus di riviste di COVerLess.

3. *Che cosa è il VIVer*

Il modo più diretto per offrire una definizione esauriente del VIVer è precisare che cosa non è o non vuol essere il Vocabolario dell'italiano verista. Il VIVer non è – o meglio non è solo – il vocabolario dell'italiano di Verga e dei veristi siciliani, e non è – o meglio non è solo – un vocabolario dell'italiano regionale letterario. Tale accezione infatti sarebbe riduttiva, perpetuando lo stereotipo dell'italiano dei veristi come lingua intrisa univocamente di idiomaticità locale. L'italiano verista invece è una declinazione letteraria dell'italiano post-manzoniano, di cui, come vedremo, riflette il repertorio sociolinguistico.

Da questa visione socio-storica derivano due ipotesi di lavoro: continuità e contiguità tra italiano manzoniano e italiano verghiano. La rappresentazione lessicografica dell'italiano verista potrà innanzitutto confermare su basi descrittive organiche e convergenti la continuità – postulata da Nencioni nel 1988 e convalidata da studi linguistici dei decenni successivi –²⁴ tra italiano manzoniano e italiano verghiano. Nell'introdurre il congresso sul IV centenario dell'Ac-

²² D'A.S. AVALLE, *Al servizio del vocabolario della lingua italiana*, Accademia della Crusca, Firenze 1979.

²³ M. BIFFI, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, in *L'italiano elettronico. Vocabolari, corpora, archivi testuali e sonori*, Atti della "Piazza delle Lingue" dell'Accademia della Crusca (Firenze, 6-8 novembre 2014), a cura di C. Marazzini e L. Maconi, Accademia della Crusca, Firenze 2016, pp. 259-280.

²⁴ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti*, Morano, Napoli 1988; G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno Internazionale della Fondazione Verga (Catania, 13-17 dicembre 2010), a cura di G. Sorbello, «Annali della Fondazione Verga», n. s., III, 2010 (ma: 2011), pp. 5-28; EAD., *Verga «costruttore di lingua»: l'italiano dei capolavori veristi e l'italiano contemporaneo*, in *Verga oggi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 24-25 novembre 2022), a cura di S. Magherini, Società Editrice Fiorentina, Firenze

cademia della Crusca (1983), Giovanni Nencioni auspicava un vocabolario integrale dell'italiano, che includesse tutte le varietà e tutti i generi testuali che testimoniano la nostra lingua.²⁵ Il VoDIM, ideato da Claudio Marazzini e oggi consultabile nella Stazione Lessicografica della Crusca, ha idealmente attuato tale intento per l'italiano postunitario. Il VIVer ne integrerà la componente letteraria e metaletteraria, qualificandosi dunque come vocabolario integrale e dinamico dell'italiano verista, basato su un corpus plurigenere. La seconda ipotesi di lavoro retrostante al VIVer, cui accennavo prima, è la contiguità tra italiano post-manzoniano e italiano verista. Entrambi infatti condividono due prerogative di fondo: articolazione geolinguistica e varietà tipologico-stilistica.

A definire compiutamente il VIVer può riuscire utile enunciare gli obiettivi diretti:

- costituire una sala di lettura ad accesso libero che contenga un corpus dei corpora della letteratura verista, e si configuri come una piattaforma sinergica con altri portali, come quello della Biblioteca Nazionale di Roma illustrato da Eleonora Cardinale e il portale *Alphabetic* di cui ci ha parlato Anna Maria Tammaro;
- realizzare un vocabolario dinamico a consultazione variabile di una varietà rappresentativa dell'italiano letterario e metaletterario postunitario;
- offrire una prima descrizione lessicografica della fraseologia dell'italiano moderno con particolare riferimento alle specificità stilistiche del verismo (es. codice gestuale, proverbi, similitudini convenzionali)

e indiretti:

- descrivere e ridefinire la lingua del verismo italiano in tutti i suoi usi diafasici, diamesici e diatopici;
- incrementare la descrizione e la conoscenza dell'italiano postunitario.

Il VIVer si configura in un certo senso come un repertorio ibrido tra un archivio digitale e un dizionario di voci e idiomatismi: per quest'ultima specificità avrà una referenzialità interna molto spiccata rispetto a quella di altri vocabolari, e se ne dovrà tener conto nella lemmatizzazione, ma anche nella

2024, pp. 63-91; G. POLIMENI, *Renzo alla prova di Trezza. Sinopie manzoniane nella «dicitura» dei Malavoglia*, in «Studi linguistici italiani», XLVIII, 1, 2022, pp. 104-141.

²⁵ G. NENCIONI, *L'Accademia della Crusca nel suo IV Centenario*. Indirizzo di apertura del relativo congresso internazionale (Firenze, 29 settembre-2 ottobre 1983), in «Annali della Pubblica Istruzione», XXIX, 6, 1983, pp. 731-735.

lettura delle voci. Basti pensare a parole manifesto come *osservazione*, *studio*, *mezze tinte* ecc. Il VIVer dunque non è un vocabolario nei canoni della lessicografia linguistica o metalinguistica, ma è uno strumento a parte, destinato a specialisti ma anche a utenti che operano nella didattica, che potranno trovarvi tracce importanti e spunti per un insegnamento non sloganistico della letteratura e dei suoi codici critico-*estetici* e diegetici. A questa utenza didattica si potranno aggiungere destinatari più estesi: la comunità scientifica con finalità di avanzamento delle conoscenze in ambito filologico-critico, storico-letterario e storico-linguistico e la comunità dei lettori con finalità di divulgazione culturale. Un'analogia parziale si può fare col prezioso *Dictionnaire des Naturalismes*,²⁶ purtroppo solo cartaceo.

4. *Il corpus VIVer*

Per garantire l'autenticità degli usi linguistici d'autore, il corpus VIVer assume come testi di riferimento le edizioni critiche o, in assenza di queste, autorevoli edizioni commentate o le prime edizioni delle opere. Al momento 100 dei circa 250 testi del corpus sono in corso di marcatura.

Il corpus è stato costruito in base a criteri di oggettività e significatività letteraria e linguistica, e risponde pertanto a precise coordinate diatopiche, diacroniche e diafasiche: i testi provengono da tutte le regioni italiane e potenzialmente italofone, compresa la Corsica e, in prospettiva, Malta. Gli estremi cronologici rispecchiano l'affermazione della letteratura rusticale (1850) e la morte di Verga (1922), mentre lo spettro tipologico e situazionale abbraccia, come si è detto, molteplici generi testuali, fictional e non fictional.

Il primo nucleo di testi è composto da autori e autrici più o meno esplicitamente riconducibili al modello verghiano, già studiati sinotticamente nel Convegno su *I verismi regionali*, che a sua volta ha dato luogo ad analisi mirate.²⁷ A questo primo nucleo si sono aggiunti testi postunitari, non solo narrativi o teatrali, variamente afferenti al Realismo, e articolati in vari generi di cui si riporta qui di seguito anche la sigla di marcatura strutturale:

²⁶ A cura di C. Becker e P. J. Dufief, Champion, Paris 2017, voll. 2.

²⁷ *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 7, 2 voll., Fondazione Verga, Catania, 1996. A questo lavoro si rifà esplicitamente B. BAITA, *Color locale nella narrativa regionale italiana del secondo Ottocento*, Tesi di dottorato, XXVII ciclo, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2014/2015.

1. Narrativa: novelle e romanzi (Narr)
2. Poesia verista (Poe)
3. Teatro (Tea)
4. Realismo sociale (RSo)
5. Verismo documentario (Gio)²⁸
6. Testi teorici e manifesti poetici (Est)²⁹
7. Letteratura per l'infanzia (Fia)³⁰.

In prospettiva si inseriranno nel corpus gli epistolari d'autore, la cui stretta inerenza con il linguaggio narrativo è già stata dimostrata per Verga,³¹ e le traduzioni italiane di naturalisti e realisti europei Zola, Auerbach, Hardy, ecc. L'inclusione di paratesti e metatesti (prefazioni, recensioni, e carteggi rilevanti ai fini della teorizzazione estetica), nonché l'auspicabile dialogo col corpus COVerLeSS, consentirà di lemmatizzare il sottocodice della poetica realista e verista, di cui la «poetica disseminata»³² di Verga costituisce l'archetipo.

Da queste considerazioni si desume sin d'ora che la natura del VIVer è soprattutto quella di un vocabolario di lingua e metalingua letteraria, dunque un vocabolario con attinenze critiche e stilistiche, in cui, come vedremo, ampio spazio avrà il valore figurato di lemmi, polirematiche, e idiomatismi.

5. *L'italiano verista*

Se, come abbiamo ipotizzato, il VIVer chiarirà l'apporto di Verga e dei veristi all'italiano letterario post-manzoniano, si confermerà in chiave descrittiva la capacità dell'autore de *I Malavoglia* di trasformare un'istanza socio-letteraria ed estetica in istanza socio-comunicativa. Lo aveva suggerito qualche decennio

²⁸ Ad esempio gli scritti di Jessie White Mario e in generale testi giornalistici e inchieste sociali.

