



LA LETTERATURA IN LABORATORIO

FRANCO MORETTI

ALGEE-HEWITT, ALLISON, GEMMA, HEUSER, IMPETT,
JOCKERS, KANATOVA, KATSMÄ, MILYAKINA, PESTRE,
PILOPOVEC, SHELVA, SOBCHUK, STEINER, TEVEL, TINITS,
YAMBOLIEV, WALSER, WITMORE

A CURA DI GIUSEPPE EPISCOPO

Federico II University Press





Università degli Studi di Napoli Federico II
digitalis purpurea. Saggi di Digital Humanities
in Letteratura, Linguistica, Filologia

1

Comitato Scientifico

Alberto Abruzzese (Università di Roma La Sapienza), Giancarlo Alfano (Università di Napoli Federico II), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marco Corsi (Università di Napoli Federico II), Jérôme David (Université de Genève), Arturo De Vivo (Università di Napoli Federico II), Roberto Delle Donne (Università di Napoli Federico II), Costanzo Di Girolamo (Università di Napoli Federico II), Gabriele Frasca (Università di Salerno), Massimo Fusillo (Università dell'Aquila), Karen Haddad (Université de Paris Nanterre), Giuseppe Longo (Università di Napoli Federico II), Gaetano Manfredi (Università di Napoli Federico II), Edoardo Massimilla (Università di Napoli Federico II), Andrea Mazzucchi (Università di Napoli Federico II), Orazio Miglino (Università di Napoli Federico II), Franco Moretti (École Polytechnique Fédérale de Lausanne), Giampiero Moretti (Università di Napoli L'Orientale), Marcus Müller (Technischen Universität Darmstadt), Florian Mussgnug (University College London), Matteo Palumbo (Università di Napoli Federico II), Antonio Pescapè (Università di Napoli Federico II), Antonio Saccone (Università di Napoli Federico II), Franc Schuerewegen (Universiteit Antwerpen).

Comitato di Redazione

Elisabetta Abignente (Università di Napoli Federico II), Antonio Bibbò (University of Manchester), Chiara De Caprio (Università di Napoli Federico II), Francesco de Cristofaro (Università di Napoli Federico II), Leonardo Distaso (Università di Napoli Federico II), Giuseppe Episcopo (University of Edinburgh), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari di Venezia), Gennaro Ferrante (Università di Napoli Federico II), Giovanni Maffei (Università di Napoli Federico II), Francesco Montuori (Università di Napoli Federico II), Ugo Olivieri (Università di Napoli Federico II), Oriana Scarpati (Università di Napoli Federico II), Maria Chiara Scappaticcio (Università di Napoli Federico II).



Avvertenza

Tutti i saggi compresi in questo volume sono stati pubblicati tra il 2011 e il 2017 come *Pamphlet* dello Stanford Literary Lab fondato da Franco Moretti. Le versioni originali, delle quali di seguito riportiamo i titoli in inglese, sono accessibili al sito: <https://litlab.stanford.edu/pamphlets/>

Quantitative Formalism an Experiment (Jan. 2011); *Style at the Scale of the Sentence* (June 2013); *“Operationalizing”: or, the Function of Measurement in Modern Literary Theory* (Dec. 2013); *Loudness in the Novel* (Sept. 2014); *Bankspeak: The Language of World Bank Reports, 1946–2012* (Mar. 2015); *On Paragraphs. Scale, Themes, and Narrative Form* (Oct. 2015); *Canon/Archive. Large-scale Dynamics in the Literary Field* (Jan. 2016); *Literature, Measured* (Apr. 2016); *The Emotions of London* (Oct. 2016); *Broken Time, Continued Evolution: Anachronies in Contemporary Films* (Apr. 2017); *Patterns and Interpretation* (Sept. 2017); *Totentanz. Operationalizing Aby Warburg’s Pathosformeln* (Nov. 2017).

Franco Moretti

Mark Algee-Hewitt, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser,
Leonardo Impett, Matthew Jockers, Maria Kanatova, Holst Katsma,
Alexandra Milyakina, Dominique Pestre, Tatyana Pilipovec,
Artjom Shelya, Oleg Sobchuk, Erik Steiner, Amir Tevel, Peeter
Tinits, Irena Yamboliev, Hannah Walser, Michael Witmore

La letteratura in laboratorio

A cura di Giuseppe Episcopo

Con la collaborazione di Francesco de Cristofaro e Paola Di Gennaro

Federico II University Press



fedOA Press

La letteratura in laboratorio / Franco Moretti ... [et al.] ; a cura di Giuseppe Episcopo. – Napoli : FedOAPress, 2019. – 443 p. : ill. ; 24 cm. – (*digitalis purpurea*. Saggi di Digital Humanities in Letteratura, Linguistica, Filologia ; 1)

Accesso alla versione elettronica:

<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-051-5

DOI: 10.6093/978-88-6887-051-5

Immagine di copertina: Francesco Sambo, *Untitled* (2018)

Progetto grafico: Giuseppe Episcopo

© 2019 FedOAPress - Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>
Published in Italy
Prima edizione: gennaio 2019
Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

Premessa

Stanford-Napoli, Opificio 4.0

di Francesco de Cristofaro

9

Introduzione

Macchine che pensano. Le Digital Humanities secondo Franco Moretti

di Giuseppe Episcopo

17

Prima parte

PER UNA TEORIA

1. *Misurare le letterature*

di Franco Moretti

33

2. *«Operazionalizzare»: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*

di Franco Moretti

43

3. *Interpretare pattern*

di Franco Moretti

63

Seconda parte

SAGGI DI METODO

4. *Lo stile al livello della frase*

di Franco Moretti e Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Amir Tevel, Irena Yamboliev

83

5. *Canon/archivio. Dinamiche su larga scala nel campo letterario*

di Franco Moretti e Mark Algee-Hewitt, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Hannah Walser

125

6. *Sui paragrafi. Scale, temi e forme della narrazione*

di Franco Moretti e Mark Algee-Hewitt, Ryan Heuser

173

Terza parte

ESPERIMENTI SUL ROMANZO

7. *Un esperimento di formalismo quantitativo* 207
di Franco Moretti e Sarah Allison, Ryan Heuser, Mathew Jockers,
Michael Witmore
8. *Il rumore nel romanzo* 241
di Holst Katsma
9. *Le emozioni di Londra* 279
di Franco Moretti e Ryan Heuser, Erik Steiner

Quarta parte

OLTRE LA LETTERATURA

10. *Come parla una banca. La lingua nei rapporti della Banca Mondiale, 1946-2012* 307
di Franco Moretti e Dominique Pestre
11. *Il tempo a pezzi. Anacronie nel cinema contemporaneo* 339
di Maria Kanatova, Alexandra Milyakina, Tatyana Pilipovec,
Artjom Shelya, Oleg Sobchuk, Peeter Tinitis
12. *Totentanz. «Operazionalizzare» le Pathosformeln di Aby Warburg* 369
di Franco Moretti e Leonardo Impett

Postfazione

- Le lettere e l'algoritmo. L'ars mensurandi del Lab* 403
di Paola Di Gennaro

Traduzioni di Antonio Bibbò (2), Mirta Cimmino (8), Sara de Simone (10), Paola Di Gennaro (3), Giuseppe Episcopo (1, 4, 5, 6), Luca Marangolo (5, 7), Serena Messina (11), Pasquale Palmieri (4), Alfredo Palomba (6), Chiara Salierno (9), Valentina Sturli (12).

PREMESSA

— Stanford-Napoli, —

Opificio 4.0

Francesco de Cristofaro

Prendiamo la Londra del XIX secolo: non soltanto la capitale economica del Vecchio Continente, ma uno dei simboli stessi della modernità. È lì che ha sede istituzionale la massima potenza coloniale dell'Occidente, è lì che lo Stato-nazione celebra i propri fasti, è lì che si capitalizzano e si reinvestono i ricavi della rivoluzione industriale. È da lì, infine, che si irradia l'immaginario più contagioso che esista: quello romanzesco.

Anzi: prendiamo non Londra, ma una cartina topografica di Londra; tenendo ben presente che quella cartina, piuttosto che darsi una volta per tutte, si modifica nel tempo. Cominciamo poi a lavorarla, tracciando linee e segni che non si rifacciano alla storia, all'antropologia, alle scienze sociali, insomma alle rappresentazioni presunte *vere* di una presunta *realtà*, ma alla cosa più menzognera che ci sia: la letteratura.

Già in questo modo ci accorgeremo che si è prodotta una macroscopica discrepanza fra quelle ricostruzioni e la cartografia che si evince dai “mondi possibili” configurati nelle opere di finzione: ad esempio, il romanzo di metà Ottocento quasi non si accorge che la città è cambiata, che ha espanso i confini e quasi decuplicato la popolazione; e soprattutto non si accorge che la sua pianta, che prima si sviluppava come un rettangolo oblungo sulle sponde del Tamigi, ha ora assunto la forma circolare così tipica della geografia urbana. Per i romanzi vittoriani Londra è sempre la stessa, quella consacrata dai romanzi di un secolo prima: per lo più, City e West End, l'una simile a un mosaico sociale con i suoi capisaldi (la Torre, la prigione, la Bank of England...), l'altro un'enclave omogeneamente altoborghese e benestante. Tutto il resto scompare.

Sorprendente, e anche interessante. A questo punto potremo formulare la nostra domanda: è plausibile che i luoghi della città – di una città qualsiasi e di *questa* città – diventino snodi di una sua geografia emozionale?

Se si proseguirà ad usare i romanzi come cavie dell'esperimento, si dovrà fatalmente constatare che al loro interno molte idee e molte emozioni risultano troppo sparpagliate per agganciarsi a determinati luoghi, e quindi esse sono inservibili per l'atlante che progettiamo. C'è però un'emozione che nei romanzi si produce in modo improvviso e, in quanto 'puntuale' e mappabile anche nello spazio, si presta a un'elaborazione e ad una misurazione: la paura. Ma in che modo si può realizzarla, questa *pianta della paura*?

Converrà procedere per tentativi e per accumuli di materiale. Si pre-disporrà un vasto corpus di testi inglesi, si indicizzeranno dei toponimi, si individueranno delle keywords e centinaia di stringhe testuali, si intervisterà un campione di taggers. All'inizio si raccoglierà ben poco: ma questo primo risultato, all'apparenza negativo, si rivelerà poi importante, mostrando che la paura attecchisce lì dove proprio *non* si possono mettere quelli che oggi un tom-tom chiamerebbe «segnaposti», e questo perché i romanzieri che intendono suscitare quella peculiare emozione si servono di una sorta di retorica del vago. Si comprenderà allora che la sfera pubblica è lo spazio delle emozioni silenziate (è nel privato che queste esplodono): una *neutrazilizzazione del rumore* romanzesco che già era nota, ma che adesso, dati alla mano, presenterà una diversa scansione cronologica. All'opposto, la felicità apparirà sempre più – come risulterà evidente dalla 'centrifuga' dei testi in parole-chiave – qualcosa di raffinato e di posato, e verrà anche ricollocata dal punto di vista spaziale: se il "piacere" è ovunque, il *bonheur* mondano è rigidamente circoscritto al West End, riserva della classe agiata e benestante. E questo perché è il volto morale del benessere.

La scomposizione e ricomposizione dei dati in mole massiccia, consentita dalle elaborazioni informatiche e da sofisticate operazioni di *mappa mining*, farà emergere anche altri elementi invisibili 'a occhio nudo'. Ad esempio, permetterà di notare come nei romanzi dell'Ottocento Londra presenti, oltre alla limpida geografia dei luoghi attraversati dai personaggi, una specie di mappa impersonale e segnaletica di ciò che potremmo chiamare "il discorso di Londra": quasi un compendio ideologico della capitale britannica. Come a dire che quei luoghi sono altrettanti punti utili a tracciare la cartografia stereotipa e immaginaria della città, invece che a restituire dati utili dal punto di vista della rappresentazione. E qui dovremo

prendere atto che realtà e invenzione tendono a fondersi, poiché sempre di più il simulacro simbolico della città si cristallizza sul suo reale volto.



Anche se ho retoricamente scelto di raccontarlo nel tempo verbale di un futuro ipotetico, questo non molto convenzionale esperimento scientifico sul corpo urbano-romanzesco è già stato realizzato, in effetti. Non è stato realizzato *in loco* né al di là della Manica, bensì sulla sponda americana bagnata dal Pacifico, in California, a Stanford: dove per circa un decennio uno dei nostri critici più famosi e tradotti nel mondo, Franco Moretti, ha guidato – con entusiasmo e anche con una buona dose di audacia pionieristica – il LitLab, centro di ricerca all'avanguardia nel campo delle Digital Humanities. Per tutti questi anni, lo studioso e il suo nutritissimo team di letterati e di informatici hanno condotto studi sperimentali su ingenti quantità di testi letterari: sempre con un fine preciso e inaudito, come può per l'appunto essere quello di trasformare delle emozioni in algoritmi ed estrarre dagli algoritmi un atlante.

I risultati delle loro ricerche sono stati pubblicati dal 2011, con cadenza aperiodica, in forma di *pamphlet* sul sito free-access del Lab; a partire dal 2016 sono poi seguite alcune eccellenti, ancorché molto selettive, traduzioni – francese, spagnola, tedesca – in forma di volume, nelle quali si è già provato a ordinare l'incandescente materia. Il libro che il lettore italiano ha tra le mani (uscito, *et pour cause*, in sincronia perfetta col saggio più “americano” di Moretti, *Un paese lontano*) non è soltanto la raccolta più completa e aggiornata, ma anche quella che dal punto di vista editoriale meglio rispecchia la natura ‘militante’ e democratica del progetto originale: si tratta infatti di una pubblicazione gratuitamente disponibile tanto in versione digitale sul portale di FedOA, quanto in versione cartacea su richiesta da parte di istituzioni qualificate e di soggetti a qualsiasi titolo interessati. Abbiamo cercato, nel disegnare un volume organico, di conferire alle molteplici direzioni in cui, progressivamente, sono state gettate le sonde esplorative delle digital stanfordiane non una forma a posteriori, ricostruita artificiosamente, ma un ‘passo’ (la cui euritmia triadica non vorrebbe avere nulla di hegeliano): dai primi saggi, tutti a firma del solo Moretti, che compongono una sorta di grande introduzione teorica, a una terna di contributi a più mani orientati piuttosto verso questioni di metodo, a una serie

di «esperimenti sul romanzo», cioè sulla forma che per molte ragioni si presta maggiormente ad applicazioni informatiche; fino a tre ulteriori excursus, a sondare le ricadute interdisciplinari e le irradiazioni oltre la letteratura (cinema, arte, economia). S'intende che, a dispetto di una divisione così netta, si troverà molta teoria anche nella seconda metà del libro, e molta pratica anche nella prima. Non aggiungo altro, anche per non rovinare la sorpresa e il sano spaesamento del lettore: che comunque, ove mai sentisse l'esigenza di un minimo portolano, potrà trovare nel paragrafo della postfazione di Paola Di Gennaro intitolato "Umanità digitali" un'illustrazione sintetica di tutti i contributi.