²⁹ *Est* sta per "estetica", in quanto il genere testuale include le prefazioni degli autori alle raccolte di novelle o romanzi, le recensioni di critici letterari, ecc.

³⁰ *Fia* sta per "fiabe" e, oltre a quelli di Capuana, il corpus include testi di altri autori, tra cui Maria Messina.

³¹ Cfr. S. CERRUTO, «*La competenza multipla*» di Giovanni Verga tra scrittura epistolare e letteraria, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie studi, n.s. n. 7, Fondazione Verga-Euno, Catania-Leonforte 2023.

³² G. ALFIERI, *Una poetica disseminata: idee di Verga sul realismo*, in *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 5-7 dicembre 2022; 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri, G. Longo, A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. n. 7, Fondazione Verga-Euno, Catania-Leonforte 2023, 2 voll., I, pp. 69-102.

fa Giovanni Nencioni³³, intuendo che l'italiano regionalizzato non fosse altro che la stilizzazione dell'italiano regionale, vale a dire di una delle più diffuse e vitali realtà sociolinguistiche dell'Italia postunitaria.

Dai sondaggi linguistici effettuati nell'ambito del citato convegno *I verismi* regionali organizzato dalla Fondazione Verga nel 1992 sono emerse le risorse e quindi le coordinate socio-stilistiche dell'italiano verista:

- dialetto italianizzato o italiano regionale,
- toscano come lingua superdialettale di conguaglio;
- tecnicismi per la caratterizzazione socio-ambientale;
- strutture iperlinguistiche e antropologiche (similitudini convenzionali, espressioni fraseologiche, proverbi, sentenze, codice gestuale, ecc.).

L'aspetto forse più innovativo – e si direbbe esclusivo del VIVer – è la registrazione delle unità fraseologiche che finora la lessicografia ha trattato in coda alle voci messe a lemma. Col macrotag “formularità” si marcano tutte le componenti dell'etnificazione linguistica qui di seguito elencate; nella lemmatizzazione invece si distinguono i vari tipi di espressione fraseologica:

Strutture iperlinguistiche:

- similitudini convenzionali
- modi di dire
- proverbi

Strutture antropologiche

- codice gestuale.

Il VIVer dunque sarà anche un vocabolario dello stile verista, in cui le realizzazioni espressive troveranno per la prima volta una catalogazione e una definizione lessicografica sistematica, superando l'episodicità dei commenti antologici o editoriali.

Che tipo di lessico presenta l'italiano verista dal punto di vista socio-stilistico? Da alcuni sondaggi analitici svolti sul corpus è emersa una tendenza all'ibridazione di generi testuali e di relativi registri espressivi. Sembra che, soprattutto nei testi dei primi decenni del realismo, l'intento socio-etico del *nation build-*

³³ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti* cit.

ing abbattesse gli steccati di genere testuale: romanzi, novelle, teatro morale e narrativa per l'infanzia si ibridano nei temi e nei toni producendo slittamenti continui di registro lessicale e fraseologico.

Un aspetto più sotteso del “vero”, e quindi una seconda caratteristica che il VIVer sta facendo emergere è il ruolo del lessico domestico che, integrandosi alla terminologia tecnico-professionale atta a caratterizzare gli ambienti narrati, contribuisce a qualificare l'italiano verista come componente essenziale e vitale dell'italiano postunitario. Lo conferma la coincidenza e l'osmosi tra lessico diegetico, lessico privato dei libri di conti, e lessico epistolare, già accertata per Verga.³⁴

Il VIVer consentirà un'interoperatività tra i vari sottocorpora che lo compongono, individuando per lessico e fraseologia concomitanze tra autori di varia provenienza regionale, nonché retrodatazioni di termini ed espressioni idiomatiche. La dimensione dell'interregionalità, già accertata per la lingua di Verga, potrebbe estendersi a tutti o a gran parte dei veristi.³⁵ Anche l'incrocio tra diatopia e diamesia, cifra accertata per la lingua di Verga, può estendersi ad autori e autrici veristi, divenendo una caratteristica panregionale e quindi condivisa dall'italiano post-manzoniano.

Come nella Stazione lessicografica della Crusca, in cui auspicabilmente il VIVer dovrà rientrare, è attiva sin da adesso l'interoperatività con:

- sottocorpora testuali: es. ARDIPS, Vivit, COVerLeSS (Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società) e Verbum a questo correlato;
- altre imprese lessicografiche: es. VoDIM, AtLiTeG;
- altri progetti digitali: UPO MIT@PANZINIonline; Verismo digitale; Timeline Ver-intime.

L'italiano verista descritto nel VIVer si incrocerà con una varietà tuttora poco conosciuta dell'italiano postunitario: il parlato-scritto, inteso sia come scritto extraletterario ma colloquiale, che come parlato scritto-narrato.³⁶ Non va dimenticato che l'italiano verista per antonomasia è il linguaggio creato da Verga per mediare la visione del mondo dei suoi protagonisti popolari per i

³⁴ F. BRANCIFORTI, *Frammenti di un'autobiografia: i libri dei conti di Giovanni Verga*, a cura di Gabriella Alfieri, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie studi, n.s. n. 8, Fondazione Verga-Euno Editore, Catania-Leonforte 2024; S. CERRUTO, *La «competenza multipla»* cit.

³⁵ Cfr. le note 37 e 38.

³⁶ Cfr. D. MOTTA, *La «lingua fusa»: la prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scrittoparlato*, Bonanno, Acireale-Roma 2011.

lettori non siciliani. Questo italiano interregionale³⁷ e oralizzato,³⁸ in cui convergono sintassi del parlato e idiomatichità dialettale, si configura come lingua espressiva e comprensibile insieme, che ha innovato radicalmente l'italiano contemporaneo, letterario e non. Uno spaccato unitario dell'italiano di Verga si può estrarre già nel GDLI, in cui la lemmatizzazione dei capolavori veristi conta più di 5000 citazioni, situando l'autore de *I Malavoglia* a metà della classifica degli autori più citati, subito dopo Petrarca.³⁹ Il VIVer offrirà la ricognizione organica dell'italiano di Verga.

L'italiano verista in definitiva ha anticipato e forse incentivato la ristandardizzazione in atto della nostra lingua, in cui l'italiano regionale costituisce una delle più attive fonti di innovazione, come confermano i più recenti studi di sociolinguisti e di storici della lingua.⁴⁰

La registrazione lessicografica di unità lessicali, fraseologiche e idiomatiche dell'italiano verista come linguaggio metadiegetico può infine aiutarci a cogliere fermenti e modalità di realizzazione delle istanze veriste in prospettiva nazionale, e realiste in prospettiva internazionale, nell'orizzonte globale del cosiddetto *Naturalisme monde*. Più in generale poi il VIVer ci restituirà la costellazione semantico-culturale relativa al lessico emozionale e socioculturale realista, che ha avuto non poche ricadute modellizzanti sulla letteratura di consumo.

La presa socio-comunicativa di un nuovo modello linguistico-stilistico si misura notoriamente con le dinamiche di riuso. Anche sotto questo aspetto l'italiano del VIVer potrà rivelarsi efficiente: verificando infatti le dinamiche e le frequenze di riuso di termini letterari, metadiegetici o, sul piano stilisti-

³⁷ Nell'italiano del Verga verista convergono e si amalgamano, con funzioni caratterizzanti interscambiabili, siciliano, milanese e toscano-fiorentino manzoniano. Cfr. G. ALFIERI, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi, Sappada/Plodn (30 giugno-4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, CLUEP, Padova 2017, pp. 305-319.

³⁸ Per questa definizione, relativa a una varietà di lingua mimetica del parlato, ma aderente alle strutture testuali dell'oralità spontanea, cfr. G. ALFIERI, *L'italiano oralizzato della fiction televisiva*, in «Le forme e la storia», n.s. III, 1, 2010, pp. 189-198.

³⁹ M. BIFFI, *Verga sotto la lente del «GDLI»*, in *Verga oggi*, a cura di S. Magherini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2024, pp. 185-201; M. BIFFI, E. GUADAGNINI, «Le citazioni riconducono il dizionario nell'ambito della letteratura e della vita»: un primo sguardo d'insieme sui citati del «GDLI», in «Studi di Lessicografia Italiana», vol. XXXIX, 2022, pp. 351-386.

⁴⁰ Si vedano rispettivamente M. CERRUTI, C. CROCCO, S. MARZO, *On the development of a new standard norm in Italian*, in *Towards a new standard: Theoretical and empirical studies on the restandardization of Italian*, a cura di M. Cerruti, C. Crocco, S. Marzo, Mouton de Gruyter, Berlin 2016, pp. 3-28; e P. D'ACHILLE, *Italia duemila ventidue/venti ventidue: proviamo a fare il punto sulle varietà dell'italiano di oggi?*, in *I testi e le varietà*, Atti del XV Convegno ASLI (Napoli-Procida, 21-22 settembre 2022), a cura di R. Librandi, R. Piro, Cesati, Firenze 2024, pp. 21-42.

co-semantico, la riproposta di espressioni figurate, si apprezzerà il costituirsi di un codice stilistico ed estetico finora segnalato impressionisticamente, ma non descritto organicamente.

A maggior ragione ciò varrà per le dinamiche di riuso nella dimensione primaria dell'italiano verista, quella di italiano diegetico: tra le prospettive di lemmatizzazione del VIVer infatti c'è l'inserimento nella voce di usi successivi al Verga, fino a Pavese, e Bacchelli e altri autori del neorealismo letterario; le occorrenze saranno rintracciabili nel GDLI e in Google libri con i filtri di ricerca diacronica.

6. *Prime voci*

Allo stato attuale l'attività del VIVer è concentrata su due direttrici principali: la marcatura strutturale e linguistica dei testi che costituiscono il corpus⁴¹ e la redazione delle prime voci lessicografiche. I dati raccolti in fase di marcatura hanno permesso, dopo un proficuo confronto fra il gruppo di ricerca della Fondazione Verga e quello dell'Accademia della Crusca, di elaborare un prototipo di tracciato per le voci del vocabolario, sviluppate a partire da concordanze e lemmari specifici. Il tracciato che qui presentiamo prende le mosse dalle riflessioni condotte nell'ambito del VoDIM da Marazzini-Maconi sui testi scientifici,⁴² da Malgarini-Biffi-Vignuzzi sulla lingua della cucina⁴³ e da Patella sulla lingua dell'arte.⁴⁴ Sono stati inoltre presi in considerazione altri progetti di lessicografia digitale, come AtLiTeG.⁴⁵

Ogni voce presenta una struttura, qui di seguito riportata, articolata in sezioni, con campi sia obbligatori che facoltativi (indicati da asterisco):

⁴¹ Per un approfondimento sulla marcatura strutturale e linguistica dei testi del progetto si rimanda a G. ALFIERI, M. BIFFI, S. CERRUTO, G. SALUCCI, *Il VIVer (Vocabolario dell'Italiano Verista)* cit. e a G. ALFIERI, M. BIFFI, S. CERRUTO, G. SALUCCI, *Verso il vocabolario digitale dell'italiano verista (VIVer): corpus, metodi e prospettive* cit.

⁴² C. MARAZZINI, L. MACONI, *Il Vocabolario dinamico dell'italiano moderno rispetto ai linguaggi settoriali. Proposta di voce lessicografica per il redigendo VoDIM*, in «Italiano digitale», VII, 2018/4, pp. 100-119.

⁴³ P. BERTINI MALGARINI, M. BIFFI, U. VIGNUZZI, *Dal Vocabolario storico della cucina italiana postunitaria (VoSCIP) al Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno (VoDIM): riflessioni di metodo e prototipi*, in «Studi di lessicografia italiana», XXXVI, 2019, pp. 341-366.

⁴⁴ B. PATELLA, *Il Vocabolario dinamico dell'italiano moderno (VoDIM): proposta di schede lessicografiche per la lingua dell'arte*, in «Italiano digitale», XIII, 2, 2020, pp. 122-170.

⁴⁵ <https://www.atliteg.org> (url consultato il 28/05/2025).

Lemma + categoria grammaticale o tipo di espressione fraseologica per la formularità

- 0.1. Forme attestate nel corpus dei testi (con tutte le varianti)
- 0.2. *Glossa metalinguistica (se presente nel testo)
- 0.3. *Traduzione delle voci dialettali
- 0.4. Prima attestazione nel corpus (Autore, titolo, anno)
 - 0.4.1. Indicazione numerica della frequenza nel corpus (per ciascuna forma)
 - 0.4.2. *Prima attestazione fuori corpus
- 0.5. Rinvii interni
- 0.6. *Nota (etimologica, linguistica, stilistica, filologica) + *bibliografia
- 0.7. Corrispondenze lessicografiche

1. Definizione

Marca d'uso

Campo semantico

Distribuzione geografica

Contesti

2. Definizione (eventuale secondo significato)

Marca d'uso

Campo semantico

Distribuzione geografica

Contesti

All'inizio di ciascuna scheda viene indicato il lemma, evidenziato in grassetto, seguito dalla categoria grammaticale – che potrà essere unica o multipla a seconda dei casi – o dal tipo di espressione fraseologica per la formularità.

Nel campo 0.1. si elencano tutte le forme documentate nel corpus.⁴⁶

Nel campo 0.2. “Glossa metalinguistica” confluiranno gli eventuali commenti d'autore, che possono essere traduzioni di un'espressione dialettale presenti nel testo o possono riguardare indicazioni diatopiche (es. *come dicono laggiù*).

Il campo 0.3. è riservata alla traduzione letterale delle espressioni dialettali pure.

Seguono la prima attestazione all'interno del corpus (0.4.). Nel caso si tratti di una retrodatazione, verrà segnalata e confluirà nella sezione VIVer di Archi-

⁴⁶ Il corpus e la banca dati di consultazione sono attualmente in costruzione; per le voci che saranno fra poco presentate ci si è basati sullo spoglio di 60 testi.

DATA, in cui attualmente sono già presenti 134 retrodatazioni.⁴⁷ L'indicazione numerica della frequenza nel corpus viene data per ogni singola forma (0.4.1.): viene prima fornito il numero totale di occorrenze a cui seguirà quella singola per ogni autore.

Delle attestazioni fuori corpus precedenti alla prima occorrenza del corpus VIVer (0.4.2.) si forniscono i dati bibliografici e l'indicazione dei repertori di provenienza (dizionari, corpora, archivi digitali).

Il campo 0.5. raccoglie i rinvii interni ad altre voci correlate, in relazione a legami grammaticali o semantici.

Il campo 0.6., facoltativa, accoglie note etimologiche, linguistiche, stilistiche o filologiche, con eventuale apparato bibliografico. È pensata come uno spazio di approfondimento dedicato alle etimologie 'culturali' – vale a dire le trafile d'uso precedenti alle attestazioni nel VIVer – e a commenti di natura linguistica, spiegazioni e altri eventuali contenuti integrativi, come ad esempio alcuni spunti interdisciplinari.

Nel campo "corrispondenze lessicografiche" (0.7.) si inseriranno i riferimenti ad altri vocabolari e ad altri corpora esterni al VIVer, alcuni dei quali consultabili e interrogabili nella Stazione lessicografica della Crusca.⁴⁸

L'ultimo campo è dedicato alle definizioni – corredate da marca d'uso, campo semantico e distribuzione geografica – e ai contesti. Data l'ampiezza del corpus e la prevedibile mole di occorrenze per ogni singola voce, è prevista nel tracciato una selezione dei contesti più rappresentativi, mentre l'elenco completo delle opere in cui compare il termine o l'espressione sarà fornito in un campo dedicato. Nel processo di redazione delle definizioni si è scelto di operare in modo indipendente rispetto alla tradizione lessicografica, ancorando ogni formulazione esclusivamente ai dati linguistici attestati nel corpus del VIVer, senza ricorrere ad apporti esterni o a rielaborazioni tratte da repertori già esistenti. Questo orientamento consente di valorizzare appieno la specificità del materiale documentario, sia mettendo in luce significati finora trascurati o non censiti, sia evidenziando, all'interno della produzione verista, la continuità d'uso e la pertinenza semantica di accezioni già note ma non ancora sistematicamente associate a tale ambito. Si distinguono due tipologie definitorie: una di impianto tradizionale, riconducibile alla lessicografia propriamente detta, e una seconda, destinata in particolare alle voci metadiegetiche, concepita come una spiegazione di carattere esegetico piuttosto che come una definizione in

⁴⁷ <https://www.archidata.info/collaboratori/corpus-viver---vocabolario-dell-italiano-veristico> (url consultato il 28/05/2025).

⁴⁸ <https://www.stazionelessicografica.it> (url consultato il 28/05/2025).

senso stretto. A ciascuna definizione è inoltre associato un indicatore del livello di figuralità, articolato secondo una scala graduata: il grado 0 corrisponde al significato letterale o proprio della voce; un secondo livello, definito “figuralità oggettiva”, segnala un uso figurato già attestato nella lingua italiana o affine a quello già registrato; infine, un terzo livello connota la “figuralità soggettiva” dovuta alla creatività dell’autore. Si è ritenuto opportuno marcare occorrenze – soprattutto fraseologiche – in cui il significato risulta rielaborato o innovato dal singolo scrittore, come avviene emblematicamente nei casi di riletteralizzazione tipici della scrittura verghiana (ad es. «ne era passata di acqua sotto il ponticello» in *Jeli il pastore*⁴⁹ o la voce *contare i travicelli* che illustreremo più avanti).

Si presentano di seguito tre voci campione del VIVER, *fiumana*, *fiumana del progresso* e *contare i travicelli*, elaborate secondo i criteri sopra esposti e rappresentative degli aspetti più innovativi del VIVER.