Il volume costituisce il 'numero zero' di una nuova collana intitolata, con straniante allusione pascoliana, "digitalis purpurea": a conferirle coerenza, e insieme a differenziarla dalle numerose altre imprese collettive maturate in questi anni sotto l'insegna delle DH, l'attenzione verso le molteplici forme del testo che accomuna, pur con tutte le differenze di declinazione e di metodo che è facile immaginare, gli studiosi di letteratura, di linguistica e di filologia coinvolti nel progetto. Che una raccolta composta per lo più da versioni italiane di saggi già editi (ancorché d'indubbio rilievo internazionale, e arricchiti da qualche nostro originale contributo) inauguri una serie di studi è certo – oltre che un omaggio, un auspicio, un rilancio – una stranezza: ma una stranezza che si può spiegare con il lavoro assai complesso che il libro ha comportato per i traduttori (in massima parte componenti dell'Opificio di Letteratura Reale: si tratta di Antonio Bibbò, Mirta Cimmino, Sara de Simone, Luca Marangolo, Serena Messina, Pasquale Palmieri, Alfredo Palomba, Chiara Salierno, Valentina Sturli e Paola Di Gennaro, autrice anche della Postfazione di cui si è detto); e soprattutto per il curatore e coordinatore Giuseppe Episcopo, cui si devono anche l'importante saggio introduttivo, alcune traduzioni, l'editing e la *mise en page*. Un lavoro, il suo, che è stato impegnativo quanto delicato: restituire una struttura grafica alla cadenza alternata tra figure, didascalie e testo dei *pamphlet*, sorvegliare l'uniformità del tono, seguire le nuove soluzioni stilistiche della saggistica quantitativa, non appesantire il testo con note e glossari ma cercare, attraverso piccole formule messe in apposizione, di trovare un punto di contatto tra l'internazionalità delle espressioni del linguaggio scientifico che descrivono le tecniche di analisi e di estrapolazione dei dati e il contesto culturale italiano. Per questo lo ringrazio veramente tanto, come ringrazio tutti coloro che si sono impegnati e appassionati nel lungo allestimento della *Letteratura in laboratorio*. Ma vorrei anche esprimere la mia profonda riconoscenza nei confronti di Franco Moretti, che ha creduto in noi e ha avuto l'idea

di affidarci quest'impresa elettrizzante; di Jake Coolidge, che ci ha fornito tutti i grafici in un formato compatibile con i nostri programmi; di Roberto Delle Donne, che ci ha guidato nei labirinti di FedOA; di Antonio Pescapè, che, guardandoci dalla (e accogliendoci sulla) sponda della "Innovazione 4.0", ha mostrato spontaneo interesse nei nostri confronti. E va da sé che tutto questo non sarebbe stato possibile senza la fiducia di Gaetano Manfredi e di Arturo De Vivo, rispettivamente Rettore e Prorettore della Università di Napoli Federico II, che hanno seguito tutti i progressi dell'operazione e che, sostenendola a tutti i livelli, l'hanno resa un progetto pilota delle digitalis fredericiane: a partire da quando, ormai due anni fa, hanno voluto accogliere nel programma di Ateneo *F2 Cultura* un fortunato ciclo di seminari (*DH Images. Visualizzare la letteratura nell'universo di Turing*) aperto a sollecitazioni e dominî diversi, dalla Filologia dantesca alla Letteratura latina.

L'ultimo libro di Moretti, che è un po' anche una autoricognizione vagamente "sentimentale", si apre con un paragrafetto intitolato "Stanford, Salerno": lo studioso iniziò a insegnare, nel 1979, in quella «piccola università pubblica, vicina a quello che è stato a lungo chiamato "l'osso d'Italia": una regione dura, avara, e poi anche colpita dal terremoto del 1980»; e ha terminato la sua esperienza universitaria, nel 2016, nell'«università privata più ricca del mondo, sul bordo di Silicon Valley». Difficile dubitare che la Campania di quarant'anni fa e la California di oggi siano due mondi lontanissimi. Echeggiando quel titolo, questa mia nota rilancia con uno "Stanford-Napoli" che vorrebbe testimoniare di una continuità piuttosto che di una distanza, della costruzione di un ponte per trasferire informazioni, passioni e metodi nuovi: di una piccola scommessa culturale, insomma.

Per me e per Giovanni Maffei, che anni fa varammo l'esperienza ormai conclusa dell'Opificio di Letteratura Reale, il gemellaggio internazionale tra quest'ultimo e il LitLab è motivo di soddisfazione e di emozione sincera: sia per il prestigio riflesso, sia per il coraggio condiviso, sia per il puro piacere di farci *passeurs* d'un sapere e d'un metodo relativamente nuovi. Come il signor di Serendippo e come gli amici d'oltreoceano, anche noi, negli anni in cui nel nostro piccolo abbiamo discusso di coincidenze, di attese e (ancora nel solco morettiano) di borghesia, abbiamo spesso finito per trovare molto di meno, e insieme molto di più. E ci piace pensare che questa «sporca dozzina» di saggi – insieme alla storia di umiltà, di pazienza, di collaborazione tra uomini e macchine che raccontano – risulterà avvincente e istruttiva anche per i nuovi, avventurosi lettori che si trovano adesso dall'altro lato dello schermo o della pagina.



INTRODUZIONE



Macchine che pensano

Le Digital Humanities secondo Franco Moretti

Giuseppe Episcopo

1. «Chiedersi se una macchina possa pensare è un po' come chiedersi che colore abbia il numero tre». Lo diceva Ludwig Wittgenstein e la frase veniva pronunciata all'epoca della prima diffusione delle macchine analitiche, negli anni '40. La fase pionieristica dei calcolatori elettronici – ancora lontani dal diventare quelle pròtesi emotive d'intrattenimento collettivo o individuale in cui si sono trasformati laptop, tablet e smartphone – era però già accompagnata da un cartiglio su cui era inscritto, ben visibile, quel timore e quella passione del nuovo che di lì a pochi anni avrebbe preso il nome di intelligenza artificiale. In ogni caso, l'origine dell'interrogativo sulla natura pensante delle macchine non è in rapporto di relazione diretta con le sole capacità computazionali espresse dai calcolatori. Dietro la domanda c'è anche altro: qualcosa che ha a che fare con la forma delle macchine, le loro dimensioni, il loro peso, con ciò che della crisalide umana a esse, nel loro aspetto, sfugge.

Nelle oltre trenta tonnellate di pannelli e materiale elettrico distribuito su un fronte di quasi cinquanta metri lineari è dispiegata tutta la distanza dei calcolatori digitali da ogni residuo di simulacro umano. Il primo computer a potersi fregiare del titolo di cervello elettronico, l'ENIAC, realizzava 5000 operazioni al secondo: se non poteva vantare le fattezze antropomorfe degli automi – figure che a partire dalla metà del Settecento avevano sorretto e

guidato la dilagante paura della replica meccanizzata dell'uomo – il cervello elettronico s'impossessava, superandole, delle capacità di calcolo che un singolo scienziato era in grado di eseguire individualmente. Ecco allora che a metà del Novecento lo spazio perturbante occupato dall'automa romantico si sposta dalle apparenze antropomorfe degli artefatti meccanici e/o robotici verso un giudizio di tipo epistemico relativo alle capacità intellettive espresse da una macchina: la soglia perturbante passa dalla forma del simulacro alla simulazione dell'"intelligenza".

Non è il caso di accennare al famoso fantoccio vestito da turco di cui parlano Edgar Allan Poe nel saggio *Maelzel's Chess-Player* e Water Benjamin nella prima tesi *Sul concetto di storia*, e che sarebbe stato in grado di sbaragliare negli scacchi qualunque avversario: tanto più che il nano gobbo nascosto all'interno dell'automa uscirebbe a sua volta sconfitto contro un qualunque programma di simulazione. Né è il caso di ricorrere al raffronto tra Maria, l'androide dall'aspetto femminile di *Metropolis*, e HAL, il puro algoritmo euristico in forma di monolite di *2001: Odissea nello spazio*. È invece il caso di contestualizzare il rapporto con la tecnologia ricordando, ad esempio, che nel mondo latino e greco è possibile incontrare automi e androidi in contesti "perfettamente rispettabili e tranquilli". Qui, a descrivere un mondo classico la cui immagine di compostezza abbia nell'automa un inatteso elemento con cui l'armonia tra l'uomo e la natura triangoli, è Franco Lucentini, che affida all'*Almanacco Letterario Bompiani* del 1962 una riflessione sul *topos* di lunga durata dei doppi meccanici nel solco dei rapporti tra elettronica e letteratura:

Automata Venus, presso Servio, commentatore di Virgilio, vale "Venere favorevole". Automatia è l'amabile dea inventata dalla modestia di Timoleonte, secondo Cornelio Nipote e Plutarco, per giustificare una serie di successi. E la fanciulla finta da Pigmalione si rivela, animandole Cipri le membra d'avorio, sposa e madre (di Pafo) esemplare.

Per contro, quando la *Vénus d'Ille* di Mérimée (1832) viene già semovendosi dal piedistallo verdastro: i suoi passi sono pesanti come quelli dell'*Uomo della sabbia*, il criminale automaturgo di Hoffmann (1807); o del *Frankenstein* di Mary Shelley (1818); e le sue intenzioni parimenti omicide. Perché un destino di distruzione pesa ormai su tutti gli automi indistintamente: sia che vadano attorno seminando essi stessi la morte, sia che una fine orrenda (a Olimpia Coppelia, nel

racconto di Hoffmann, cadono gli occhi; l'*Eve Future* di Villiers, ancora verso il 1890, è arsa “viva” in un incendio) li disfaccia scoprendone gl'intimi congegni¹.

Stiamo divagando nel più canonico dei modi, lasciando cadere nell'attrazione gravitazionale della questione iniziale i dati che entrano nella sua orbita. La frase di Wittgenstein che ha dato l'abbrivio al discorso resta sì sospesa ma si arricchisce, grazie alle parole di Lucentini, di altre necessarie questioni: quelle relative al ruolo delle dominanti culturali e al peso delle trasformazioni diacroniche a cui esse sono soggette. Il punto allora è che nel destino toccato alle macchine che sono troppo a ridosso all'umano, al punto che sembrano volerne usurpare il posto – siano esse automi, androidi, o cervelli elettronici – si legge il destino delle digital humanities nella fase della loro espansione. Tutti indistintamente accolti da entusiasmi o catastrofismi ridotti nella loro portata critica perché tesi a osservare troppo da vicino l'oggetto nuovo che faceva tutt'uno con la tecnologia.

Qui però il discorso smette di essere ellittico perché è proprio per evitare di cadere nella valle accademica del perturbante che nel 2010 gli articoli nati a Stanford diventano i pamphlet del LitLab. Lo ricorda nel saggio posto ad apertura del presente volume Franco Moretti che, ricostruendo la genesi del primo lavoro del laboratorio, vede nelle riserve espresse alla pubblicazione di *Quantitative Formalism an Experiment* una sorta d'istantanea della timidezza dalle riviste accademiche verso un approccio critico ritenuto poco ortodosso. Sul retro della stessa fotografia, d'altro canto, Moretti appunta – contro tutta la mistica dell'innovazione – che ad assegnare il valore a uno strumento non è il suo grado di novità: sono invece le tecniche d'indagine che esso permette di attuare e i metodi di ricerca che consente di perfezionare a contrassegnarne l'utilità, a determinarne il percorso, a precisarne il ruolo². Da qui anche gli studi digitali non scappano. Le digital humanities si trovavano allora a doversi difendere sia dai timorati della tecnologia che dai profeti del futuro, dal momento che entrambi – malgrado la distanza delle loro posizioni finali – lavorano sugli stessi oggetti, ovvero sul materiale immaginario che è il primo prodotto delle macchine, gli uni

¹ Franco Lucentini, “Automatopoietica”, in *Almanacco letterario Bompiani*, a cura di Sergio Morando, Bompiani, Milano 1962, p. 152.

² Franco Moretti, *Literature, Measured*. Literary Lab Pamphlet 12: cfr. Cap. 1.

inseguendo gl'incubi, gli altri la visionarietà. Un po' di distanza, ed è quanto ci ha fatto guadagnare Lucentini con il confronto tra gli androidi del mondo classico e quelli del mondo moderno, non guasta.

2. “Se una macchina possa pensare” non credo se lo sia mai chiesto Franco Moretti. Il solo accostare la caratura e l'integrità dello studioso alla natura della domanda porta a sorridere: incubi e sogni visionari non appartengono alle sue pagine né costituiscono parte della sua formazione. C'è invece la geografia, alla quale spetta il compito di indicare in modo concreto, fuori da tentazioni utopiche, una via di sintesi tra intuizione e costruzione logica; ci sono i formalisti russi e la *Teoria del romanzo* di Geörgy Lukács che, come afferma Moretti in molte recenti interviste, illuminano con pari chiarezza due percorsi: uno che attraversa l'universo testuale e un altro che lavora secondo categorie storico filosofiche³. Se questi costituiscono gli assi primari del sistema di approccio alla creazione letteraria, Moretti impone al piano cartesiano che essi intersecano un moto di rotazione che porta a comporre una struttura sulla cui superficie accogliere insieme agli oggetti letterari l'ecosistema al quale appartengono. Non si tratta più e solo di tenere in considerazione le condizioni storiche e sociali in cui un romanzo o una serie di romanzi nascono: si pensi all'*Atlante del romanzo europeo* (1997), in cui vengono accolti e presi in carico dall'analisi una molteplicità di elementi che pertengono alla morfologia della cultura, di dati numericamente quantificabili e geograficamente localizzati (industrializzazione del libro, storia della lettura, composizione delle biblioteche, ambientazione dei romanzi, spazi storici reali) che portano alla nascita di una – se mi si passa il termine – metodologia ecdotica che s'incarica di leggere e restituire non un testo o un genere ma l'organismo culturale del romanzo. Quanto questo comporti una ridefinizione della letteratura comparata come disciplina è quasi secondario⁴. È innanzitutto un problema di metodo: ed è qui che Moretti sposta in alto l'asticella del lavoro del critico perché pone come suo oggetto il genere più

³ Si veda, ad esempio, Ruben Hackler e Guido Kirsten, *Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique. An Interview with Franco Moretti*, in «Le foucaldien», 2/1 (2016).

⁴ Nello stesso giro di anni sono pubblicati: *La République mondiale des Lettres* (1999) di Pascale Casanova; *What Is World Literature?* (2003) di David Damrosch; *Death of a Discipline* (2003) di Gayatri Spivak.

alto di realtà – la geometria dell’atlante – e questo comporta la necessità di raffinare l’oggetto di lavoro attraverso strumenti teorici che siano essi stessi definiti dal campo d’analisi in cui vanno a operare.

Riprendere le forme letterarie riorganizzando il materiale dal quale sorgono, nel quale si sviluppano e del quale si nutrono comporta un processo di elaborazione in cui, come sul tavolo dell’anatomista, il corpo narrativo è sezionato nei tessuti di cui è composto. Questo per il corpo narrativo (è il caso del *Romanzo di formazione* e del *Borghese*, quest’ultimo già più sbilanciato del primo verso un modello computazionale), ma quando si arriva al *corpus*, ovvero alla collezione e alla collazione dei dati, alla scomposizione in dati degli oggetti culturali, i risultati portati dal metodo quantitativo arrivano a definire un oggetto che si pone *per se* come il campo d’analisi più utile a un approccio diacronico e spaziale della teoria dei generi letterari. Perché se il *corpus* è sostanzialmente anonimo e dissolve l’interazione tra logica interna della narrazione e realtà sociale, ebbene è proprio il suo grado di astrazione che consente ai ferri del mestiere di agire dal punto di partenza vantaggioso della pluralità dei grafici, delle mappe e degli alberi (*La letteratura vista da lontano*, 2005). Sono tutte dimensioni che consentono di ripensare i processi che sottendono ai cambiamenti delle forme in letteratura in termini quantitativi, spaziali e morfologici. Si consideri allora anche il ruolo che riveste l’applicazione della teoria dell’evoluzionismo alla letteratura, che libera alla possibilità di osservare in parallelo forme e cambiamenti, di leggerle con continuità. A infondere la ricerca di Moretti di una metodologia evoluzionistica hanno contribuito gli studi di Ernst Mayr, che nel combinare evoluzione e geografia portano a distendere la dimensione diacronica su un piano. Moti di traslazione, certamente, alla cui realizzazione giungono anche i contributi della scuola francese di geografia e della Scuola delle *Annales*.

Con la dimensione dello spazio nasce l’idea che i processi che sottendono ai cambiamenti delle forme in letteratura non dipendano dall’avere il tempo dalla propria parte – come per l’evoluzione in senso stretto – ma che la specializzazione del gene letterario nasca da precise condizioni geografiche. Il capitolo *La letteratura europea* (1993), presente nel primo volume della *Storia d’Europa* curato da Carlo Ginzburg, era un cantiere del riadattamento dei generi letterari, messi alla prova della geografia sociale e delle componenti storiche. Non è un caso, allora che vent’anni dopo, arricchito del sottotitolo “Geographical Sketch” apra il volume *Distant Reading*.

In coda a questa rapida sequenza condotta attraverso delle sonde campione, dovremmo allora chiederci quali siano i tratti distintivi che competono alle digital humanities di Stanford, cosa faccia il LitLab che Moretti ha fondato nel 2010 con Matthew Jockers. Innanzitutto, il LitLab arriva alle metodologie informatiche e alle strategie computazionali attraverso una lunga pratica della teoria della letteratura, ovvero partendo dalla «grande tradizione formalista – e qui parla Moretti –, dai formalisti russi alla stilistica di Spitzer e di Auerbach, da alcuni aspetti dello strutturalismo e dai recenti progressi nel campo della linguistica dei corpora. Questo è il percorso a cui siamo più vicini in termini di oggetti e di categorie (“morfologia”, “genere”, “registro”, “sistema”, “stile”): e, dal momento che la forma è l’elemento ripetibile della letteratura, è a questa che ci rivolgiamo per mettere in moto il processo di quantificazione»⁵. La seconda grande area intellettuale a cui il LitLab fa riferimento è costituita dall’epistemologia, qui intesa come una forma di conoscenza che mette in dialogo i modelli delle scienze naturali, (dalla genetica alla teoria di rete, al concetto di entropia sviluppato da Claude Shannon nella teoria dell’informazione) con la teoria sistemica di Edgar Morin, con i concetti elaborati da Thomas Kuhn (“misura”), da Alexandre Koyré (“strumento”), da Georges Canguilhem (il “normale” e il “patologico”). Terza componente distintiva è quella che Moretti chiama la funzione “Bourdieu”, costituita sì dalla congiunzione delle componenti empiriche e sociologiche nello studio letterario ma che allo stesso tempo «rappresenta anche qualcosa di meno ovvio e piuttosto misterioso: la quasi totale assenza dalle digital humanities, e anche dal nostro lavoro, di quell’altro approccio sociologico che è la critica marxista»⁶.

Un’ulteriore differenza è nell’approccio ai risultati prodotti dagli algoritmi: il che vuol dire che i dati stessi vengono interrogati e non subiti, i concetti posti ed elaborati in una serie di operazioni volte a misurare gli oggetti culturali secondo dei precisi parametri. Ma dal momento che la quantificazione esprime l’esito di un’indagine in un’elaborazione numerica e grafica, dati e algoritmi rispondono ai criteri impostati da una questione ma non possono, da soli, risolverla. I risultati generati sono quindi essi stessi sia oggetto di valutazione rispetto ai corpora dai quali sono estratti, sia di verifica rispetto alle domande formulate in partenza: è il lento lavoro di descrizione e

⁵ Franco Moretti, *Literature, Measured*, cit.: cfr. Cap. 1, p. 41.

⁶ Ivi, p. 42.

di esposizione che anzi ch  abbandonarsi ai risultati prodotti dai diagrammi, dai grafici, dai tracciati, dalle rappresentazioni numeriche li elabora verbalmente. Ed   qui che l'analisi quantitativa e computazionale arriva a intrecciarsi in modo tanto inatteso quanto singolare con le questioni dibattute in anni recentissimi dalle scienze biologiche. Alla vasta area dei temi interessati dal dibattito scientifico ha dato una efficace sintesi la rivista «Nature», che in un articolo intitolato *The comeback of hand drawing in modern life sciences* ha posto in evidenza come lo sviluppo della tecnologia ad altissima definizione stia mettendo in crisi quei vantaggi che la fotografia scientifica aveva assicurato con la sua comparsa⁷. Salutata con entusiasmo sul finire dell'Ottocento per la sua maggiore vicinanza alla realt , la fotografia microscopica   oggi in grado di produrre un numero di dati e una potenza d'ingrandimento talmente alti sulla struttura degli organismi viventi da compromettere la leggibilit  – e quindi la circolazione – delle informazioni al di fuori di una strettissima cerchia dei specialisti. Lasciando da parte il problema, scientifico, di cosa sia una rappresentazione fedele della realt , l'argomento da cui scaturisce il dibattito   proprio quello della circolazione del sapere, circolazione al cui servizio si erano invece posti, nel passato, i disegni a mano libera degli scienziati-artisti. Da questo punto di vista   nel passo narrativo con cui procedono i pamphlet di Stanford che si conserva intatta, al pari dei disegni scientifici del Settecento e dell'Ottocento, l'intenzione di comunicare idee complesse in modo semplice.

Infine le vecchie questioni scabrose, e tra queste la pi  importante: perch  – diversamente da quanto accaduto nelle scienze pure negli ultimi vent'anni – le digital humanities, a fronte della enorme quantit  dei dati raccolti, non hanno prodotto teoria? Moretti, anche qui, non falsifica i risultati ma li pone in questione. Forse, allora, anche se Moretti non si   mai chiesto se una macchina pensa, l'ambizione pi  alta della sua ricerca   inscritta nella frase di Wittgenstein: dall'elaborazione dei dati di un *corpus*   possibile derivare il colore del “numero tre” in uno specifico contesto? Il paradosso informatico esposto nell'interrogativo sul pensiero delle macchine   qui efficace proprio nella sua

⁷ Renaud Chabrier e Carsten Janke, *The comeback of hand drawing in modern life sciences*, in «Nature», vol. 19, marzo 2018, pp. 137-138. Ringrazio Aziz El Hage, ricercatore in biologia molecolare alla University of Edinburgh, di avermi informato del dibattito in corso nelle scienze biologiche e di avermi aggiornato sulle principali pubblicazioni in materia permettendomi, in tal modo, di individuare questo particolare tratto di somiglianza tra il linguaggio inseguito da Moretti nelle digital humanities e la grande tradizione dei manoscritti scientifici.

ricaduta logica: cosa bisogna chiedere all'analisi quantitativa? La critica computazionale è capace di produrre un quadro teorico? Le digital humanities sono uno strumento che permette di produrre nuovi concetti critici? e se sì a che punto delle elaborazioni algebriche possono cominciare a emergere?

3. La domanda su che colore abbia il numero tre non ha nulla di paradossale se sottende un problema di metodo. Problema che vorrei leggere in analogia con le questioni di resa prospettica che nella storia dell'arte hanno accompagnato lo studio della trasposizione degli oggetti tridimensionali in uno spazio bidimensionale.

Negli stessi anni in cui Erwin Panofsky sottoponeva a rilettura la storia della prospettiva nell'arte occidentale il matematico, studioso dell'arte, filosofo, e teologo russo Pavel Florenskij pone al centro della propria indagine la costruzione e la composizione dello spazio nelle opere d'arte. Come Panofsky, anche Florenskij s'incarica di affrontare un problema di natura solo apparentemente tecnica come quello delle leggi geometriche che regolano la prospettiva e, come Panofsky, considera la prospettiva come una risposta a una concezione spaziale calata nel piano della rappresentazione. Argomentando diffusamente la distanza dalla realtà fisica dello spazio euclideo-kantiano, Florenskij si muove attraverso un percorso costituito dagli studi geometrici e matematici sulla proiezione dei corpi e, ricorrendo sia alle geometrie non euclidee che ai modelli matematici, giunge infine a sostenere che se si vuole mantenere la reciproca univocità fra rappresentato e rappresentazione si perde la continuità dell'immagine rappresentata: «Viene trasmesso il contenuto dello spazio, ma non la sua organizzazione»⁸.

Questo è anche il problema con cui Franco Moretti si trova a doversi confrontare nel momento in cui intende trasmettere l'organizzazione insita in un *corpus* e non, armonizzati in un rapporto costante e univoco, i contenuti espressi dai data. Come spiega Florenskij, infatti, l'assunzione di una prospettiva che armonizzi il contenuto equivale all'assunzione di una prospettiva che è tanto «incapace di abbracciare il movimento» quanto incapace di uscire dall'«arbitrio del *singolo* con il suo *singolo* punto di vista»⁹. Lavorare allora

⁸ Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata* (1920), in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Gangemi, Roma 2003, p. 121.

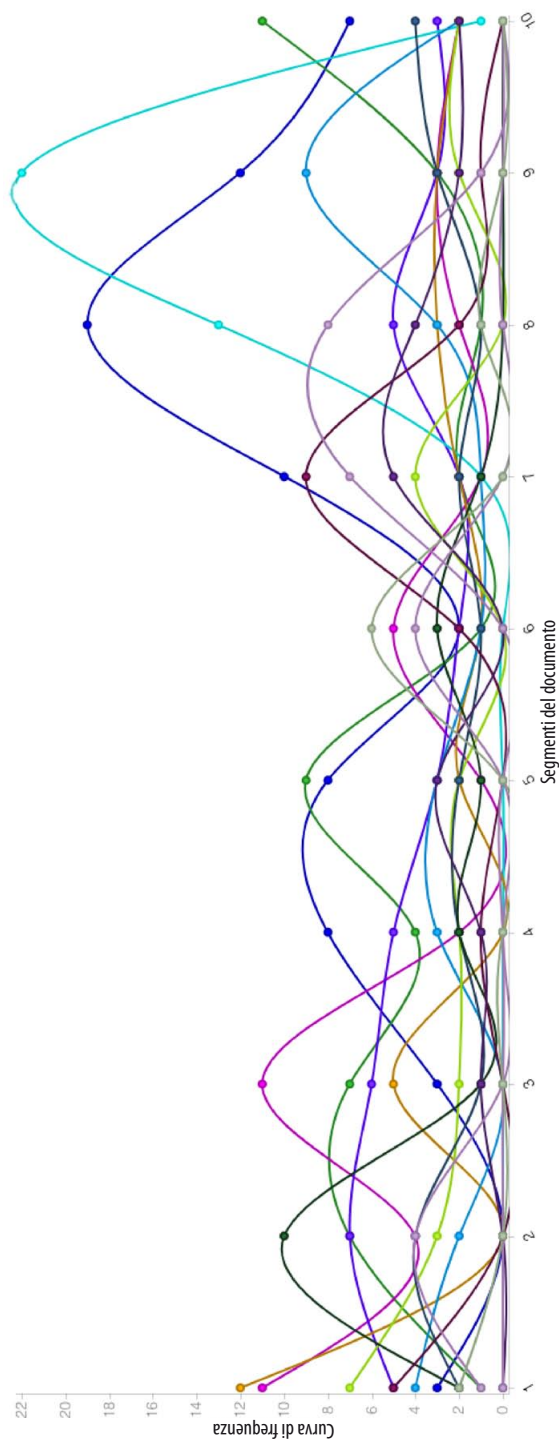
⁹ Id., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, p. 74.

con strumenti – nel caso di Florenskij l’obiettivo critico è la prospettiva lineare – legati a delle premesse coerenti con la percezione quattrocentesca dello spazio vuol dire entrare in rapporto con la realtà a partire dalle condizioni determinate nel Rinascimento, quando l’elaborazione della prospettiva piana può essere portata a compimento perché trova nella nozione di Cartesio di spazio come sostanza estesa, omogenea, infinita la condizione necessaria alla sua realizzazione. Se il concetto di prospettiva rovesciata contraddice la prospettiva lineare, le icone russe del XIV, XV e XVI secolo divengono nella loro libera relazione con lo spazio e il tempo il modello di una nuova proposta prospettica: policentricità della rappresentazione, discontinuità, separabilità dei singoli elementi e reciproca interconnessione attraverso curvature spaziali. L’opera pittorica risulta così una varietà topologica percorsa da campi di tensione e costruita come se “l’occhio guardasse le varie parti cambiando di posto”. La prospettiva rovesciata consente di accogliere quelle rese visive che apparirebbero incongruenti, contraddittorie e scorrette se misurate con le linee di fuga della prospettiva rinascimentale.

A dispetto di questa supposta “scorrettezza”, l’addio alle linee e ai punti di fuga consente di trasporre nella rappresentazione le proprietà geometriche del rappresentato, il che quindi vuol dire riuscire a portare all’interno del campo iconico i rapporti di varietà tra superfici curve e curvatura spaziale. Infine, e in ciò consiste uno dei motivi più innovativi di Florenskij, la prospettiva rovesciata aumenta il numero delle dimensioni rappresentate introducendo nel proprio orizzonte «la variabile tempo». Ecco allora che «rappresentare lo spazio sul piano è possibile, ma non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato»¹⁰. Si recupera così, infine, una rappresentazione viva, in cui «ha luogo un continuo fluire, scorrere, un cambiamento, una lotta; essa [la rappresentazione viva] continuamente luccica, scintilla, pulsa, ma non si arresta mai sulla contemplazione interiore di un morto schema della cosa»¹¹. È un discorso che potremmo seguire leggendo in trasparenza la proposta del *distant reading* e la pratica dei pamphlet del LitLab: una nuova forma di prospettiva che abbandona il “morto schema della cosa” nell’elaborazione degli oggetti culturali costruiti su corpus e *corpora* miscellanei (non solo testi, ma anche le stesse immagini, le descrizioni, i cataloghi, le schede catalografiche, pagine di giornali).

¹⁰ Id., *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 121.

¹¹ Ivi, p. 132.



Il grafico mostra la distribuzione di frequenza delle dodici parole più utilizzate nel saggio riportandone il numero di occorrenze nei segmenti in cui il testo è articolato. Le prime cinque parole sono identificate dai seguenti colori:

- Figure
- Body
- Warburg
- Pathos
- Cluster

Distese anche queste sul piano, nella forma in cui le ricostruisce visivamente il *word cloud*, attribuendo una maggiore dimensione alle parole con più occorrenze, non sfuggirà la particolare posizione di minoranza che caratterizza il secondo termine che compone l'espressione *Pathosformeln*, come poi dimostrano le appena 14 presenze della parola *formeln* e le 13 volte in cui nel testo compare la parola *formula*. Uno sbilanciamento significativo, a testimoniare che nella definizione delle formule del *pathos* tutto il peso concettuale sia caricato sugli stati passionali e la loro esplosione. Secondo aspetto che spicca visivamente è la predominanza della parola *figure* che nel testo compare al plurale per 18 volte. *Figure* e *figures* sono anche le espressioni che attraversano il testo con maggiore frequenza. Il rapporto tra numero di occorrenze e frequenza potrà apparire ovvio, non lo è. La parola *cluster*, ad esempio, pur essendo tra le prime cinque, è totalmente assente dal testo per tutti i primi sei capitoli: compare solo a partire dal settimo – il capitolo “Clusters” – e per gli ultimi tre capitoli avrà una distribuzione relativa altissima nei diagrammi del rapporto di frequenza/occorrenza. Si osservi nel grafico la parabola seguita dalla linea in celeste, quella che identifica il termine *cluster*, appiattita sullo zero fino al segmento 7.

Ultima osservazione, desunta anch'essa a colpo d'occhio. La predominanza della parola *figure* può sembrare necessaria e ancora una volta ovvia: è chiaro che in un saggio che abbia a che fare con immagini, con un repertorio tratto dall'arte figurativa, con rappresentazioni, si parli di “figure”, di figure umane, delle figure presenti nelle rappresentazioni iconografiche. In buona sostanza, è ovvio che si parli di figure e che parlando di figure il saggio ne affronti i simboli, si confronti con il disegno e le sue tecniche, abbia a che fare con gli strumenti di rappresentazione e con il repertorio teorico e linguistico che appartiene alla storia dell'arte. Non è così. Perché la parola *figure*, soprattutto in un testo con un forte apparato extra testuale, è lì a indicare semplicemente un rimando all'immagine da consultare. In più di 60 casi su 72 *figure* indica semplicemente un rimando: sta per “si veda la FIGURA I.1”, ecc.