Fiumana, s.f., frasario verista

0.1. Forme attestate nel corpus dei testi (con tutte le varianti): *fiumana*, *fiumane*

0.2. *Glossa metalinguistica (se presente nel testo): //

0.3. *Traduzione delle voci dialettali: //

0.4. Prima attestazione nel corpus (Autore, titolo, anno): GIARELLI, «La Fama», recensione a *Eros*, 12 gennaio 1875 (in RAPPAZZO-LOMBARDO 2016: 145)⁵⁰

0.4.1. Indicazione numerica della frequenza nel corpus (per ciascuna forma):
Fiumana [16]: Verga [4]; Ciampoli [3]; De Roberto [3]; Barbaro Forleo [2];
 Mezzanotte [1]; Giarelli [1]

Fiumane [1]: De Roberto [1]

0.4.2. *Prima attestazione fuori corpus:

significato 1: Compagni (GDLI)⁵¹

significato 2: Balbo (GDLI)

significato 3: Palazzeschi (GDLI)

significato 5: Verga (GDLI)

⁴⁹ G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1987, p. 26.

⁵⁰ F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, p. 145.

⁵¹ GDLI = S. BATTAGLIA, G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. più 2 supplementi, UTET, Torino 1961-2009 (www.gdli.it, url consultato il 28/05/2025).

0.5. Rinvii interni: *onda, a fumane, fiumana del progresso*

0.6. *Nota (etimologica, linguistica, stilistica, filologica) + *bibliografia:

Nell'ideologia narrativa di Verga, la metafora della fiumana – particolarmente significativa nella prefazione a *I Malavoglia* – assume un valore simbolico di grande rilievo, trovando un chiaro antecedente nella rappresentazione manzoniana dei tumulti milanesi nei *Promessi sposi*. In entrambi gli autori, così come in altri scrittori veristi, la folla è raffigurata come una forza della natura, travolgente e spersonalizzata, che annulla la volontà individuale e trascina ogni cosa nel proprio movimento: un'onda, un torrente, una calca tumultuosa che si fa metafora della storia. Nel caso di Verga, tale immagine si carica di un significato ideologico preciso (vd. fiumana del progresso). Per un approfondimento vd. POLIMENI 2022: 126-135.⁵²

Nel manoscritto della novella *Cos'è il Re* (*Novelle rusticane*, 1883) *fiumana* è soprascritto a *onda* (cfr. VERGA 2016: 21).⁵³

Spunti interdisciplinari: Tra il 1895 e il 1896, Giuseppe Pellizza da Volpedo concepisce l'idea del quadro che diventerà *Il Quarto Stato*, inizialmente intitolato "Fiumana", simbolo del popolo in marcia verso la giustizia. In una lettera all'amico Leonardo Bistolfi (agosto 1895 ca.), l'artista spiega il desiderio di superare soggetti banali per affrontare la pittura sociale, rappresentando una massa di lavoratori forti, intelligenti e consapevoli, «che s'avanzano come fiumana travolgente». L'immagine della "fiumana" è ispirata al linguaggio politico e giornalistico dell'epoca, come ha dimostrato nel 2002 Michele Nani (cit. in POLIMENI 2020: 154)⁵⁴. In una nota del 1896, l'artista eleva ulteriormente il tono, trasformando l'avanzata della "fiumana dell'umanità" in un invito collettivo alla partecipazione attiva nella lotta per la giustizia: filosofi, artisti, operai e famiglie sono chiamati a unirsi e contribuire al progresso. I suoi appunti e il suo epistolario rivelano lo studio di fonti lessicografiche e letterarie e mostrano un approccio filologico rigoroso. Tra gli appunti preparatori emergono titoli alternativi come *Ventre vuoto*, *Sciopero*, *Fratelli*, *Fiumana famelica*, che riflettono i temi della fame, della rivolta e della solidarietà umana e che trasformano

⁵² G. POLIMENI, *Renzo alla prova di Trezza. Sinopie manzoniane nella «dicitura» dei Malavoglia* cit., pp. 126-135.

⁵³ G. VERGA, *Novelle Rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga-Interlinea, Novara 2016, p. 21.

⁵⁴ G. POLIMENI, *Le parole del Quarto Stato: scavi "lessicali" tra le carte di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, in ID., *La viva parola. Saggi sulla lingua scritta tra Ottocento e Novecento*, Biblion, Milano 2020, pp. 145-162.

la pittura in uno strumento di impegno civile. Per un approfondimento vd. POLIMENI 2020: 145-162.⁵⁵

0.7. Corrispondenze lessicografiche: TB,⁵⁶ RF,⁵⁷ GB,⁵⁸ PETR,⁵⁹ GDLI, GRADIT⁶⁰

1. fig. 0: Corso d'acqua, fiume impetuoso
 Marca d'uso: TEC (= tecnicismo)
 Campo semantico: Natura
 Distribuzione geografica: panitaliana

Contesti

VERGA (1880): «quando furono stanchi, se ne andarono di qua e di là nel passeggio, trascinati dalla folla come fossero in mezzo a una fiumana, a vedere i trasparenti illuminati».⁶¹

VERGA (1881): «Più tardi, mentre lo facevano scendere per le scale, barcollante, reggendolo sotto le ascelle, la folla usciva anch'essa come una fiumana».⁶²

CIAMPOLI (1882): «Quei lunghi capelli, sciolti nel ballo, ondeggianti giù per la vita, simili alla fiumana grossa, egli se li sentiva serpeggiare fra le mani».⁶³

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ TB = N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1865-1879 (www.tommaseobellini.it, url consultato il 28/05/2025).

⁵⁷ RF = G. RIGUTINI, P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Cennini, Firenze 1875 (disponibile in Google Libri: https://www.google.it/books/edition/Vocabolario_italiano_della_lingua_parlat/jVJCAQAAMAAJ?hl=it&gbpv=0, url consultato il 28/05/2025).

⁵⁸ GB = G.B. GIORGINI, E. BROGLIO, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Tipografia Cellini, Firenze 1870-97 (consultabile negli Scaffali digitali dell'Accademia della Crusca: <https://scaffaledigitale.it/opere/novo-vocabolario-della-lingua-italiana-secondo-l-uso-di-firenze/3195>, url consultato il 28/05/2025).

⁵⁹ PETR = P. PETROCCHI, *Nòvo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1897 (disponibile in Google Libri: vol. 1 https://www.google.it/books/edition/Novo_dizionario_universale_della_lingua/3jDLIHe2YZQC?hl=it&gbpv=0; vol. 2. https://www.google.it/books/edition/Nòvo_dizionario_universale_della_lingu/vYRBAAAAYAAJ?hl=it&gbpv=0, url consultati il 28/05/2025).

⁶⁰ GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da T. De Mauro, UTET, Torino 1999-2000, con aggiornamento del 2003 e del 2007.

⁶¹ G. VERGA, *Vita dei campi* cit., p. 35.

⁶² G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga-Interlinea, Novara 2014, p. 312.

⁶³ D. CIAMPOLI, *Trecce nere*, Treves, Milano 1882, p. 3.

BARBARO FORLEO (1889): «Per le vaste sale e pe' corridori c'era una folla immensa, compatta, mobile, irrequieta, irrompente a guisa di fiumana che abbia rotte le dighe, che l'erano di freno».⁶⁴

CIAMPOLI (1890): «Lontano ridevano su' greppi, per le valli, nitide nitide, fattorie, chiesuole, paeselli; la fiumana luccicava come se avesse dall'una all'altra riva un ponte di topazi e diamanti».⁶⁵

CIAMPOLI (1890): «La giovinezza, la virilità erano passate, passate, come acque di fiumana per la prateria dei puledri».⁶⁶

DE ROBERTO (1894): «Una notte, dopo quattro mesi di siccità, scoppiò un terribile temporale; il cielo scuro fu solcato da saette lucenti come spade, le strade si mutarono improvvisamente in fiumane limacciose, la grandine stroschiò sulle vetrate e sui tetti».⁶⁷

DE ROBERTO (1894): «Da un balcone del Circolo degli operai, dominando il corso gonfio di popolo come una fiumana, egli spiegava lo scopo della nuova impresa».⁶⁸

2. fig. ogg.¹: Folla di persone che si muove nella stessa direzione in modo tumultuoso e compatto, spesso con un senso di impeto travolgente o di disordine.

Marca d'uso: STAND-AUL (= standard aulico)

Campo semantico: Comportamento umano

Distribuzione geografica: panitaliana

Contesti

MEZZANOTTE (1887): «Come egli fu a capo della via, una grande fiumana di gente lo investì, che sbucava fuggendo dalla via del Mercato».⁶⁹

BARBARO FORLEO (1890): «false dame in cerca di amanti comprati, d'intrighi, di avventure e di adulterii, possibili solo sotto la maschera ed in mezzo a quella torbida fiumana di uomini e di cose».⁷⁰

DE ROBERTO (1894): «Dinanzi a una bottega di merciaio, la fiumana dei manifestanti s'arrestò un momento».⁷¹

⁶⁴ A. BARBARO FORLEO, *Colore del tempo*, Cronaca Rosa, Verona 1889, p. 45.