Cosa rimane allora al centro del lavoro? Le emozioni attive mostrate dal corpo – ovvero il *pathos* –, i corpi stessi, ma sezionati geometricamente in segmenti che indicano la gestualità e il movimento degli arti e del tronco. La lettura da lontano, la lettura mirata a “operazionalizzare” un concetto isola e denuda le figure rappresentate, ne fa una sorta di sagoma trasformandole in qualcosa che rende possibile scomporre l'architettura complessa degli oggetti estetici. È un processo di forte astrazione, quello seguito da Franco Moretti,

che corre dei rischi proprio perché ambizioso. Questo, però, non comporta necessariamente né l'apertura di una linea di conflitto con la filologia, né traccia una linea di separazione dalle scienze del discorso. Da questo punto di vista, Moretti trova in Gianfranco Contini proprio il più insospettabile degli alleati. Torniamo al volume da cui siamo partiti e da cui abbiamo tratto la citazione di Wittgenstein, l'*Almanacco Letterario Bompiani*: nell'inchiesta "Le due culture", dedicata all'intervento dei calcolatori nel campo letterario, Gianfranco Contini è l'unico tra i linguisti e i filologi intervistati a esprimere una posizione che non si schieri a difesa della "superbia" di quelle che lui stesso chiama "le cosiddette scienze dello spirito". Afferma, anzi, e con estrema chiarezza che: «Di per sé, ovviamente, la macchina incide solo sull'economia della ricerca; ma, appunto perché consentirà indagini quantitative fin qui negate, il suo significato euristico sarà rilevante»¹².

¹² Gianfranco Contini, "Le due culture. Inchiesta", in *Almanacco Letterario Bompiani*, cit., p. 144.



¶ 1. Misurare la letteratura*

Franco Moretti

Primo pamphlet. Nel 2010, nessuno dei cinque autori di *Un esperimento di formalismo quantitativo* immaginava che stessimo scrivendo un “pamphlet”. Una nota rivista accademica ci aveva commissionato un articolo sui nuovi approcci critici che, una volta concluso, le abbiamo inviato. Le così tante richieste di correzioni con cui l’articolo ci è tornato indietro, però, sembravano il segno di un chiaro rifiuto. Sconfortante. Solo pochi anni fa il mondo accademico si teneva alla larga dalla critica computazionale, difficile non concludere da parte nostra che fosse stato respinto non semplicemente l’articolo in questione, ma un intero approccio critico. E poiché eravamo convinti che il saggio andasse benissimo così com’era, invece di tentare la sorte con un’altra rivista (o, dio ce ne scampi, di apportare le modifiche richieste) abbiamo deciso di pubblicarcelo da soli, come documento del Literary Lab. Non ricordo come sia venuto fuori il termine “pamphlet” che, francamente, non è neanche del tutto corretto: i pamphlet hanno una vocazione pubblica che il nostro lavoro, con tutti i suoi pesanti aspetti tecnici, non può verosimilmente avere. Ma questa parola ha catturato l’euforia di stare da soli: la libertà di pubblicare ciò che volevamo noi, quando e come volevamo noi. Brevi, lunghi, anche *molto* lunghi, i nostri pamphlet non escono né un minuto prima né un minuto dopo che siano pronti per la pubblicazione, e senza dover passare attraverso il tritacarne delle modifiche di “stile”. E tutto questo è accaduto perché *Un esperimento di formalismo quantitativo* è stato respinto da... Non ha importanza. Ci hanno fatto un favore.

* Queste pagine sono state scritte come introduzione alla raccolta francese dei Pamphlets prodotti dal Literary Lab. Franco Moretti, *Introduction. La littérature, à s a mesure*, in Id. *La littérature au laboratoire*, traduzione francese a cura di Jérôme David e V. Lëys, A. Gefen, P. Roger, Ithaque Éditions, Parigi 2016, pp. 7-17.

Divagazioni. «Non c'è nulla di più raro di un piano», avrebbe detto Napoleone, e noi sicuramente ci troviamo d'accordo con lui. Non sappiamo mai da dove verrà il prossimo pamphlet: la loro origine ha spaziato dalle ricerche individuali per tesi di laurea (*Il rumore nel romanzo*) e tesi di dottorato (*Becoming Yourself: the Afterlife of Reception*), all'affinità elettiva di una coppia di ricercatori dalle idee simili (*A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century Novels: the Semantic Cohort Method; Between Canon and Corpus: Six Perspectives on 20th-Century Novels; Come parla una banca: la lingua nei rapporti della Banca Mondiale, 1946-2012*), alla complessa polifonia di gruppi più ampi (*Un esperimento di formalismo quantitativo; Lo stile al livello della frase; Sui paragrafi: piani, temi e forme della narrazione; Canonel'archivio: dinamiche su larga scala nel campo letterario*; oltre a numerosi progetti in corso). Con il tempo, tuttavia, la formazione più frequente e quella che meglio incarna la natura innovativa del lavoro di laboratorio si è rivelata essere una squadra di cinque o sei ricercatori. Si prenda *Lo stile al livello della frase*: abbiamo cominciato con sei di noi che si sono divisi i compiti iniziali; siamo entrati immediatamente in disaccordo sulla via da seguire; alcune linee di ricerca sono state aperte, poi abbandonate. Durante il primo anno ci sono state due o tre presentazioni collettive presso il Lab; in mezzo, raffiche di lavoro solitario, discussioni in piccoli gruppi e fiumi di e-mail; in seguito, una lunga coda di bozze, discussioni e riformulazioni. Gli ultimi mesi sono stati cruciali per la parte finale del pamphlet, in cui due anni di risultati empirici venivano convertiti in congetture teoriche. «Senza i concetti acquisiti nella seconda parte del lavoro», abbiamo scritto, «i risultati della prima sarebbero rimasti privi di sbocchi; e senza i contenuti empirici della prima, le categorie della seconda sarebbero rimaste vuote. Solo a partire da questo incontro si è sviluppata una conoscenza critica» (Cap. 4, p. 123)¹. In quel momento non ce ne eravamo ancora resi conto, ma avevamo appena messo in parole quel movimento avanti e indietro tra il momento empirico e quello concettuale che avrebbe caratterizzato tutte le nostre future attività di ricerca.

¹ D'ora in avanti i pamphlet verranno citati direttamente nel testo indicando il numero del pamphlet seguito, dopo la barra verticale, dal numero di pagina. Tutti i pamphlet possono essere scaricati dal sito del Literary Lab. [Nell'edizione italiana, invece, il sistema di citazione Phamplet/pagina verrà conservato solo per i saggi non tradotti; per quelli tradotti si ricorrerà all'indicazione del capitolo in cui sono collocati nel presente volume e del numero di pagina. *N.d.C.*]

Lavoro. *Laboratorium, laborare, lavoro.* Questo è ciò che è un laboratorio: un posto dove si lavora. Lavoro di gruppo, principalmente: e ora che ne ho fatto esperienza in una varietà di forme (gruppi piccoli e grandi, di studenti, di colleghi, di persone appartenenti alla stessa o a diverse discipline e università), direi che quasi ogni progetto passa attraverso due stadi molto diversi. Nella fase iniziale il gruppo funziona come un singolo organismo in cui ogni individuo si occupa di una funzione specifica. Tra queste, la prima è la programmazione: un'attività di cui Matt Jockers ha gettato le basi prima ancora che il laboratorio fosse ufficialmente inaugurato, a cui Ryan Heuser ha dato sostegno nel corso degli anni con il suo straordinario talento immaginativo, e le cui implicazioni matematiche sono state infine svelate da Mark Algee-Hewitt. Sulla base della programmazione molte più cose diventano possibili: dalla ridefinizione del corpus all'analisi dei risultati iniziali; dalla rassegna della letteratura critica alla progettazione degli esperimenti successivi. Questa divisione funzionale del lavoro, i cui risultati non sono raggiungibili in solitaria da un singolo studioso, è chiaramente indispensabile per la ricerca moderna. Ma la seconda fase dei lavori di gruppo è, se possibile, ancora migliore. Ora la squadra siede assieme attorno a un tavolo – il tavolo del laboratorio: strumento essenziale al pari delle apparecchiature più costose – e discute di come dare senso ai risultati. Qui, la rigida costruzione della prima fase lascia il passo a una girandola di svariate associazioni: “C” riflette sulla lingua di uno specifico passaggio, e “A” sulle categorie storiche che potrebbero spiegarlo; “F” ricorda qualcosa che “D” aveva detto un paio di mesi prima (e poi dimenticato); “E” riconosce un modello grammaticale per il quale “B” suggerisce una spiegazione evolutiva... Tutti i ricercatori portano in questa fase i loro interessi e anche le loro ossessioni. A volte c'è un sacco di rumore. Ma in alcuni momenti magici, il gruppo diventa davvero più grande della somma delle sue singole parti; si “vedono” cose che nessun paio d'occhi poteva vedere da solo. Se nei pamphlet che seguono ci sono alcune autentiche scoperte, è da qui che sono sempre venute fuori.

Adagetto. Un saggio scientifico composto come una sinfonia di Mahler: registri discordanti che a malapena riescono a coesistere; un moto progressivo che incontra continue deviazioni; la più semplice delle melodie seguita da salti verso l'ignoto. Ho cercato spesso di scrivere in questo modo ma ne sono sempre uscito sconfitto. Poi, con i pamphlet, la forma è improvvisamente

emersa. Questa corre lungo quattro distinti, ma quasi equivalenti, livelli: le immagini, le didascalie, il testo e le note a piè di pagina. Innanzitutto le immagini: grafici temporali, istogrammi, alberi, reti, diagrammi, grafici di dispersione... Le immagini vengono prima di tutto, nei nostri pamphlet, perché – visualizzando i dati empirici – costituiscono *l'oggetto specifico di studio della critica computazionale*: esse sono il nostro “testo”, il corrispettivo di quanto un preciso segmento narrativo sta al *close reading*. Accanto a queste, e altrettanto nuove, le didascalie: quasi assenti nei primi pamphlet, le didascalie sono diventate tanto essenziali al nostro lavoro quanto lo sono le descrizioni nella storia dell'arte, o le osservazioni nelle relazioni scientifiche. Scriverle ci ha insegnato a osservare più attentamente e a dichiarare ciò che “vediamo” in una determinata immagine, annunciando così quali saranno le tappe successive dell'analisi. Dopo le immagini e le didascalie, il corpo principale del testo: sfidato e schiacciato dai due nuovi arrivati, il testo è costretto a diventare più conciso, più netto: deve intrecciare i quattro registri in un unico tema senza privarli della loro nuova autonomia, deve essere insieme narrativo e teorico, deve prendere una sequenza di singoli eventi e trasformarli in una griglia concettuale, e tutto questo in meno pagine di quante compongano la maggior parte degli articoli accademici! È difficile ma è utile alla chiarezza dell'argomento. E poi, se uno ha davvero bisogno di più spazio, ci sono sempre le note a piè di pagina: è lo spazio dove gettiamo sul tavolo le nostre schede bibliografiche, dove esaminiamo le alternative teoriche e fantastichiamo sugli studi futuri. Un coacervo di compiti da fare a casa, di polemiche e speculazioni che aggiunge un tocco di mistero alla complessità dell'insieme. Per rendere giustizia a questa architettura eterogenea – per renderla visibile – il nostro progettista Jake Coolidge ha inventato una “pagina” (per *Canonel/archivio*) costituita da tre grandi colonne in cui i quattro registri si avvicinano in combinazioni imprevedibili. È strano, e meraviglioso, e un po' inquietante, vedere il proprio pensiero riflesso così accuratamente sulla pagina. A volte, più che a una sinfonia di Mahler, rassomiglia al *Tristram Shandy*.

Il passato e il presente. Nei primi anni Novanta, mentre cercavo di mettere insieme un *Atlante della letteratura mondiale* collettivo, Fred Jameson osservò che tenere un diario di tutta l'impresa sarebbe stato in sé e per sé un prezioso documento. Quando le società di finanziamento respinsero l'*Atlante*, anche quell'originale diario di bordo non si materializzò più. L'idea

di Jameson, però, è tornata a galla vent'anni più tardi, nei rapporti dettagliati che sono tipici dei nostri pamphlet. Il rapporto è la forma più adatta all'aspetto "esplorativo" del lavoro nelle digital humanities. Ancorandole a solidi fatti, esso tiene traccia delle nostre incursioni nell'immensità dei nuovi archivi digitali: tali e tali dati *sono* stati trovati, e sono qui, nero su bianco. E poi, registrare i dubbi e le decisioni del processo di ricerca rende pienamente consapevoli di ciò che si è fatto. Non è un caso che molte delle nostre pagine siano inizialmente composte al passato e poi modificate al presente: non è mai abbastanza chiaro se l'aspetto principale consista nel collegare un momento particolare allo svolgimento di una ricerca passata, o nel presentare una tesi per la discussione in corso. E non è chiaro perché il più delle volte è tutte e due le cose. Una sezione di *Lo stile al livello della frase* si apre spiegando come siamo venuti a correlare forme verbali e generi romanzeschi e, nello spazio di quattro o cinque paragrafi, si trasforma in una discussione su come il *Bildungsroman* abbia dato forma all'idea moderna di adolescenza (Cap. 4, pp. 106-117). Risultati empirici e lavoro concettuale, ancora una volta. Ma, come vedremo presto, il processo non è sempre così virtuoso.

«*Finché un uomo è sicuro di essere infallibile...*». Nel passaggio dai rapporti alla riflessione un ruolo molto speciale è svolto dai... fallimenti. Agli inizi della scienza sperimentale, scrivono Shapin e Schaffer, Robert Boyle aveva ritenuto «necessario [...] offrire ai suoi lettori resoconti circostanziali degli esperimenti non riusciti», perché questi mostravano che «non stava intenzionalmente sopprimendo delle prove scomode», rassicurando così i suoi lettori «di meritare la loro fiducia»². Ora, non vi è alcun dubbio che portare le prove degli esperimenti falliti abbia a che fare con la retorica della persuasione: i passi falsi sono un racconto divertente e fare autocritica è sempre un buon modo per prevenire le critiche degli altri. Però, il motivo principale che porta a stilare i rapporti dei fallimenti non ha nulla a che fare con l'accattivarsi la benevolenza dei lettori: gli errori *gettano una luce speciale sull'intero processo di ricerca*. Gli errori ci riportano indietro sino ai nostri punti di partenza: a quelle ipotesi inesprese che "parlano da sé" e che quindi facilmente scivolano fuori da una disamina critica. L'intenzione di individuare il centro semanti-

² Steven Shapin e Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton University Press, Princeton 1985, pp. 64-65 [trad. it. mia].

co della forma tragica nei momenti di massimo conflitto, per esempio – un “fallimento” discusso a lungo in «Operazionalizzare» (Cap. 2, pp. 55-61) – si reggeva sul presupposto che nel dramma parola e azione sono in sincronia tra loro; scoprire che *non* era così ha rivelato che la teoria della tragedia necessitava di un radicale ripensamento. Cercare lo stile nella dimensione del paragrafo – e, nuovamente, non trovarlo (Cap. 6, pp. 178-179) – ci ha convinto che una sola teoria *top-to-bottom* del testo letterario (come quella della stilistica) non può essere verosimilmente giusta, e ha aperto la strada a nuove ipotesi intese su scala testuale. «Che cosa può produrre un progresso decisivo», scriveva Popper nella *Logica della scoperta scientifica*, è il più delle volte «la modificazione di ciò che saremmo propensi a considerare chiaramente innocuo (a causa del suo completo accordo con i nostri normali abiti di pensiero)»³. Esattamente così. Con il frustrare le nostre aspettative, gli esperimenti non riusciti “straniano” i nostri normali abiti di pensiero, offrendoci così la possibilità di trasformarli. O, come aveva detto in modo memorabile Boyle quattro secoli fa: «Finché un uomo è sicuro di essere infallibile non gli si addice di essere inalterabile»⁴.