⁶⁵ D. CIAMPOLI, *Fra le selve*, Giannotta, Catania 1890, p. 63.

⁶⁶ Ivi, p. 103.

⁶⁷ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Galli, Milano 1894, p. 171.

⁶⁸ Ivi, p. 330.

⁶⁹ G. MEZZANOTTE, *La tragedia di Senarica*, Pierro, Napoli 1887, p. 184.

⁷⁰ A. BARBARO FORLEO, *Colore del tempo* cit., p. 47.

⁷¹ F. DE ROBERTO, *I Vicerè* cit., p. 465.

3. fig. ogg.²: Flusso continuo, impetuoso e inarrestabile.

3.1. dell'esistenza umana

Marca d'uso: STAND-AUL

Campo semantico: esistenza

Distribuzione geografica: panitaliana

Contesti

VERGA (1882): «la fiumana della vita li ripigliava e li allontanava sempre più». ⁷²

3.2. di parole

Marca d'uso: STAND-AUL

Campo semantico: altro

Distribuzione geografica: panitaliana

Contesti

De Roberto (1894): – Don Marco! – gridò Baldassarre, minaccioso finalmente anche lui, per tentar d'arrestare quella fiumana di male parole che i gesti disperati di preghiera e di paura non erano valsi a frenare. ⁷³

4. fig. ogg.³: Metafora usata per descrivere lo sviluppo continuo, intenso e inarrestabile di una vicenda narrativa.

Marca d'uso: TEC-MD (= tecnicismo metadiegetico)

Campo semantico: critica-estetica

Distribuzione geografica: panitaliana

Contesti

GIARELLI (1875): «*Eros* comincia con un delitto, un adulterio: finisce con un altro delitto, un suicidio; fra questi due confini scorre la gran fiumana del racconto». ⁷⁴

5. fig. ogg.⁴: vd. *fiumana del progresso*

⁷² G. VERGA, *Il marito di Elena*, a cura di F. Puliafito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga-Interlinea, Novara 2019, p. 44.

⁷³ F. De ROBERTO, *I Vicerè* cit., p. 390.

⁷⁴ F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei* cit., p. 145.

Contesti

VERGA (1881): «Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvenenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi di arrivare, e che saranno sorpassati domani». ⁷⁵

Fiumana del progresso, frasario verista

0.1. Forme: *Fiumana del progresso*

0.2. *Glossa metalinguistica: //

0.3. *Traduzione delle voci dialettali: //

0.4. Prima attestazione nel corpus: VERGA, *I Malavoglia*, 1881 ⁷⁶

0.4.1. Indicazione numerica della frequenza nel corpus (per ciascuna forma):
fiumana del progresso [1]: Verga 1881 [1]

0.4.2. *Prime attestazioni fuori corpus: Leone Carpi, *Non più illusioni. Cenni sugli attuali avvenimenti italiani*, Tipografia Arnaldi, Torino, 1860, p. 11; Nicola Marselli, *Le origini dell'umanità*, Torino-Roma, Loescher, 1879, p. 147. (Fonte: Google Libri)

0.5. *Rinvii interni: *fiumana, progresso*

0.6. *Nota (etimologica, linguistica, stilistica, filologica) + *bibliografia:

Le metafore legate alla *fiumana*, alla *corrente*, alle *onde*, che rievocano il primordiale progetto verghiano de *La Marea*, sono care all'autore e si riscontrano infatti sia nella prefazione a *I Malavoglia* sia nella lettera a Salvatore Paola del 21 aprile 1878 in cui si legge:

«cogliere il lato drammatico e ridicolo, o comico, di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti, in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari, o dalle avidità della scienza ad andare avanti» (cfr. ALFIERI 2020: 344). ⁷⁷

L'immagine era già presente nella Prefazione rifiutata da Treves:

⁷⁵ G. VERGA, *I Malavoglia* cit., p. 12.

⁷⁶ G. VERGA, *I Malavoglia* cit.

⁷⁷ G. ALFIERI, «Il realismo, io l'intendo così» cit., p. 344.

«quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'artista, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto d'interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto» (VERGA 2014: 344).⁷⁸

La fiumana del progresso rappresenta l'avanzata ineluttabile delle trasformazioni storiche e sociali, in cui l'artista, pur essendo parte del flusso, rivendica il ruolo di testimone consapevole, incaricato di raccontare la sorte dei vinti, ovvero degli esclusi dal processo di modernizzazione (vd. *fiumana* 5).

Nella Prefazione a *I Malavoglia* si noti anche la rima interna inclusiva *umana:fiumana* (cfr. ALFIERI 2020: 344).⁷⁹

0.7. Corrispondenze lessicografiche: GDLI

1. fig. oggi.: Nella concezione verghiana, la “fiumana del progresso” rappresenta una metafora complessa che rimanda al lessico positivista e che connota il processo di modernizzazione come forza inesorabile e travolgente. Essa incarna la dinamica evolutiva della società, caratterizzata da frenetiche trasformazioni economiche e sociali che, pur generando sviluppo materiale, determinano la disgregazione dei valori tradizionali e l'emarginazione dei soggetti più vulnerabili, i “vinti”, configurando una visione pessimistica della condizione umana nell'epoca moderna. Al contempo, tale immagine assume anche una valenza metanarrativa: l'artista, pur trascinato dalla “fiumana”, si pone come osservatore lucido e consapevole, assumendo il compito di testimoniare la sorte degli esclusi.

Marca d'uso: TEC-MD

Campo semantico: sociologia positivista

Distribuzione geografica: panitaliana

Contesti

VERGA (1881): «Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali». ⁸⁰

⁷⁸ G. VERGA, *I Malavoglia* cit., p. 35.

⁷⁹ G. ALFIERI, «*Il realismo, io l'intendo così*» cit., p. 344.

⁸⁰ G. VERGA, *I Malavoglia* cit., p. 11.

Contare i travicelli, espressione idiomatica verbale

0.1. Forme attestate nel corpus dei testi (con tutte le varianti): *contare quanti travicelli c'erano sul tetto*; *contare quante tegole e quanti travicelli c'erano sul tetto*

0.2. *Glossa metalinguistica (se presente nel testo): //

0.3. *Traduzione delle voci dialettali: //

0.4. Prima attestazione nel corpus (Autore, titolo, anno): VERGA, *Vita dei campi*, 1880⁸¹

0.4.1. Indicazione numerica della frequenza nel corpus (per ciascuna forma):
contare quanti travicelli c'erano sul tetto [1]: Verga [1]

contare quante tegole e quanti travicelli c'erano sul tetto [1]: Verga [1]

0.4.2. *Prima attestazione fuori corpus: Pianciaticchi 1675 (GDLI)

0.5. Rinvii interni: //

0.6. *Nota (etimologica, linguistica, stilistica, filologica) + *bibliografia:

L'espressione "contare i travicelli" ricorre in due contesti verghiani con sfumature diafasiche diverse:

- in *Rosso Malpelo* evoca la condizione di Ranocchio, ridotto all'inazione dalla malattia e costretto a giacere, in stato di sofferenza, con lo sguardo fisso sul soffitto;
- ne *I Malavoglia*, invece, la locuzione viene riletteralizzata per connotare l'avidità dell'usuraio zio Crocifisso e perde la sua valenza figurata: Campana di legno appare realmente intento a osservare le travi e le tegole del tetto della Casa del Nespolo, di cui poi si impadronirà, e Verga ci dice esplicitamente che vuole già stimarne il valore (Cfr. ALFIERI 1983: 105-106; ⁸² MOTTA 2011: 334⁸³).

0.7. Corrispondenze lessicografiche: TB, RF, GB, PETR, GDLI

1. fig. ogg.: Rimanere immobili, solitamente a letto, con lo sguardo rivolto al soffitto o al tetto, a causa di malattia o di debolezza fisica; esprime una condizione di inattività forzata.

Marca d'uso: COL

Campo semantico: Comportamento umano

⁸¹ G. Verga, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987.

⁸² G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Accademia della Crusca, Firenze 1983.

⁸³ D. MOTTA, *La «lingua fusa»* cit.

Distribuzione geografica: Toscana

Contesti

VERGA (1880): «il povero Ranocchio non gli dava retta e sembrava che badasse a contare quanti travicelli c'erano sul tetto».⁸⁴

2. fig. sogg. (riletteralizzazione e manipolazione per aggiunta): L'espressione assume ironicamente un valore letterale nell'uso di Verga, indicando l'atto di osservare e valutare attentamente le travi e le tegole di una struttura edilizia per stabilirne il valore economico.

Contesti

VERGA (1881): «Tutti si voltarono verso Campana di legno il quale era venuto anche lui, per politica, e stava zitto, in un cantuccio, a veder quello che dicevano, colla bocca aperta e il naso in aria, che sembrava stesse contando quante tegole e quanti travicelli c'erano sul tetto, e volesse stimare la casa».⁸⁵

Le voci sono pensate come strumenti interpretativi oltre che descrittivi, in grado di cogliere le specificità linguistiche, ideologiche e stilistiche della scrittura verista. Il vocabolario si propone così non solo come repertorio lessicale e fraseologico, ma come laboratorio critico, capace di restituire la densità culturale e narrativa del verismo.

Il VIVer, progettato fin dall'inizio per una consultazione esclusivamente online, si sviluppa su una piattaforma progettata per essere costantemente aggiornata, ampliata e riconfigurata. Tale infrastruttura tecnologica consente la redazione di voci analitiche e multilivello, non più vincolata dai limiti materiali dell'edizione cartacea. Questa scelta è frutto di una chiara impostazione teorica, che concepisce il modello lessicografico non come una semplice raccolta di definizioni, ma come una struttura profondamente stratificata, capace di integrare campi a vocazione generale con altri di natura specialistica, che dà conto dello spessore stilistico-semanticamente tipico della scrittura verghiana e quindi verista. Questa densità informativa non rappresenta un ostacolo, ma piuttosto un valore aggiunto, dal momento che il vocabolario sarà consultabile in modalità personalizzabile: gli utenti potranno selezionare i percorsi di ricerca più pertinenti rispetto ai propri interessi, modulando l'accesso ai dati in base alle esigenze di studio o di approfondimento.

⁸⁴ G. VERGA, *Vita dei campi* cit., p. 72.

⁸⁵ G. VERGA, *I Malavoglia* cit., p. 65.

Un nodo cruciale, strettamente connesso alla progettazione strutturale del vocabolario, riguarda la sostenibilità del lavoro redazionale. L'articolazione della voce in molteplici campi informativi impone infatti l'elaborazione di un iter di compilazione che, pur restando metodologicamente solido, va reso più agile ed efficiente. In questa direzione si colloca l'impiego della già citata Stazione lessicografica, un ambiente operativo integrato che consente al redattore di accedere simultaneamente a un ampio ventaglio di risorse digitali (dizionari storici e sincronici, corpora testuali, archivi linguistici e giornalistici), e di ulteriori strumenti che agevolano la raccolta e il confronto dei dati. L'integrazione di queste fonti permette di costruire voci scientificamente fondate sul piano documentario, mantenendo al contempo elevati standard di rapidità e coerenza nella redazione. A rafforzare questo ecosistema digitale, sarà presto disponibile anche una *Stazione bibliografica*, messa a punto dalla Fondazione Verga, che raccoglierà in forma sistematica la produzione scientifica sul verismo elaborata all'interno della Fondazione Verga (*Annali, Serie Studi, Serie Convegni*), con eventuali riferimenti a contributi apparsi in riviste specialistiche e in volumi miscelanei. È inoltre prevista l'implementazione progressiva di ulteriori collegamenti a fonti esterne, tra cui i testi digitalizzati di Google Libri – utili per le retrodatazioni – e altre risorse online di natura enciclopedica o lessicografica.

In tal modo, il VIVer si configura non soltanto come un vocabolario digitale per forma e accesso, ma come una piattaforma dinamica, interconnessa e in dialogo costante con altre fonti e progetti.

7. Conclusioni

La pur rapida rassegna caratterizzante di voci del VIVer ci induce a tornare al quesito iniziale, sulla natura e/o la qualità del VIVer come vocabolario del vero. Un vocabolario, secondo la più ovvia e banale argomentazione metonimica, non è altro che la lingua che descrive. Per stabilire che lingua sia conviene rifarsi all'opposizione di Manzoni tra l'italiano come «lingua metaforica», confinata nei libri della tradizione arcaizzante e nell'uso elitario di pochi eruditi, e il francese come «lingua davvero», identica nei libri a quella dei «francesi vivi e parlanti». ⁸⁶ In questa chiave l'italiano verista si deve considerare una «lingua dal vero», auscultata e riprodotta con un certo studio e dunque con un certo tasso di stilizzazione dal parlato reale, o una lingua davvero? L'italiano verista si

⁸⁶ A. MANZONI, *Appendice alla Relazione sull'Unità della lingua* (1869), in Id., *Scritti linguistici*, a cura di F. Monterosso, Edizioni Paoline, Milano 1972, p. 328.

può considerare «una lingua davvero», perché, nella sua componente letteraria e teatrale, è parlata da tutti e in tutte le situazioni, come immaginava Manzoni; ma è anche una «lingua *dal* vero», grazie all'apporto di Verga che, accogliendo i tratti non standard nell'italiano letterario, ne ha favorito la ristandardizzazione, che è come dire la modernizzazione.

Allora il VIVer, anche se – come abbiamo detto – non è un vocabolario davvero, può considerarsi il vocabolario del vero.

ABSTRACTS

Giorgio Baroni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)
Capuana 'milanese'

Luigi Capuana approda a Milano quando ha da poco passato il classico «mezzo del cammin di nostra vita», e in breve ottiene una collaborazione fissa all'esordiente «Corriere della sera» sulle cui pagine, in un contesto decisamente vivace, si afferma come critico militante, soprattutto presentando alcune opere di Zola e recensendo scrittori nuovi. Questa attività lo aiuta a maturare letterariamente, ed è così che giunge nel 1879 a pubblicare a Milano *Giacinta*, mentre nel 1880 recensisce *Vita dei campi* di Verga.

Anna Bellio (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)
«Cara realtà». Matilde Serao narratrice e giornalista

Il saggio effettua alcuni sondaggi nei periodici della seconda metà dell'Ottocento, nei quali il multiforme ingegno di Matilde Serao pubblicò novelle, elzeviri, bozzetti, rubriche, ma anche pagine vicine alla cronaca. Fedele alla propria missione di giornalista, la esercitò con attenzione alla realtà e con la creatività della narratrice. Proprio dalla narrativa trasse spunto, a volte, la sua scrittura giornalistica non senza briose concessioni all'ironia.

Sara Boezio (University of Notre Dame, USA)
«Parlar subito dei libri»: Federico de Roberto e il periodico come medium spazio-temporale di diffusione letteraria

L'intervento esplora la *meta*-riflessione dello scrittore e critico Federico De Roberto sul rapporto tra stampa ed editoria, interrogando il ruolo della pubblicistica come dispositivo di mediazione culturale e area di negoziazione tra saperi, forme e pubblici. Particolare attenzione è riservata alla tipologia testuale della recensione, che in ambito periodico si configura come un terreno di confronto tra vincoli materiali – di spazio e di tempo – e ambizioni sagistiche, rivelando la tensione tra urgenza giornalistica ed elaborazione letteraria.

Attraverso l'esame dell'epistolario con Luigi Albertini, direttore del «Corriere della Sera» – quotidiano per cui De Roberto operò a lungo come critico letterario e culturale tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento –, si analizzerà la visione derobertiana della dimensione spazio-temporale del *medium* recensorio, mettendo in luce come essa offra una chiave di lettura privilegiata per analizzare i paradossi della modernità nascente.

Marco Borrelli (Università Orientale di Napoli)

Una strategia di “fuochi convergenti”. Rileggere de marchi nel contesto editoriale della «Rassegna Settimanale»

Mediante un approccio monografico alla “Rassegna Settimanale” (1878-1882) di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, si intende mostrare lo stretto legame che si genera tra le discussioni sociopolitiche ed economiche portate avanti dalla rivista e le scelte narrative degli scrittori che partecipano a quest'esperienza editoriale. In via preliminare, sarà fornito un quadro generale sulla formazione culturale dei due direttori e sulle letture economiche che direzionano le loro rivendicazioni ‘meridionaliste’, con un accenno alle inchieste antecedenti e, per così dire, propedeutiche alla nascita di questo periodico. Sarà messo in evidenza, altresì, quanto la novità delle loro posizioni comporti un progressivo allontanamento dall'operato degli esponenti della Destra storica fiorentina, perché Sonnino e Franchetti si fanno portavoce di un'idea più avanzata di Stato, precocemente delineato come ente *super partes* atto a garantire la convivenza pacifica di tutti i suoi membri. Questa concezione politica ha un'evidente ricaduta letteraria: si è notato, infatti, che la maggior parte degli scrittori che collaborano alla “Rassegna Settimanale”, rielaborano sul piano narrativo le istanze di riformismo sociale promosse dai direttori. Questa particolare organicità è visibile, per esempio, in relazione alle polemiche sull'assenza di adeguate norme di sicurezza sui posti di lavoro e sulla diffusione della pellagra, due piaghe che mietono vittime tra le fasce più povere della popolazione. Si tratta di tematiche che non restano isolate nella sezione politica della rivista, ma trovano una corrispondenza significativa nei racconti di Mario Pratesi ed Emilio De Marchi. Le pagine di questi due autori risultano forse più emblematiche di quelle dello stesso Verga, dal momento che, soprattutto, De Marchi non è un autore solitamente attento all'accezione sociale dei “colori del vero”. Ragion per cui, con quest'intervento, si vuole portare l'attenzione sul fatto che, sebbene non esista formalmente una *contrainte* tematica che i novellieri devono rispettare, di fatto i contributi narrativi della “Rassegna Settimanale” svolgono una funzione cruciale per la diffusione del programma riformista della rivista.