E allora? Arriva sempre un momento, alle conferenze sulle digital humanities, in cui qualcuno alza la mano e dice: «OK. Interessante. Ma cosa c'è di davvero *nuovo*?» Buona domanda... E lasciamo da parte le ovvie linee di difesa del tipo «ma siamo solo all'inizio!», oppure «e la critica letteraria tradizionale, è *essa stessa* sempre nuova?». Tutto vero e tutto irrilevante, perché le digital humanities si presentano come una radicale rottura con il passato, e devono quindi produrre le prove di una tale rottura. E le prove, cerchiamo di essere onesti, non sono forti. Quello che c'è, inoltre, si presenta in una varietà di forme, a cominciare dal fatto, leggermente paradossale, che in un nuovo approccio non tutto deve essere nuovo. Quando *Network Theory, Plot Analysis* ha mostrato, incidentalmente, che un reticolo dell'*Amleto* ha Amleto al suo centro (P2/4), il «New York Times», divertito, ha riportato la frase come un

³ Karl Popper (1970), *Logica della scoperta scientifica* (1934), traduzione di M. Trincherio, Einaudi, Torino 1970, p. 64.

⁴ Robert Boyle, *A Proemial Essay, wherein, with some Considerations touching Experimental Essays in general, Is interwoven such an Introduction to all those written by the Author, as is necessary to be perused for the better understanding of them*, in T. Birch (a cura di), *The Works of the Honourable Robert Boyle*, Vol. I, J.&F. Rivington, Londra 1772, pp. 299-318: 311 [trad. it. mia].

segno inconfondibile di stupidità. Forse, ma il punto, naturalmente, non era di presentare la centralità di Amleto come una novità; era esattamente il contrario: se il nuovo approccio *non* avesse trovato Amleto al centro del dramma, la sua credibilità sarebbe andata in frantumi. Prima di *usare* la teoria delle reti per l'analisi drammatica, dovevo *testarla* e dimostrare che corroborava i principali risultati delle ricerche precedenti. La corroborazione, ahimè, risulta essere spesso una pratica noiosa per gli studiosi delle scienze umanistiche (e per i bravi giornalisti); ma essa ha *davvero* svolto a lungo un ruolo importante nella ricerca scientifica, e averla introdotta nel nostro campo è una conquista e non una debolezza delle digital humanities. Inoltre, raramente la corroborazione è *semplicemente* corroborazione. In linea di massima, *Sui paragrafi* legittima un approccio tematico alla letteratura, ma nel fare questo abbiamo anche scoperto che i temi hanno un'affinità elettiva con il livello del paragrafo (Cap. 6, pp. 180-185), che un tipico paragrafo ha non uno, ma tra due e quattro temi distinti (ivi, pp. 192-194), che il collegamento tra critica tematica e narratologia poggia proprio su questo numero plurale ma limitato (ivi, pp. 195-196), e così via, di specificazione in specificazione. La critica tematica non è stata rivoluzionata, ma certamente è stata trasformata e, perché no, migliorata. È l'«incontro tra concetti e misurazioni» (Cap. 4, p. 123) di *Lo stile al livello della frase*; qualche mese dopo, in «Operazionalizzare», l'incontro era diventato una “radicalizzazione” del «nostro rapporto con i concetti» (Cap. 2, p. 61): radicalizzazione nel senso che, quando bisogna volgere un concetto in una serie di operazioni, lo si osserva in chiave analitica, e questo apre la strada alla critica del concetto stesso. Penso, ad esempio, a come il concetto di “scala” si sia modificato attraverso tre dei nostri pamphlet: ancora in gran parte una metafora di “malta, mattoni e architettura” in *Un esperimento di formalismo quantitativo* (Cap. 7, p. 218), “scala” ha trovato un solido ancoraggio testuale nella frase in *Lo stile al livello della frase*, ed è stata poi generalizzata nel motto «scale differenti, differenti caratteristiche» che ha concluso *Sui paragrafi* (Cap. 6, pp. 201-203)⁵. È affascinante come una serie di misurazioni quantitative entrino in dialogo con i concetti e lentamente li trasformino. *Lentamente*. Dimenticate gli slogan sulla computazione che

⁵ Sviluppi analoghi si sono verificati per il concetto di “reti drammatiche” (da *Network Theory* a «Operazionalizzare», e il prossimo *Modeling Dramatic Networks*), e per la coppia concettuale “consumo” e “conversazione”, apparsa per la prima volta in *Becoming Yourself* (P3/2 ss. e 18 ss.), ritornata come “popolarità” e “prestigio” in *Between Canon and Corpus* (P8/9 ss.), e poi, più analiticamente, in *Canone/archivio* (Cap. 5, pp. 134-143).

rende tutto più veloce. Sì, i dati vengono raccolti e analizzati con incredibile velocità, ma la *spiegazione* di tali risultati – a meno che non ci si accontenti del primo luogo comune che ci passi per la mente – è una storia diversa: qui, solo la pazienza l'avrà vinta. Per rapidità, niente batte l'interpretazione tradizionale: il Nautilus di Verne rappresenta l'infanzia; il conte Dracula il capitale monopolistico. Un secondo e tutto cambia. In laboratorio, ci vogliono mesi di lavoro.

Oltre i concetti? Dopo la corroborazione e la revisione concettuale, pochi sono i risultati che sembrano essere davvero nuovi. Prima di tutto la *loudness* del pamphlet di Holst Katsma: un concetto che, nonostante tutti gli interessi per le “voci” e la “polifonia”, non era mai entrata a far parte della teoria del romanzo. Katsma ha trovato un modo di operazionalizzare la sua intuizione e di articolarla in una semantica e in una grammatica della rumorosità, l'ha supportata con letture di *Orgoglio e pregiudizio* e di *L'idiota* e ha concluso con la scoperta della «messa in sordina del romanzo inglese» (Cap. 8, pp. 268-277), che ha seguito nel suo dispiegarsi, decennio per decennio. Anche *Come parla una banca* ha messo a fuoco un graduale processo storico – la trasformazione della lingua nei report annuali della Banca mondiale – e difatti proprio la *lentezza* di questa evoluzione diventa un tratto tipico di come uno “stile istituzionale”, con il suo complesso di regole e restrizioni, arrivi infine a cristallizzarsi (Cap. 10, pp. 324-329). (E ora sarebbe impossibile non sognare un ulteriore studio in cui la lentezza diventi il tempo chiave di tutto ciò che è “istituzionale” nella vita letteraria – generi, stili, movimenti, canoni... – trasformando così totalmente anche la nostra idea di storia letteraria). E infine, dopo la rumorosità e la lentezza, una novità che non è un concetto, ma uno *script*: *Correlator*. Sviluppato da Ryan Heuser e Le-Khac per trovare «le parole che sono più strettamente correlate a una data parola “seme”» in termini di frequenza storica, *Correlator* ha generato grandi “coorti di parole”, consentendo a Heuser e Le-Khac la scoperta di inattese linee di tendenza a lungo termine (*A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels*: P4/6-7). Abbiamo qui un prodotto tipico di quella che potrebbe essere chiamata “immaginazione algoritmica”: una forma di pensiero che fonde insieme formulazione e operazionalizzazione dei concetti, lasciandoli spesso semi-impliciti in quanto concetti, liberandone però il loro pieno vigore in quanto algoritmi. Chi appartenga a una generazione più vecchia potrà

forse sentire la mancanza di formulazioni concettuali esplicite e compiute; ma negli anni a venire il maggiore contributo della critica computazionale agli studi letterari potrà ben provenire da queste creature centauro, metà script e metà teoria. *Correlator* è il precursore di una nuova specie.

Triangolazioni. Come i concetti si sono spostati sempre più in primo piano nel nostro lavoro, così il nostro coinvolgimento con le teorie esistenti. Tre distinte aree intellettuali sono state particolarmente significative in questo senso. La prima è data dalla grande tradizione formalista, dai formalisti russi alla stilistica di Spitzer e di Auerbach, da alcuni aspetti dello strutturalismo e dai recenti progressi nel campo della linguistica dei corpora. Questo è il percorso a cui siamo più vicini in termini di oggetti e di categorie (“morfologia”, “genere”, “registro”, “sistema”, “stile”): e, dal momento che la forma è l’elemento ripetibile della letteratura, è a questa che ci rivolgiamo per mettere in moto il processo di quantificazione. In *Canone/archivio*, ad esempio, abbiamo operazionalizzato la differenza tra canone e archivio non tramite i loro rispettivi contenuti semantici, ma in termini di caratteristiche formali, come la ridondanza e la varietà lessicale (Cap. 5, pp. 144 ss). Dopo questa prima area, così chiaramente iper-letteraria, ne viene una che non è per nulla letteraria: l’epistemologia delle scienze naturali, considerata in senso alquanto lato. Qui abbiamo trovato la nostra ispirazione un po’ alla rinfusa, prendendo in prestito l’analisi delle componenti principali dalla genetica, ad esempio, la teoria delle reti dalla matematica e dalla fisica, e l’entropia dalla teoria dell’informazione; per non parlare di concetti specifici come “misurazione” (Kuhn), “strumento” (Koyré), o “normale/patologico” (Canguilhem): tutti hanno svolto un ruolo in questo o quel pamphlet. Che tutto questo richiedesse un doppio lavoro di traduzione – da oggetto naturale a letterario, e da concetti ad algoritmi – è diventato parte del punto in questione: ha definito la nostra visione delle digital humanities come *la forma acquisita da un approccio scientifico-esplicativo nell’era digitale*: triangolare Canguilhem con i diagrammi del rapporto tipo-occorrenza (type-token ratio) e con i romanzi vittoriani dimenticati, oppure Koyré con le statistiche di rete e i personaggi teatrali minori. È così che intendiamo il nuovo approccio. Infine, terza grande presenza, Bourdieu. Evocato, per un motivo o per un altro, in *Un esperimento di formalismo quantitativo*, *Becoming Yourself*, *Lo stile al livello della frase*, *Between Canon and Corpus*, e impiegato largamente in *Canone/*

archivio (Cap. 5, pp. 134-143, 168 ss.), “Bourdieu” rappresenta uno studio letterario al tempo stesso empirico e sociologico. E questo è ovvio. Ma rappresenta anche qualcosa di meno ovvio e piuttosto misterioso: la quasi totale assenza dalle digital humanities, e anche dal nostro lavoro, di quell’altro approccio sociologico che è la critica marxista (con la sola eccezione di Raymond Williams per *A Quantitative Literary History*). Questo scollamento – perfettamente reciproco, perché la critica marxista si risveglia dall’indifferenza solo per occasionali scariche a salve contro le digital humanities, rendendosi complice nell’attacco delle grandi aziende all’università – è un bell’enigma, considerando il vasto orizzonte sociale che gli archivi digitali potrebbero aprire al materialismo storico e la profondità critica che quest’ultima potrebbe iniettare nell’“immaginazione algoritmica”. Si tratta di uno strano stato di cose, e non è chiaro se e cosa possa prima o poi modificarlo. Per ora limitiamoci a riconoscere che si tratta di come stanno le cose, e che – per chi scrive – qualcosa deve essere fatto. Sarebbe bello se un giorno i grandi insieme di dati potessero ricondurci a grandi questioni.

(Traduzione di Giuseppe Episcopo)

¶2. «Operazionalizzare»: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*

Franco Moretti

Pur trattandosi di un termine di rara goffaggine, “operazionalizzare” è l’eroe delle pagine che seguono. Esso infatti si riferisce a un processo che è assolutamente centrale in un campo nuovo, la critica computazionale, o, come ormai si preferisce chiamarla, le digital humanities.

Nonostante la parola sia spesso impiegata nient’altro che come un sinonimo difficile di “realizzare” o “implementare” – sul *Merriam-Webster* online, ad esempio, è riportato «operationalizing a program» (*operazionalizzare un programma*) e c’è anche una citazione che recita «operationalizing the artistic vision of the organization» (*operazionalizzare la visione artistica di un’organizzazione*) – l’origine del termine è diversa e molto più precisa. Una volta tanto possiamo usare il termine “origine” a proposito, perché questo è uno di quei rari casi in cui una parola ha una vera e propria data di nascita: il 1927, quando Percy Williams Bridgman dedicò l’inizio della sua *Logica della fisica moderna* al “punto di vista operativo”. Ecco i passaggi chiave:

Possiamo illustrarlo [il significato del termine] prendendo in considerazione il concetto di lunghezza. Cosa intendiamo per lunghezza di un oggetto? [...] Per trovare la lunghezza di un oggetto, dobbiamo compiere certe operazioni fisiche. Il concetto di lunghezza

* Questo pamphlet ha preso forma in un andirivieni tra i due luoghi in cui preferisco lavorare: il Wissenschaftskolleg di Berlino e il Literary Lab di Stanford. Alle persone che li rendono tali, e in particolare a Ryan Heuser, va la mia profonda gratitudine.

risulta pertanto fissato quando sono fissate le operazioni mediante cui la lunghezza si misura; vale a dire, il concetto di lunghezza implica né più né meno che il gruppo di operazioni con cui la lunghezza si determina. In generale, per concetto noi non intendiamo altro che un gruppo di operazioni; *il concetto è sinonimo del corrispondente gruppo di operazioni*. [...] la definizione propria di un concetto va data non in termini di proprietà, ma in termini di operazioni effettive [...]¹.

Il concetto di lunghezza..., il concetto è sinonimo di..., il concetto implica né più né meno che..., la definizione propria di un concetto... Lasciate perdere programmi e visioni, l'approccio operativo si riferisce specificamente ai *concetti*, e in modo davvero specifico: descrive il processo grazie al quale i concetti vengono trasformati in una serie di operazioni, le quali, a loro volta, permettono di misurare ogni tipo di oggetto. Operazionalizzare vuol dire costruire un ponte che dai concetti porti alla misurazione, e quindi al mondo. Per quel chi ci riguarda: dai concetti della teoria letteraria ai testi letterari, attraverso una qualche forma di quantificazione.

Operazionalizzare lo spazio del personaggio

Prendere un concetto e trasformarlo in una serie di operazioni. Come si fa, concretamente? Il mio primo esempio riguarda uno dei contributi alla teoria letteraria più importanti degli ultimi venti o trent'anni: il concetto di "spazio del personaggio" (*character-space*) coniato da Alex Woloch in *The One vs. The Many*. Quelle che seguono sono le definizioni iniziali del concetto:

la quantità di spazio narrativo attribuito a un singolo personaggio
[...] lo spazio effettivo di un personaggio all'interno della struttura narrativa [...] lo spazio che occupa nella totalità della narrazione [...] la costante la distribuzione di attenzione verso altri personaggi che sgomitano per uno spazio limitato all'interno del racconto nella sua totalità².

¹ Percy Williams Bridgman, *La logica della fisica moderna*, a cura di V. Somenzi, Boringhieri, Milano 1965², pp. 36-38 (corsivo nell'originale).

² Alex Woloch, *The One vs. The Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 2003, pp. 13-14: «the amount of narrative space allocated to a particular character [...] the space of the character within the narrative structure [...] the space that he or she occupies within the narrative totality [...] the narrative's continual apportioning of attention to different characters who jostle for limited space within the narrative totality...» [trad. it. mia]. [Una versione delle pagine che compongono

Quali sono, dunque, le “operazioni da compiere” per scoprire quanto spazio narrativo è assegnato a Molly Bloom, o a Iago, o a qualsiasi altro personaggio? La risposta di Graham Sack consiste nell’adottare le cosiddette “variabili strumentali”: elementi impiegati in sostituzione delle variabili che ci interessano quando queste, per un qualsiasi motivo, sono impossibili da misurare. Lavorando su romanzi ottocenteschi, Sack ha misurato quanto spesso vengano nominati i vari personaggi: sebbene la frequenza di un nome non equivalga allo spazio del personaggio, si tratta di due elementi chiaramente interconnessi, e di fatto questa sostituzione ha funzionato molto bene sulle opere di Austen, di Dickens e di molti altri autori³.