Maria Collevocchio (Università di Parma)

«Non temete, sarò breve!» *Ferdinando Martini fra autori e pubblico del «Fanfulla della Domenica»*

Il «Fanfulla della Domenica», supplemento settimanale del quotidiano «Il Fanfulla», costituisce un esempio di prolifica interrelazione tra industria culturale e letteratura, in quanto l'intervento propulsore del mercato sembra favorire (e non svilire) la produzione letteraria. Alla luce dello spoglio condotto nell'ambito del Prin 2022 *Newspapers and periodicals from the Unification of Italy to Fascism (1878-1926)*, l'intervento si incentra sulla mediazione editoriale del suo primo direttore, Ferdinando Martini. Dal raffronto tra i testi pubblicati nel domenicale e i carteggi con i rispettivi autori, egli risulta spesso andare oltre il ruolo di semplice committente e assumere quello di editore e curatore dei testi, nel tentativo di garantire al giornale un buon equilibrio tra erudizione e intrattenimento.

Miryam Grasso (Università di Catania)

Nel laboratorio di Per l'Arte di Luigi Capuana: forma, immaginazione e metodo scientifico

Con il volume *Per l'Arte Capuana* si pone l'obiettivo di conferire una sistemazione alla propria idea di arte moderna. La raccolta, pubblicata nel 1885, include i saggi usciti sul «Fanfulla della Domenica» ed è preceduto da una prefazione della quale si conserva l'autografo, custodito presso la Biblioteca «Luigi Capuana» di Mineo.

Dopo aver ripercorso l'elaborazione dell'idea di opera d'arte, fondata sui concetti di forma e contenuto, nella produzione saggistica capuaniana precedente, il contributo si sofferma in particolare sulla prefazione a *Per l'Arte*, sul modello di forma come organismo, sulla funzione conoscitiva di immaginazione e fantasia, sul ruolo del metodo scientifico e della lingua e sulla definizione di romanzo moderno che emerge dal volume nel suo insieme. Si propone infine una lettura delle varianti manoscritte della prefazione alla raccolta.

Mariagiusti Polizzi (Università di Catania)

Giorgio Arcoleo giornalista: spigolature veriste in Letteratura contemporanea in Italia

Il saggio esamina uno degli scritti giornalistici più rilevanti di Giorgio Arcoleo, *Letteratura contemporanea in Italia*, pubblicato nel 1875. L'analisi dimostra l'importanza strategica dell'articolo all'interno del panorama critico-letterario italiano, di cui viene messa in rilievo la specificità della terminologia adoperata dal critico nel presentare le proprie riflessioni teoriche, così da porre in evidenza i punti di contatto con gli esiti maturi del verismo italiano, nonché la visione anticipatoria di alcune questioni precipue della narrativa verghiana.

Barbara Ragazzi (Università di Catania)

«L'eco e lo specchio della vita moderna»: l'esperienza della «Fronda» di Navarro della Miraglia

L'articolo ripercorre la storia della rivista «La Fronda», fondata e diretta da Emmanuele Navarro della Miraglia nel 1880. Attraverso le informazioni ricavate dalla corrispondenza epistolare di Navarro, verranno ricostruiti la genesi del progetto e gli intenti che animavano il suo fondatore. Successivamente, a partire dal programma della rivista e dai contributi che essa ospitava, verrà indagato il posizionamento della «Fronda» nel panorama letterario contemporaneo. Infine, verranno analizzate le possibili cause della fine della rivista, che cessò le sue pubblicazioni dopo soli sette numeri.

Anna Maria Tammaro (Università di Parma)

Oltre la pagina: digitalizzazione delle riviste letterarie italiane, intelligenza artificiale e piattaforme di condivisione per lo studio del Verismo

Il saggio presenta una discussione sull'impatto possibile della digitalizzazione delle riviste letterarie italiane e dell'Intelligenza Artificiale (IA) per la ricerca sul movimento del Verismo. Si evidenzia come la digitalizzazione su larga scala e l'intelligenza artificiale offrano nuove opportunità di accessibilità alle fonti documentarie e alla ricerca testuale avanzata. Inoltre, si discute delle collaborazioni per la ricerca sul Verismo e del potenziale di piattaforme europee (Europeana, CLARIN, DARIAH, Cultural Heritage Cloud e Data Space) per creare ecosistemi digitali interoperabili. In conclusione, analizzeremo come la biblioteca digitale non debba essere concepita come un archivio statico di fonti e strumenti per analizzare queste fonti ma si configuri invece come un'infrastruttura dinamica essenziale per collaborazioni, un vero e proprio ambiente virtuale di ricerca collaborativa.

Eleonora Cardinale (Biblioteca Centrale Nazionale di Roma)

Dalla digitalizzazione al portale: Spazi900 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

L'intervento illustrerà le politiche di digitalizzazione portate avanti dalla Biblioteca nazionale centrale di Roma relative alle collezioni letterarie contemporanee e la realizzazione del Portale Spazi900, che si presenta come sottosito integrato alla Digital Library dell'Istituto e ha la funzione di aggregatore sia di risorse digitali interne alla stessa Digital Library sia di risorse esterne.

Rainer Maria Ceci (Università RomaTre)

Digitalizzazione e metadattazione della «Gazzetta Letteraria» nell'ecosistema Omeka-S

Il contributo si propone di offrire una riflessione metodologica sulle potenzialità della piattaforma *Omeka-S* nei processi di digitalizzazione e metadattazione dei periodici di secondo Ottocento. Presentando le attività in corso nell'ambito del dottorato PNRR *Digital Project sui Periodici Letterari dell'Italia Postunitaria: reti culturali e produzione narrativa*, si intende delineare un modello operativo volto a garantire un'accurata descrizione formale delle componenti che concorrono a definire il periodico come un *medium* intrinsecamente complesso. Attraverso un caso studio, che prende in esame le prime quattro annate del settimanale «Gazzetta Letteraria» (1877-1880), si vedrà come un simile obiettivo venga perseguito mediante la progettazione e il popolamento di un archivio digitale strutturato su un impianto descrittivo ad alta granularità. L'impiego di vocabolari semantici interoperabili (BIBO, DCTERMS, DCTYPE, FOAF) consente di modellare le entità e le relative relazioni sia sul piano strutturale (fascicoli, contributi, generi giornalistici e/o letterari praticati), sia su quello redazionale (autori e collaboratori che firmavano i contributi), permettendo un'organizzazione dei dati più articolata rispetto a quella offerta dalle tradizionali emeroteche digitali, spesso limitate nell'interrogabilità dei documenti e nella gestione della scalabilità informativa.

Angelo Mario Del Grosso (CNR-Istituto di Linguistica Computazionale “Antonio Zampolli” di Pisa)

Esprimere la poliedricità testuale: linguaggi formali e soluzioni digitali per la filologia

Il contributo presenta CoPhi, un metodo filologico-computazionale che integra un approccio formale multi-dimensionale alla modellizzazione del testo e al workflow editoriale, dalla produzione alla pubblicazione. Basato su Domain-Driven Design, allinea nativamente le esigenze scientifiche e metodologiche degli studiosi con lo sviluppo tecnologico, garantendo che i requisiti del dominio filologico guidino ogni fase progettuale. Contrariamente alla pratica tradizionale, che punta a costruire un singolo modello in grado di rappresentare tutte le prospettive di analisi testuale, l'approccio pluri-modello proposto definisce molteplici modelli testuali coerenti tra loro, ciascuno dedicato a una specifica dimensione. Operativamente, si impiegano linguaggi specifici di dominio (DSL) progettati sulle convenzioni editoriali per assicurare al contempo familiarità d'uso e compatibilità con sistemi di elaborazione automatica (parser, validatori, trasformazioni). Il contributo delinea inoltre un modello teorico di ispirazione hjelmsleviana per la filologia digitale e propone una formalizzazione matematica del documento elettronico, distinguendo livelli di rappresentazione che supportano annotazione stratificata, citabilità, confronto e allineamento precisi. Grazie al software CoPhiEditor, sviluppato per il progetto ERC GreekSchools sui Papiri di Ercolano, il metodo è stato validato in un contesto reale, dimostrando l'efficacia dell'integrazione tra rigore filologico e innovazione tecnologica.