Personalmente, ho adottato un approccio diverso, secondo il quale si presuppone che lo spazio del personaggio possa essere misurato direttamente. I testi sono fatti di parole, righe, pagine, e queste di certo possono essere misurate. Ma ci sono delle complicazioni. Prendiamo questa frase nel primo capitolo di *Orgoglio e pregiudizio*:

Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three-and-twenty years had been insufficient to make his wife understand his character.

[Il signor Bennet era un tale imprevedibile miscuglio di ingegno, sarcasmo, riservatezza e capriccio, che alla moglie non erano bastati ventitré anni per capire il suo temperamento]⁴.

In questa frase, dove finisce lo “spazio” di Mr Bennet e dove comincia quello di Mrs Bennet? Il metodo di Sack delle variabili sostitutive assegnerebbe uno a Mr Bennet e zero alla moglie, e la cosa ha senso se si considera che nominare un personaggio è sempre un modo per metterlo in primo piano; d’altro canto, gran parte di questa frase si riferisce invece a sensazioni che appartengono a Mrs Bennet, un aspetto che così si perde del tutto. Le opere teatrali, da questo punto di vista, offrono un terreno più facile da esplorare:

“Characterization and Distribution”, il capitolo introduttivo del libro di Woloch, è presente nel iv volume dell’opera curata da Franco Moretti, *Il romanzo: Alex Woloch, Per una teoria del personaggio minore*, in F. Moretti (a cura di) *Il romanzo*, iv, *Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 659-681. *N.d.C.*].

³ Graham Alexander Sack, *Simulating Plot: Towards a Generative Model of Narrative Structure*, in «Papers from the AAAI Fall Symposium» (FS-11-03), 2011.

⁴ Jane Austen, *Orgoglio e pregiudizio*, trad. it. di S. Basso, Sperling, Milano 2002, pp. 5-6.

poiché non c'è ambiguità in relazione a come sono distribuite le parole tra i vari interlocutori, allora lo spazio del personaggio si tramuta facilmente in “spazio della parola” (*word-space*) – «il numero di parole assegnate a un certo personaggio» – e, contando le parole pronunciate da ogni personaggio, possiamo determinare quanto spazio testuale questo occupi. Nella *Fedra* di Racine, ad esempio, Fedra pronuncia il 29% delle parole, Ippolito il 21%, Teseo il 14%, e così fino allo 0% delle guardie che obbediscono in silenzio agli ordini di Teseo nell'atto finale del dramma (FIGURA 1).

Si tratta di una maniera semplice e accettabile di misurare lo spazio del personaggio. Ma non è l'unica. La teoria delle reti, ad esempio, ci ha insegnato a misurare la rete di collegamenti tra un personaggio e il resto del “sistema dei personaggi” (un altro dei concetti di Woloch), assieme al “peso” di tali collegamenti (il numero di parole scambiate tra due personaggi qualsiasi), così come la “direzione” (chi parla a chi) e così, a ogni misurazione, nuovi aspetti della *Fedra* diventano visibili. Se l'istogramma ha già mostrato che Fedra parla più degli altri personaggi del dramma, la rete aggiunge che la maggior parte dello spazio delle parole che la riguarda è occupato non da scambi col marito Teseo, o con l'aspirante amante Ippolito, ma con la sua “confidente” Enone: un risultato non scontato, e anzi molto significativo per la poetica neoclassica

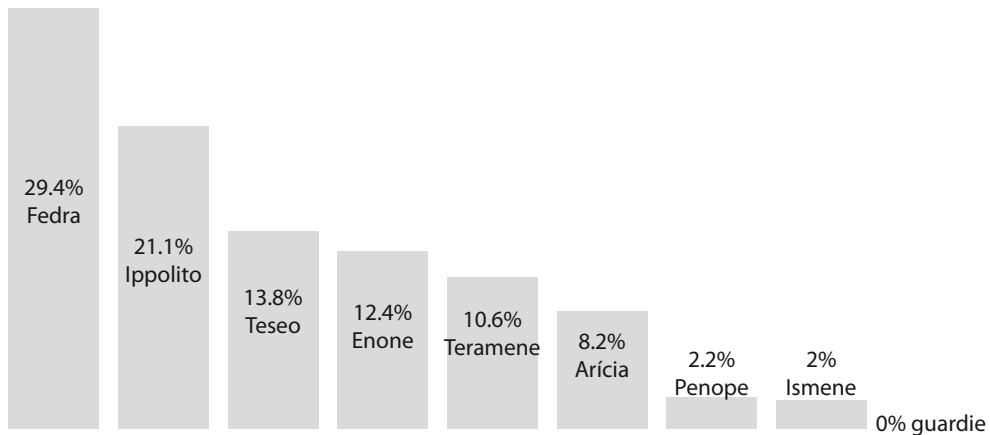


FIGURA 1 – Lo spazio delle parole dei personaggi tragici: *Fedra*.

(FIGURA 2). La rete mostra anche quanto lo spazio delle parole risulti “anisotropico”: nella maggior parte dei casi, le parole non scorrono allo stesso modo in ogni direzione, Fedra parla a Enone molto più di quanto non avvenga il contrario; la stessa cosa succede tra Fedra e Ippolito, Ippolito e Aricia, Aricia e Ismene. O ancora, se si pensa a uno dei passaggi narrativi più famosi della *Fedra*, il “racconto di Teramene”, la rete mostra immediatamente quanto quell’atto linguistico sia *decentrato* dal resto del dramma, e soprattutto dalla stessa Fedra. E potrei continuare a impiegare questo diagramma per analizzare altri aspetti del dramma, ma preferisco piuttosto fare un passo indietro e sollevare una questione: quest’operazionalizzazione, insomma, cosa ha *fatto*? Presupponiamo che aver derivato dati quantitativi dal concetto di Woloch abbia aggiunto qualcosa a ciò che sappiamo della *Fedra*: a cosa corrisponde esattamente questo “qualcosa”?

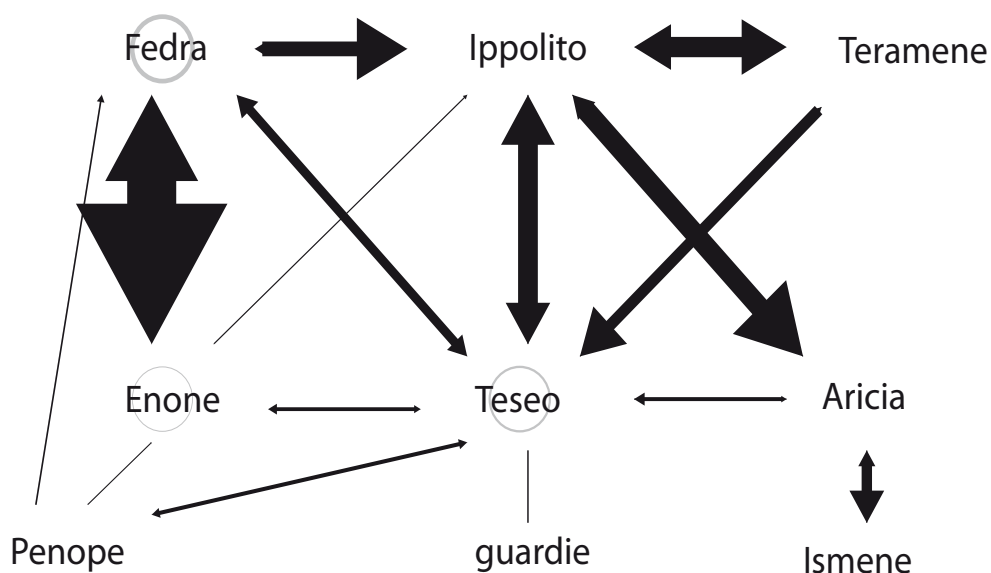


FIGURA 2 – *Fedra*: nodi, collegamenti, peso, direzione.

La funzione della misurazione

Cinquant'anni fa, Thomas Kuhn scrisse un saggio in cui presentava la misurazione – vale a dire l'atto di produrre “concretamente dei numeri”, come quelli alla base delle **FIGURE 1** e **2** – come qualcosa che, lungi dall'essere ovvio, ha anzi un gran bisogno di giustificazioni teoriche e pratiche. Per quanto siano in molti a credere che le misurazioni sono utili perché «i dati numerici sono i più adatti di tutti gli altri a produrre nuove generalizzazioni», per Kuhn questa speranza non ha alcuna base concreta: «i numeri raccolti senza una qualche conoscenza delle regolarità da attendersi», osserva Kuhn in una critica preventiva a ciò che oggi si chiamerebbe ricerca *data-driven*, «restano solo dei numeri»: non ci saranno mai delle nuove “leggi della natura” «scoperte esaminando semplicemente i risultati delle misure fatte». Le misurazioni non portano dal mondo alla costruzione di teorie attraverso la quantificazione; tutt'al più, possono indicare la strada che *a ritroso* porta, attraverso i dati, dalle teorie al mondo empirico. «Il nuovo ordine fornito da una nuova teoria rivoluzionaria è sempre in modo preponderante un ordine *potenziale*», scrive Kuhn; potenziale, perché le «leggi quantitative hanno così pochi punti di contatto con la natura» che, per così dire, fluttuano al di sopra del mondo dei fatti empirici. La misurazione rettifica questa debolezza, fornisce «le indagini di questi punti di contatto» e, in tal modo, rafforza le connessioni tra le leggi e la realtà, trasformando quell'«ordine *potenziale* in modo preponderante» in un ordine «*attuale*». La misurazione ancora le teorie al mondo da loro descritto⁵.

Ora, io non so se le teorie scientifiche abbiano davvero così pochi punti di contatto con la natura, ma per le teorie letterarie è certamente così, ed è anche per questo che la misurazione riveste una tale importanza: rende certi concetti “*veri*” nel senso forte della parola; prende lo spazio del personaggio e prova che nel mondo reale (il mondo reale della finzione) c'è qualcosa che gli corrisponde. Non tutti i concetti sono nati uguali, alcuni sono migliori di altri, e l'operazionalizzazione, pur non essendo l'unico modo di sperimentare una teoria, è una sperimentazione importante. Essa mostra che, seguendo una serie di passaggi, si possono trasformare le astrazioni in una chiara e, si spera, sorprendente elaborazione della realtà. Come nel caso del diagramma nella **FIGURA 2**: un paio di concetti, qualche semplice regola, ed ecco che emerge una nuova immagine della *Fedra*. Ma, ancora una volta, nuova in che senso?

⁵ Thomas Kuhn, *La funzione della misura nella scienza fisica moderna* (1961), in Id., *La tensione essenziale. Cambiamenti e continuità nella scienza*, a cura di G. Giorello, Einaudi, Torino 1985, pp. 194, 198, 214, 204 (corsivi nell'originale).

Concetto contro concetto

Prima di tutto, è nuova perché è precisa. A Fedra viene assegnato il 29% dello spazio testuale, non il 25 o il 39. I romanzi storici, ha osservato Perry Anderson qualche anno fa, sono di recente diventati più frequenti nella letteratura alta: in un seminario al Literary Lab, James English ha mostrato che “più frequenti” può essere tradotto in “tra il 40 e il 50% dei romanzi candidati ai premi letterari” e “di recente” in “dall’inizio degli anni Ottanta”.

La precisione è sempre una cosa buona. Oppure no? «È ridicolo voler misurare con esattezza le dimensioni di un essere naturale», scrisse Alexandre Koyré, in un saggio dal meraviglioso titolo *Dal mondo del pressappoco all’universo della precisione*:

la realtà, quella della vita quotidiana in mezzo alla quale viviamo e stiamo, non è matematica [...] c’è dovunque un margine di imprecisione, di «giuoco», di «più o meno», di «pressappoco» [...] Un po’ di più, un po’ di meno... che importanza può avere? In generale, nessuna, non c’è da dubitarne⁶.

Stabilire che Fedra nel dramma pronuncia il 29% delle parole invece del 25 o del 39 che importanza ha? Parla “più” degli altri personaggi, e questo lo sapevamo già: il “numero preciso” prodotto dalla misurazione cambia qualcosa? No, aggiunge un dettaglio, ma non cambia ciò che già sapevamo. E se questo è tutto ciò che la misurazione può fare, allora il suo ruolo negli studi letterari sarà solo limitato e ancillare: potrà migliorare una conoscenza già acquisita, ma non renderla davvero diversa.

Una delusione. Fortunatamente, però, non è tutto qui ciò che si può fare con le misurazioni. Se si guarda la **FIGURA 1**, non vi è alcun dubbio che Fedra sia la protagonista del dramma. Quando misuriamo i collegamenti nelle reti della **FIGURA 2**, però, Teseo ha chiaramente una posizione più centrale di lei. Emergono così due criteri distinti per definire il protagonista: il volume delle parole e il numero di interazioni. E non si tratta di avere un criterio giusto e uno sbagliato, ma di cogliere caratteristiche diverse delle reti nel dramma: il numero dei collegamenti ci dice quante interrelazioni con gli altri abbia un personaggio (un dato spesso correlato alla vicinanza con il potere, come in questo caso Teseo); il numero di parole ci dice quanto signi-

⁶ Alexandre Koyré, *Dal mondo del pressappoco all’universo della precisione* (1948), trad. it. di P. Zambelli, Einaudi, Torino 2000², pp. 90, 97.

ficato un personaggio porta nel dramma (e tale dato è spesso correlato a una posizione di dissidio col potere, come in questo caso Fedra). A volte i due criteri di centralità coincidono, e quello di *Macbeth* è straordinario (FIGURA 3): Macbeth domina sia lo spazio della parola, sia le reti del dramma. Il più delle volte, però, i due dati sono in un contrasto oppure esprimono una differenza troppo minima per essere significativa. In *Otello*, ad esempio (FIGURA 4), le parole di Iago occupano più spazio di quelle di Otello, ma non di molto; la stessa cosa succede con Carlos e Posa in *Don Carlos* (FIGURA 5) e con molti dei personaggi sia in *Fantasma* di Ibsen (FIGURA 6) sia, ed è il caso più sorprendente di tutti, nell'*Antigone* di Sofocle. In quest'opera, che per Hegel e molti altri rappresenta il paradigma del conflitto tragico, l'eroina pronuncia significativamente molte meno parole, ed è molto meno in contatto con il resto del sistema dei personaggi, rispetto a Creonte e al Coro (FIGURE 7 e 8).

Cosa può fare la misurazione per gli studi letterari? In questo caso, ci mostra che il "protagonista", lungi dall'essere una realtà fondamentale della costruzione drammatica, è solo un'istanza speciale di una categoria più generale, la "centralità". La centralità è sempre presente. Macbeth è un caso limite.

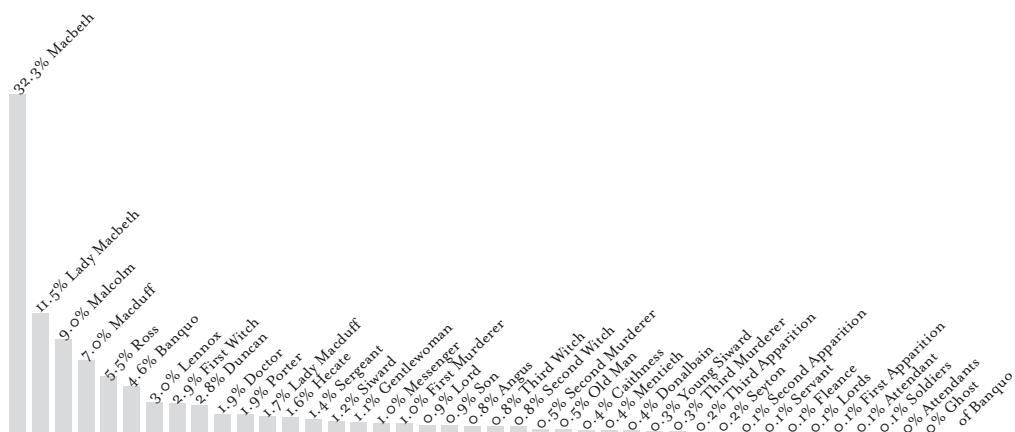


FIGURA 3 – Lo spazio delle parole dei personaggi tragici: *Macbeth*.



FIGURA 4 – Lo spazio delle parole dei personaggi tragici: *Otello*.

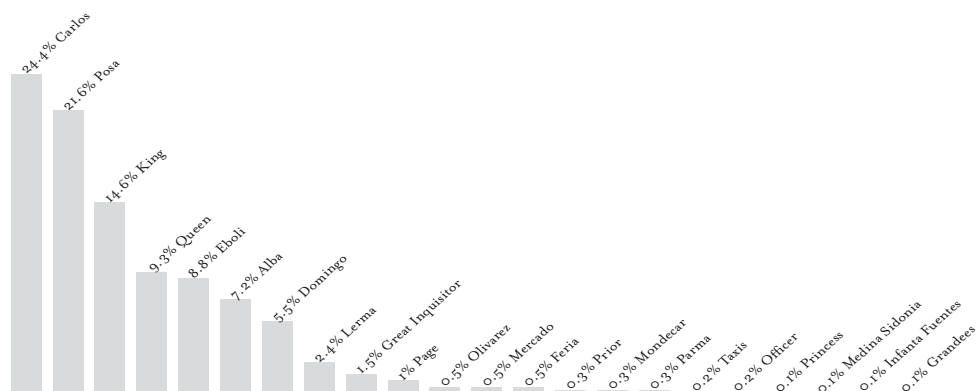


FIGURA 5 – Lo spazio delle parole dei personaggi tragici: *Don Carlos*.

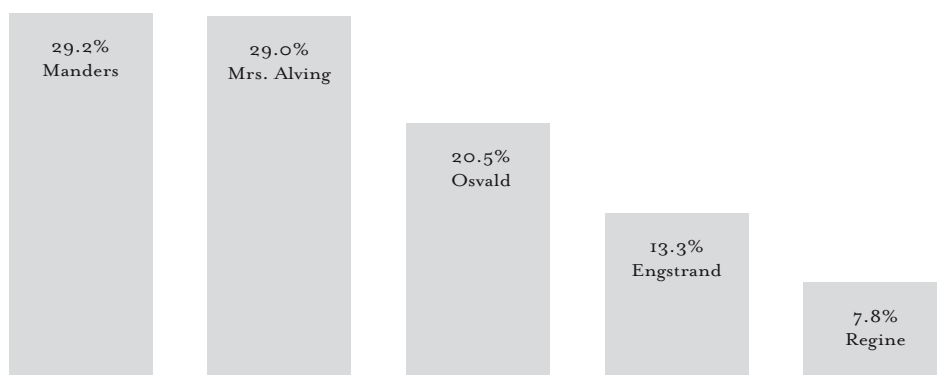


FIGURA 6 – Lo spazio delle parole dei personaggi tragici: *Fantasma*.

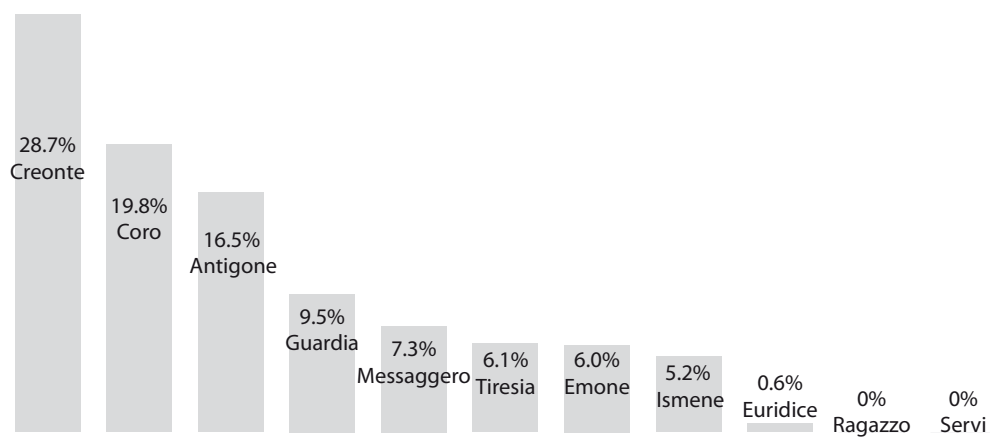


FIGURA 7 – Lo spazio delle parole dei personaggi tragici: *Antigone*.

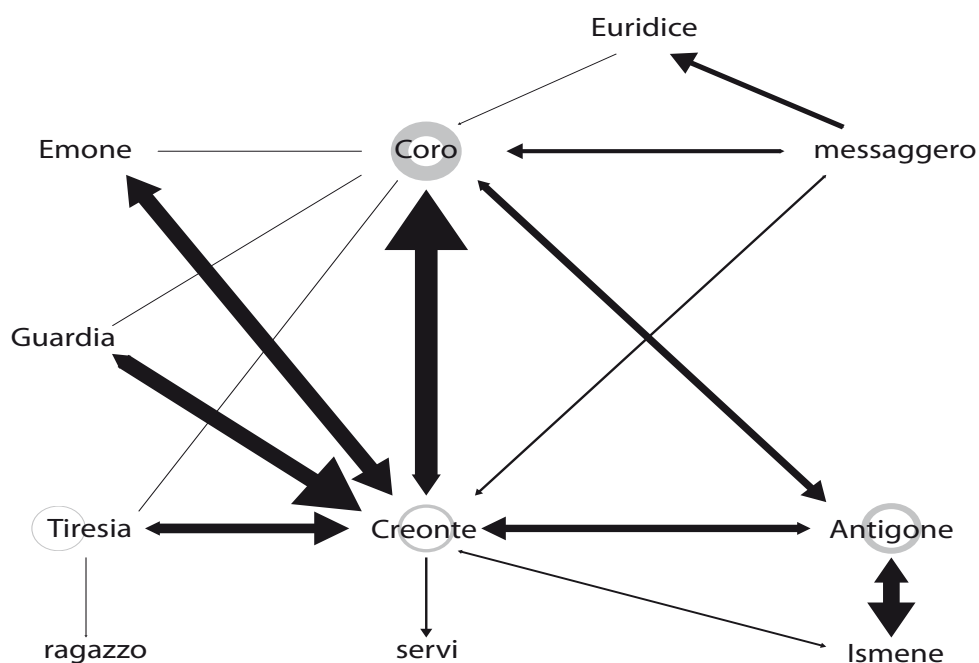


FIGURA 8 – *Antigone*: nodi, collegamenti, peso, direzione.

Concetto contro concetto: la misurazione dello spazio del personaggio indebolisce la vecchia nozione e la sostituisce con l'idea di un conflitto che sorge nei pressi del centro della rete. E qualcosa di molto simile avviene all'altro estremo dello spettro, tra i "personaggi minori" che popolano la periferia dei sistemi drammatici. Nella rete di *Amleto*, ad esempio, riprodotta dal mio precedente pamphlet *Network Theory, Plot Analysis*, Rinaldo, il prete, il secondo becchino, gli accompagnatori e i messaggeri (tutti personaggi appesi alla trama per un filo, come accade in Shakespeare a circa la metà del sistema dei personaggi) sono "personaggi minori" alla stessa stregua di Gertrude, Polonio o perfino di Rosencrantz? Nel suo libro (pp. 116-119), Woloch evoca la nozione di "personaggi minori minori" (*minor minor characters*), e la FIGURA 9 radicalizza la sua intuizione: essere connessi a una rete da un unico collegamento, o da quattro o da cinque, non è una questione di rilievo ("minore" e "minore minore"), ma di funzione: quella dell'"obbedienza" (o, molto più raramente, della disobbedienza) per i personaggi con un solo collegamento e quella della "mediazione" per i personaggi che, grazie alle loro varie connessioni, sono quasi sempre collegati a più di un'area della rete⁷.

Va da sé che la triade "conflitto", "mediazione" e "obbedienza" è un'ipotesi, così come la vecchia coppia protagonista e personaggi minori. Ma le nuove categorie hanno il vantaggio di riferirsi ad aspetti specifici della trama e del mondo sociale rappresentato; inoltre coincidono molto meglio con le prove quantitative. Ancora Koyré:

un utensile [...] prolunga e rinforza l'azione delle nostre membra, dei nostri organi sensibili; qualcosa che appartiene al mondo del senso comune. E che non può mai farcelo superare. Questa invece è la funzione propria dello strumento, il quale non è un prolungamento dei sensi, ma nell'accezione più forte e più letterale del termine, incarnazione dello spirito, materializzazione del pensiero [...] la ricerca di questo fine puramente teorico [...]. È per bisogni puramente teorici, per attingere *ciò che non cade sotto i nostri sensi*, per vedere ciò che nessuno ha mai visto, che Galileo ha costruito i suoi strumenti, il telescopio e poi il microscopio.

(Koyré, 2000, p. 101)

⁷ Quasi sempre le cosiddette "cricche" sono legate a diverse aree, pur restando sostanzialmente slegate dal corpo del dramma (grosso modo il gruppo formato da Bernardo, Francesco e Marcello nella FIGURA 9). Nel sistema dei personaggi relativamente ridotto del teatro, le *combriccole* tendono a essere rare, nei romanzi sono molto più significative.

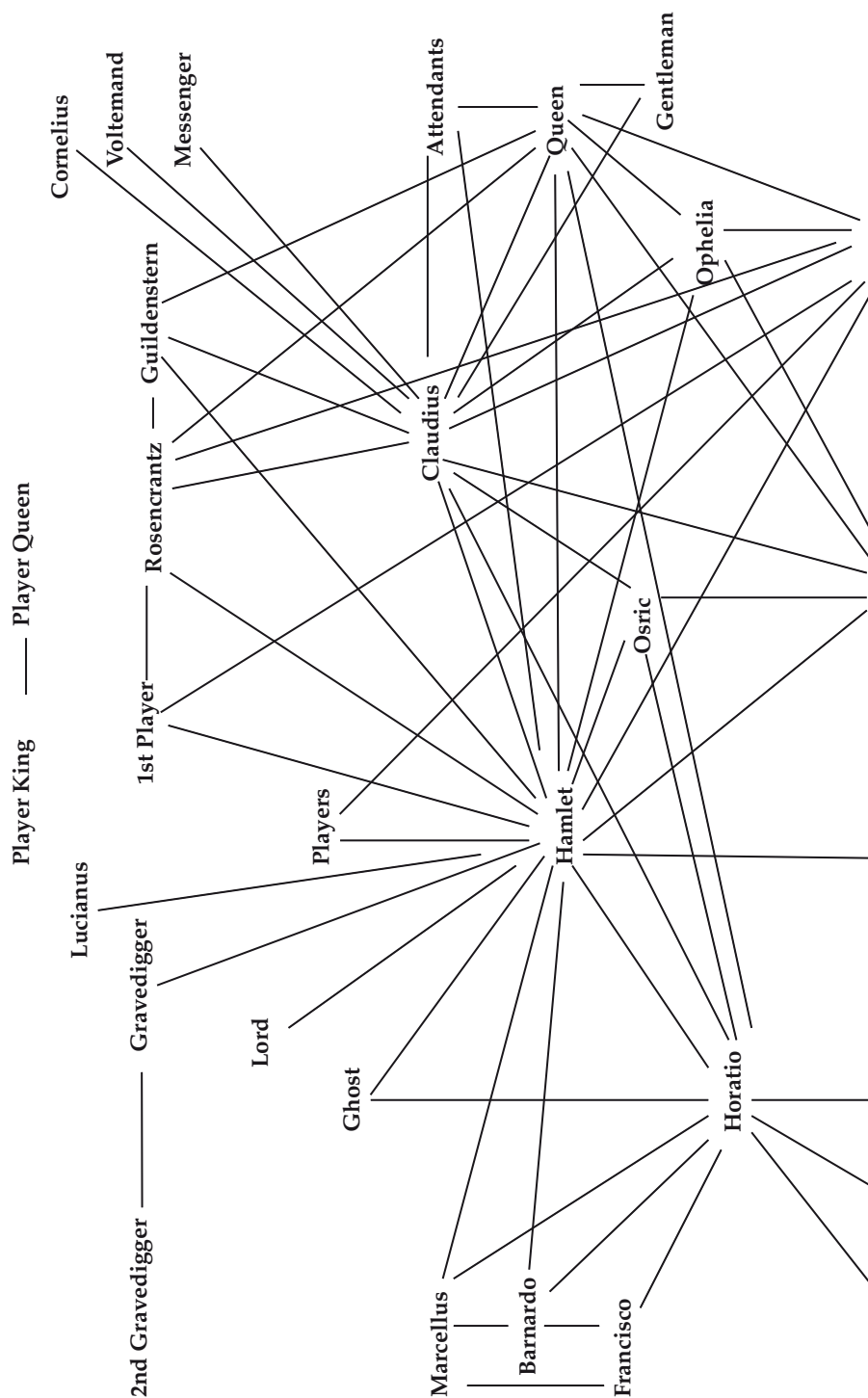


FIGURA 9 – Amleto: nodi e collegamenti.

Questa figura non include né il peso né la direzione dei collegamenti perché non sono necessari per l'argomentazione sviluppata nel testo. In generale, comunque, il peso dei collegamenti periferici è ben inferiore all'1%, e nella maggior parte dei casi vicino allo 0,1% del totale dello spazio delle parole.

Il protagonista è un utensile: lo spazio del personaggio è uno strumento. Il protagonista è un utensile perché appartiene al senso comune del mondo letterario e non lo trascende. Lo spazio del personaggio è uno strumento perché realizza una teoria tesa a capire qualcosa “che non cade sotto i nostri sensi”: non i personaggi singoli, ma le *relazioni* tra i personaggi. È per questo che la sua operazionalizzazione non si limita a perfezionare delle conoscenze già acquisite: non ci restituisce il protagonista a un grado più alto di conoscenza, ma crea un apparato di categorie del tutto nuovo. La misurazione come provocazione alla teoria letteraria, potremmo dire, facendo eco al famoso saggio di Hans Robert Jauss. Non era ciò che mi aspettavo dall’incontro tra informativa e critica; davo per scontato, come molti altri, che questo nuovo approccio avrebbe cambiato la storia più che la teoria della letteratura; e, in fondo, questo potrebbe ancora accadere. Ma poiché la logica della ricerca ci ha portati a confrontarci con questioni concettuali, queste dovrebbero diventare in modo manifesto la questione principale da affrontare, così da contraddire l’ubiquo cliché relativo all’ingenuo positivismo delle digital humanities. L’uso del computer ha delle conseguenze teoriche, forse più di ogni altro campo degli studi letterari. È arrivato il momento di renderle esplicite.

Operazionalizzare lo scontro tragico

Se ho insistito molto sullo spazio al personaggio è perché si tratta di un concetto chiaro, fecondo e facile da operazionalizzare. Non che Woloch avesse questo in mente nello scrivere il suo libro, ma scriveva all’interno di un paradigma – a grandi linee, quello strutturalista – in cui quantificare è una possibilità perfettamente accettabile in via di principio, benché impiegata di rado. Il problema è che la maggior parte dei concetti letterari sono, senza alcun dubbio, *non* quantificabili e perciò sorge la questione del come renderne conto.