Daria Spampinato (CNR-Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione di Catania)

Modellazione computazionale dei testi letterari: riflessioni metodologiche dal progetto COVerLeSS

Questo breve contributo si propone il delicato compito di fornire alcune riflessioni metodologiche di lavoro a coloro che si trovano a dovere intraprendere un progetto articolato di Digital Humanities, fornendo allo stesso tempo, alcune sperimentazioni svolte all'interno del progetto di ricerca COVerLeSS. Viene delineato lo sviluppo di un progetto di DH, rappresentato come una sequenza di passi, a volte iterativi, dipendente dagli obiettivi della ricerca individuati. Una fase centrale dello sviluppo è costituita dal trattamento in ambito digitale dell'entità testo, composto da diverse fasi che costituiscono il modello CHROMA. Viene poi illustrato l'addestramento di un sistema OCR per il riconoscimento del testo in riviste a colonne in italiano. Infine si presentano alcuni principi e criteri che i prodotti sviluppati all'interno di progetti DH devono soddisfare per garantire requisiti di scientificità.

Denise Bruno, Giuseppe Canzoneri, Antonio Di Silvestro (Università di Catania), Salvatore Cristofaro (CNR-Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione di Catania)

Il progetto COVerLeSS: costituzione del corpus, lessico e interrogazione

Il progetto COVerLeSS (*Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società*), finanziato su fondi PRIN 2022 PNRR, realizza un corpus digitale open access dedicato alla produzione letteraria secondaria del Verismo italiano, ricostruendo il dibattito critico e culturale sorto nei periodici tra il 1872 e il 1890. Attraverso le metodologie delle Digital Humanities e la marcatura XML/TEI, il progetto valorizza recensioni, saggi e riviste legate alla produzione verista, offrendo strumenti di analisi linguistica e storico-letteraria. Il corpus, denominato RiVer, è affiancato dal dizionario tematico Verbum, che raccoglie e organizza il lessico critico del Verismo in campi semantici, e dalla timeline interattiva Ver-in-Time, che connette testi, autori ed eventi storici. Insieme, questi moduli costituiscono un ambiente digitale integrato per l'esplorazione, la ricerca e la didattica, capace di restituire la complessità culturale e linguistica del Verismo e di proporre una nuova prospettiva di studio sul rapporto tra letteratura, società e storia nell'Italia postunitaria.

Laura Mazzagufo (CNR-Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione di Catania)

Visualizzare i colori del vero: un'edizione digitale per il progetto COVerLeSS

Le riviste dell'ultimo quarto del XIX secolo rappresentano una fonte imprescindibile per l'indagine sul lessico critico-letterario e sul dibattito culturale legato al Verismo, ma la loro dispersione, eterogeneità e difficile accessibilità ne ostacolano un'analisi

sistematica e comparata. A fronte di un crescente interesse per la digitalizzazione come strumento di valorizzazione del patrimonio letterario e critico, si rileva tuttavia l'assenza di modelli consolidati per un'edizione scientifica della pubblicistica otto-novecentesca che consenta una fruizione attiva e interrogabile dei contenuti testuali. Questo articolo presenta il prototipo di edizione digitale sviluppato nell'ambito del progetto COVERLeSS (*Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società*), con l'intento di mostrare il funzionamento dell'interfaccia digitale, progettata su istanza personalizzata del software open-source TEI Publisher. L'edizione è costruita per adattarsi alle diverse tipologie testuali del corpus e per consentire una navigazione dedicata del lessico verista, secondo scelte editoriali che consentono una fruizione agevolata ma metodologicamente rigorosa del materiale. In chiusura, si delineeranno le prospettive di sviluppo del progetto e, in particolare, le potenzialità di integrazione con altri strumenti di analisi linguistica della letteratura primaria e secondaria sul Verismo.

Milena Giuffrida (Università di Catania)

Le due «divine facoltà». Fantasia e immaginazione negli scritti di Luigi Capuana

Il saggio analizza l'evoluzione dei concetti di fantasia e immaginazione negli scritti critici e narrativi di Luigi Capuana, evidenziando il passaggio da una visione romantica della fantasia come forza ispiratrice a una concezione moderna dell'immaginazione come facoltà costruttiva e scientificamente fondata. Attraverso l'esame dei principali saggi – da *Studi sulla letteratura contemporanea* a *Per l'Arte* – e delle opere narrative, il contributo mostra come Capuana riformuli progressivamente il rapporto tra le due “divine facoltà”, fino a riconoscere nell'immaginazione il principio generativo dell'opera d'arte. Essa diviene il motore della creazione letteraria e il fulcro di una nuova estetica verista, capace di conciliare l'osservazione scientifica con la vitalità del sentimento.

Paolo Monella (Università Kore di Enna)

Sulle applicazioni didattiche della ricerca DH: il caso del progetto COVERLeSS

A partire dal caso concreto del progetto COVERLeSS, l'articolo affronta tre questioni generali riguardanti le ricadute didattiche della ricerca umanistica – in particolare nell'ambito delle Digital Humanities – nell'insegnamento scolastico. Per ciascun ambito si propongono una lettura critica delle problematiche emerse e alcune strategie operative. (A) La prima questione è quella dell'accessibilità degli strumenti digitali; a questo riguardo si sottolinea come le applicazioni didattiche richiedano una progettazione dedicata e autonoma. (B) La seconda concerne la distanza tra i temi specialistici della ricerca e il ‘canone’ dell'insegnamento scolastico; qui si individuano due possibili linee d'azione: (B1) creare ponti tra contenuti specialistici e temi di interesse generale; (B2) sviluppare percorsi mirati in relazione agli obiettivi for-

mativi dei diversi indirizzi scolastici. (C) La terza nasce dalla differenza tra l'approccio scientifico specialistico della ricerca umanistica e le pratiche di apprendimento tipiche del contesto scolastico italiano; tuttavia, questo scarto può rappresentare un'occasione formativa se opportunamente valorizzato, ad esempio: (C1) attivando percorsi laboratoriali incentrati su un uso interattivo del portale del progetto; (C2) promuovendo attività di tirocinio, costruite sempre intorno all'obiettivo della formazione degli studenti. In appendice vengono presentate alcune proposte didattiche emerse nel corso delle discussioni all'interno del gruppo di lavoro *COVerLeSS*.

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto (Università di Catania – Fondazione Verga)

Il «vocabolario del vero»: presupposti e prospettive del Vocabolario digitale dell'Italiano Verista (VIVer)

Il VIVer (Vocabolario dell'italiano verista) ha come obiettivo la descrizione lessicografica dell'italiano del Verismo, inteso come variante italiana del Realismo europeo. A tal fine si è predisposto un corpus che rappresenti la testualità, letteraria e non, del Verismo nelle sue articolazioni estetiche e intellettuali: narrativa, teatro (prosa e melodramma), inchiesta sociale, poetica, poesia, critica, letteratura educativa. In questo contributo si illustrano presupposti estetici e modalità stilistico-diegetiche dell'italiano verista che caratterizzano il VIVer come vocabolario del “vero”, e si propongono alcuni prototipi di “voci”.

La testualità dei periodici, in particolare quelli pubblicati in epoca post-unitaria e collegati alla letteratura verista nelle sue molteplici manifestazioni regionali, costituisce un ricchissimo serbatoio di generi – dalla recensione, all’elzeviro, alla polemica letteraria –, nonché di temi e parole-chiave che offrono prospettive di indagine nuove e inedite. Ciò consente di attraversare in modo approfondito e documentato la ricezione contemporanea delle opere, spesso oggetto di dibattiti accesi e di ‘repliche’ a distanza tra centri culturali e voci critiche diverse. L’indagine sui periodici letterari, sebbene incentivata dalle numerose iniziative di digitalizzazione e dalla creazione di numerose emeroteche on line da parte di istituzioni pubbliche e archivi anche privati, viene spesso praticata senza il supporto di adeguati strumenti di approfondimento storico-critico, filologico-linguistico e delle nuove tecnologie di elaborazione, analisi e visualizzazione dei dati consentite agli sviluppi più recenti delle *Digital Humanities* collegate ai testi letterari. Il convegno, di cui si pubblicano gli atti, si articola in una sezione generale di “Testi e contesti”, nei quali vengono messi a fuoco alcuni casi di studio relativi a singole testate, figure di giornalisti, critici letterari, per poi dare spazio all’importanza dei processi di digitalizzazione e alla creazione di banche dati e archivi elettronici. Una sezione specifica, insieme ad altre iniziative digitali connesse alla letteratura verista, è dedicata alla presentazione del progetto *COVerLeSS* (Corpus on line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società; PRIN 2022 PNRR), al quale lavorano l’unità di ricerca del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università di Catania e l’Istituto CNR di Scienze e Tecnologie della Cognizione (sede di Catania). Il progetto, attraverso l’utilizzo delle moderne tecniche di codifica dei testi (nel linguaggio XML/TEI), di analisi computazionale, di edizione digitale, indaga la testualità verista dal punto di vista della ricezione coeva, puntando sull’analisi di testi giornalistici e saggistici attraverso le modalità del *Distant* e del *Close Reading*, che consentono una lettura sia ad ampio raggio che ‘microscopica’ di un universo letterario quanto mai complesso e articolato dal punto di vista storico-letterario, politico-culturale e linguistico.