Nel suo libro, Bridgman aveva risposto così: alla luce del punto di vista operativo «il pensare diventa più semplice»; «certe antiche generalizzazioni [...] diventano inutilizzabili», e «molte delle speculazioni dei primi filosofi della natura diventano semplicemente illeggibili»⁸. La *nonchalance* di un tale disconoscimento non mi trova d’accordo e, nella seconda parte di questo pamphlet, farò esattamente il contrario di ciò che suggerisce Bridgman: pren-

⁸ Percy Williams Bridgman, *La logica della fisica moderna*, cit., p. 57.

derò uno dei vertici della speculazione estetica, la concezione hegeliana del conflitto tragico, e proverò a gettare un ponte tra questa “antica generalizzazione” e il mondo dei dati empirici⁹.

Per cominciare, ecco qualche definizione:

Il *drammatico* vero e proprio, infine, è l'espressione degli individui nella lotta dei loro interessi e nel contrasto dei loro caratteri e delle loro passioni.

La forma compiutamente drammatica è [...] il *dialogo*. Infatti soltanto in esso, gli individui in azione possono esprimere gli *uni* contro gli *altri* il loro carattere ed il loro fine rispetto sia alla loro particolarità che al lato sostanziale del loro pathos, possono entrare in lotta e quindi portare avanti l'azione con movimento reale.

Quel che li spinge a compiere i loro atti è appunto il pathos eticamente legittimo che essi fanno valere con patetica eloquenza, gli uni contro gli altri, non con la retorica soggettiva del cuore e la sofistica della passione, ma con quell'oggettività sia consistente che sviluppata [...] ¹⁰.

Ci sono delle differenze tra questi passaggi, ma tutti e tre convergono sui due punti principali. Il primo è il conflitto: *Kampf*: “battaglia”, “lotta”. Ma per Hegel, il *Kampf* tragico non è (solo) distruzione, è anche un processo *produttivo* che dà origine all’«espressione», al «dialogo», al «“pathos” eticamente legittimo», all’«oggettività [...] sviluppata». Insieme a questi, un elemento nuovo entra nella discussione. Lo spazio del personaggio può essere tradotto direttamente in altre configurazioni spaziali, quali ortogrammi o reti; «“pathos” eticamente legittimo» e «oggettività [...] sviluppata», d'altro

⁹ Come si vedrà, il presupposto in questo caso è che la teoria di Hegel possa essere operazionalizzata. Questo pone due questioni ulteriori. Primo: e se non fosse così? La teoria perderebbe forse ogni valore e meriterebbe di finire nel dimenticatoio? La seconda questione è di natura quasi opposta: operazionalizzare in maniera troppo lasca non finirebbe per far perdere al metodo il rigoroso potenziale di falsificazione che in prima istanza l'ha reso tanto proficuo? In principio (pur dovendo rimandare una spiegazione più completa) la mia risposta sarebbe “No” alla prima domanda e “Sì” alla seconda. Per un contributo sulla tendenza alle operazionalizzazioni acritiche che finiscono per “legittimare [...] i concetti ‘metafisici’ invece di sostituirli”, in ambito economico e psicologico, si veda Wade Hands, *On operationalisms and economics*, «Journal of Economic Issues», vol. 38, n. 4, 2004, pp. 953-968.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967, pp. 1310, 1312, 1357-1358.

canto, presuppongono un significato e, per poter operazionalizzare questo significato, sono necessari altri passaggi. In questo caso, ho scelto delle tragedie greche in cui lo scontro centrale è particolarmente evidente¹¹, e ho poi stabilito i significati, o almeno le parole, che più caratterizzano gli antagonisti principali¹².

Siccome i risultati erano simili nell'intero corpus, mi sono concentrato sull'esempio principale di Hegel, *Antigone*, dove si manifesta "l'opposizione principale" – così dice la famosa formula dell'*Estetica* – «dello Stato, della vita etica nella sua universalità spirituale, con la *famiglia* come eticità naturale» (Hegel, 1967, p. 1356). E questi sono i sostantivi che sono emersi come caratteristici, rispettivamente, di Antigone e Creonte:

Antigone: Fratello madre matrimonio casa amico amore onore tomba
Ade infelicità legge

Creonte: Rovina male paura donna uomini dio denaro

I termini di Antigone propendono con decisione verso la famiglia e il lutto; quelli di Creonte sono più astratti e minacciosi. Ma questo era, più o meno, prevedibile. Ora i verbi:

Antigone: Morire partire andare condividere riposare

Creonte: Lasciare prendere stare fare trovare dire ammettere

Qui, il tono perentorio di Creonte produce una scoperta di un qualche interesse rispetto a Hegel: se i termini di Antigone evocano ancora l'"eticità naturale" della pietà familiare, la lingua di Creonte non è quella dello Stato come una "universalità spirituale", ma piuttosto quella dello Stato solo come *mero potere coercitivo*: lasciare prendere stare fare trovare ... Imperativi,

¹¹ Cinque tragedie di Eschilo e cinque di Sofocle: *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, *Supplici*, *Prometeo*, *Antigone*, *Filottete*, *Edipo a Colono*, *Aiace*, *Elettra*.

¹² Per fare questo, al Literary Lab procediamo in più fasi secondo un approccio che abbiamo chiamato *Most Distinctive Words*, "le parole più distintive". Prima di tutto stabiliamo la frequenza di occorrenza di una parola nel corpus, poi calcoliamo la frequenza attesa di quella parola per un particolare personaggio, data la quantità totale di parole a sua disposizione. In seguito contiamo quante volte effettivamente questo personaggio pronuncia quella parola e quindi calcoliamo il rapporto tra la frequenza osservata e la frequenza attesa: maggiore il rapporto, maggiore la deviazione dalla media, più la parola apparirà in maniera specifica a un personaggio.

spesso duri: «Va' via»; «Se non trovi l'autore...»; «Dimmi, eri al corrente del proclama»; «Dimmi, ammetti di aver preso parte alla sepoltura»; «Prendetela, senza indugio»; «Invochi pure lo Zeus che protegge i vincoli di sangue!»; «Se ne vada pure! Faccia quello che vuole!». Ma si trattava comunque di una scoperta modesta. In molti avevano già notato quanto Hegel avesse esagerato il significato spirituale di Creonte: le nostre prove corroborano questa critica e non è poco, ma non è neanche molto. Antigone e Creonte, *il* conflitto tragico. Speravo di trovare qualcosa in più.

Operazionalizzare lo scontro tragico. Secondo tentativo

In seguito mi sono reso conto che le parole alle quali stavo prestando attenzione erano sì caratteristiche di Antigone e Creonte, ma lo erano anche *al livello dell'intero dramma*: includevano, cioè, le parole dette al coro, a Ismene, alla guardia, a Emone a Tiresia... Le parole erano caratteristiche, sì, ma non lo erano *del loro conflitto*. E invece, su questo punto, Hegel era stato estremamente chiaro:

soltanto [nel dialogo], gli individui in azione possono esprimere gli *uni* contro gli *altri* il loro carattere ed il loro fine [...] entrare in lotta e quindi portare avanti l'azione con movimento reale. (p. 1312)

il pathos eticamente legittimo che essi fanno valere con patetica eloquenza, gli uni contro gli altri [...] con quell'oggettività sia consistente che sviluppata. (pp. 1357-1358)

«Esprimere gli *uni* contro gli *altri*», «fanno valere *gli uni* contro *gli altri*»: in entrambi i casi, in tedesco la parola è la stessa, *gegeneinander*, un avverbio che ha il conflitto (*gegen*: contro) inciso nel corpo stesso della parola. Nello stabilire le parole più caratteristiche di Antigone e Creonte, avevo del tutto trascurato questa congiunzione dell'espressione del sé con il *gegeneinander*; è per questo che i risultati erano stati così prevedibili. Nel mio secondo tentativo, ho estratto solo i passaggi in cui Antigone e Creonte parlano l'una con l'altro e ho generato una nuova lista delle parole più caratteristiche:

Antigone: Dei figlio potere cadavere

Creonte: Morte donna male

L'opposizione è, se possibile, più netta di prima, ma il campione è senza dubbio molto più limitato. In parte questo è accaduto perché la ricerca è stata fatta su un numero di parole inferiore rispetto a prima, ma la verità è che quando Antigone e Creonte sono faccia a faccia il loro linguaggio non diventa più concreto e oggettivo, come voleva Hegel, ma il contrario:

Creonte: Tu sola la vedi così, fra i Cadmei qui presenti.

Antigone: Anche costoro lo vedono: ma per te tengono chiusa la bocca.

Creonte: E tu non ti vergogni di pensare diversamente da loro?

Antigone: Non è per niente vergognoso onorare chi è nato dalle stesse viscere.

Creonte: Ma non era fratello anche quello che è morto contro di lui?

Antigone: Fratello, da una sola madre e dallo stesso padre¹³.

Nelle sue note su *Antigone*, Hölderlin scrisse che la tragedia è “un vero e proprio omicidio fatto con le parole” e queste righe alternate di attacco e difesa – la cosiddetta sticomitia – sono forse ciò che aveva in mente; una retorica grazie alla quale l'opposizione tragica è allo stesso tempo molto chiara e molto circoscritta. Chiara: «Tu sola la vedi così» / «Anche costoro lo vedono»; «E tu non ti vergogni» / «Non è per niente vergognoso». Ma circoscritta, perché il conflitto tra gli interlocutori è espresso *ripetendo e negando gli stessi termini* (vedere, vergogna, fratello), invece di evocare l'ampio sistema di valori (fratello-casa-amore-tomba-legge; lascia-prendi-stai-trova-dici) ben visibile al livello del dramma preso nel suo insieme. Lì, il conflitto tra Antigone e Creonte aveva trovato la sua espressione nei loro “linguaggi oggettivi” tanto diversi, con la sticomitia si è contratto in maniera drastica ai due schieramenti opposti orbitanti intorno a un minimo comune denominatore. L'effetto drammatico in tal modo è acuito, ma a discapito della semantica. Non è in queste righe che possiamo trovare il significato di *Antigone*.

Non in queste righe... Eppure l'operazionalizzazione della teoria dello scontro tragico di Hegel ci ha portato proprio a queste righe. Un altro errore? No, questa volta, dio mi perdoni, l'errore è stato di Hegel ed è nella connes-

¹³ Sofocle, *Antigone*, in Id., *Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano 2014², p. 291.

sione da lui postulata tra gli scontri faccia a faccia e la «oggettività costruita» (*gebildete Objectivität*) del linguaggio tragico. Prese separatamente, entrambe le nozioni sono vere; è la loro unione che non lo è. Gli scontri faccia a faccia avvengono, sì, nelle tragedie, e trovano memorabile espressione nella retorica della sticomitia; ma la sticomitia non esprime il «“pathos” eticamente legittimo» che aveva in mente Hegel. Anche questo pathos esiste, certo, ed è il vero nucleo della tragedia greca, ma non dipende dal *gegeneinander* degli incontri faccia a faccia; emerge con molta più chiarezza negli scambi tra Antigone e sua sorella Ismene, o nel suo lungo discorso rivolto al coro (e, attraverso il coro, al pubblico: «Guardatemi, cittadini della mia terra patria...»¹⁴), rispetto ai suoi scontri con Creonte. Il momento di crisi non è un momento di verità: mette troppa pressione ai soggetti in azione perché la «oggettività costruita» di Hegel possa risplendere. Di conseguenza, una relazione del tutto nuova tra il conflitto e i valori diventa necessaria¹⁵.

Avevamo bisogno di operazionalizzare per arrivare a questa conclusione? Non tocca a me dirlo. Quello che dirò è che il balzo dalla misurazione alla riconcettualizzazione che ha caratterizzato entrambe le sezioni di questo saggio (anche se nel caso di Hegel le nuove categorie non sono ancora emerse), dimostra quanto l'enorme potere empirico proprio degli strumenti e degli archivi digitali offra una possibilità senza precedenti di ripensare le categorie degli studi letterari. Le digital humanities non hanno forse cambiato il territorio degli storici della letteratura o la lettura dei singoli testi, ma

¹⁴ Ivi, p. 311.

¹⁵Un ragionamento analogo potrebbe sottolineare il ruolo unico ricoperto nella sticomitia dalle particelle greche, in parte congiunzioni, in parte avverbi, che servono a indicare l'umore e l'atteggiamento – μέν, γέ, καί, δέ, γάρ, ἀλλά, οὐν, τε, καί γε, καί μέν (certo, sì però, almeno, anzi, davvero, d'altro canto, certo, per altro, dunque, di sicuro, perfino...) – particelle molto frequenti nella sticomitia (benché spesso si perdano in traduzione), perché perfette per esprimere il conflitto. Ma che lo esprimono a modo loro: *Färbung*, “dare colore” è la metafora cognitiva preferita della letteratura critica. Le particelle producono una «perdita di definizione (compensata) da una maggiore sottigliezza», dice uno studio classico: «meno corpo e più bouquet». È dura immaginare una definizione meno hegeliana, e il problema è proprio questo: lo stile degli scontri faccia a faccia, facendo un largo uso di queste particelle e della loro peculiare retorica, produce il contrario della «oggettività costruita» identificata da Hegel con lo scontro tragico. Si vedano Adolf Gross, *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie, ihre Anwendung und ihr Ursprung*, Lipsia, 1905; John Leonard Hancock, *Studies in Stichomythia*, Chicago U.P., Chicago (IL) 1917; John Dewar Denniston, *The Greek Particles* (1935), seconda edizione riveduta da K.J. Dover, Duckworth, Londra 1950, p. xxxvii.

l'operazionalizzazione ha di certo cambiato, e radicalizzato, il nostro rapporto con i concetti: ha alzato le nostre aspettative tramutando i concetti in formule magiche che possono far materializzare un intero mondo di dati empirici; e ha acuito il nostro scetticismo, perché se i dati si rivoltano contro il loro creatore, allora il concetto è davvero in pericolo. È possibile ora immaginare un programma di ricerca basato sulla teoria e sulla ricchezza di dati, incline a verificare e, nel caso, a confutare le conoscenze invalse negli studi letterari. Di questa disciplina, l'operazionalizzazione sarà l'ingrediente principale.

(Traduzione di Antonio Bibbò)

¶3. Interpretare pattern

Franco Moretti

1. Astrazione

Una cosa è sicura: la digitalizzazione ha radicalmente modificato l'archivio letterario. Le persone come me un tempo lavoravano su qualche centinaio di romanzi dell'Ottocento: oggi lavoriamo su migliaia di opere, e domani centinaia di migliaia. Ciò ha cominciato ad avere una forte ripercussione non solo sulla storia della letteratura, e questo è abbastanza ovvio¹, ma anche sulla metodologia critica, perché quando lavoriamo su 200.000 romanzi invece che su 200, non stiamo facendo la stessa cosa ingigantita 1000 volte, stiamo proprio facendo una cosa diversa. La novità della portata cambia la relazione con il nostro oggetto e, di fatto, *cambia l'oggetto stesso*. «Nessuno ha mai visto gli oggetti studiati dagli storici contemporanei», ha detto Krzysztof Pomian, «e nessuno avrebbe *potuto* mai vederli [...] perché non hanno un equivalente nell'esperienza vissuta»². Vero. Nessuno ha un'esperienza diretta del cambiamento demografico, dei tassi di alfabetismo, o di quanto mostrato dalla **FIGURA 1.1**.

Spiegherò questo grafico più avanti; per adesso dirò solo che è questo che la letteratura è diventata nel nuovo spazio dei laboratori letterari. Si tratta ancora di romanzi, ma di romanzi adattati all'analisi in un modo che recide ogni connessione con l'esperienza vissuta della letteratura. Assistere a

¹ Cfr. Franco Moretti e Mark Algee-Hewitt, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Hannah Walser, *Canonel/archivio. Dinamiche su larga scala nel campo letterario* (Literary Lab Pamphlet 11, 2016; qui Cap. 5).

² Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Gallimard, Parigi 1984, p. 31: «Invisibles au sens où personne ne les a jamais vus et personne n'a jamais pu les voir [...] aucun équivalent dans l'expérience vécue» [trad. it. mia].

La letteratura in laboratorio

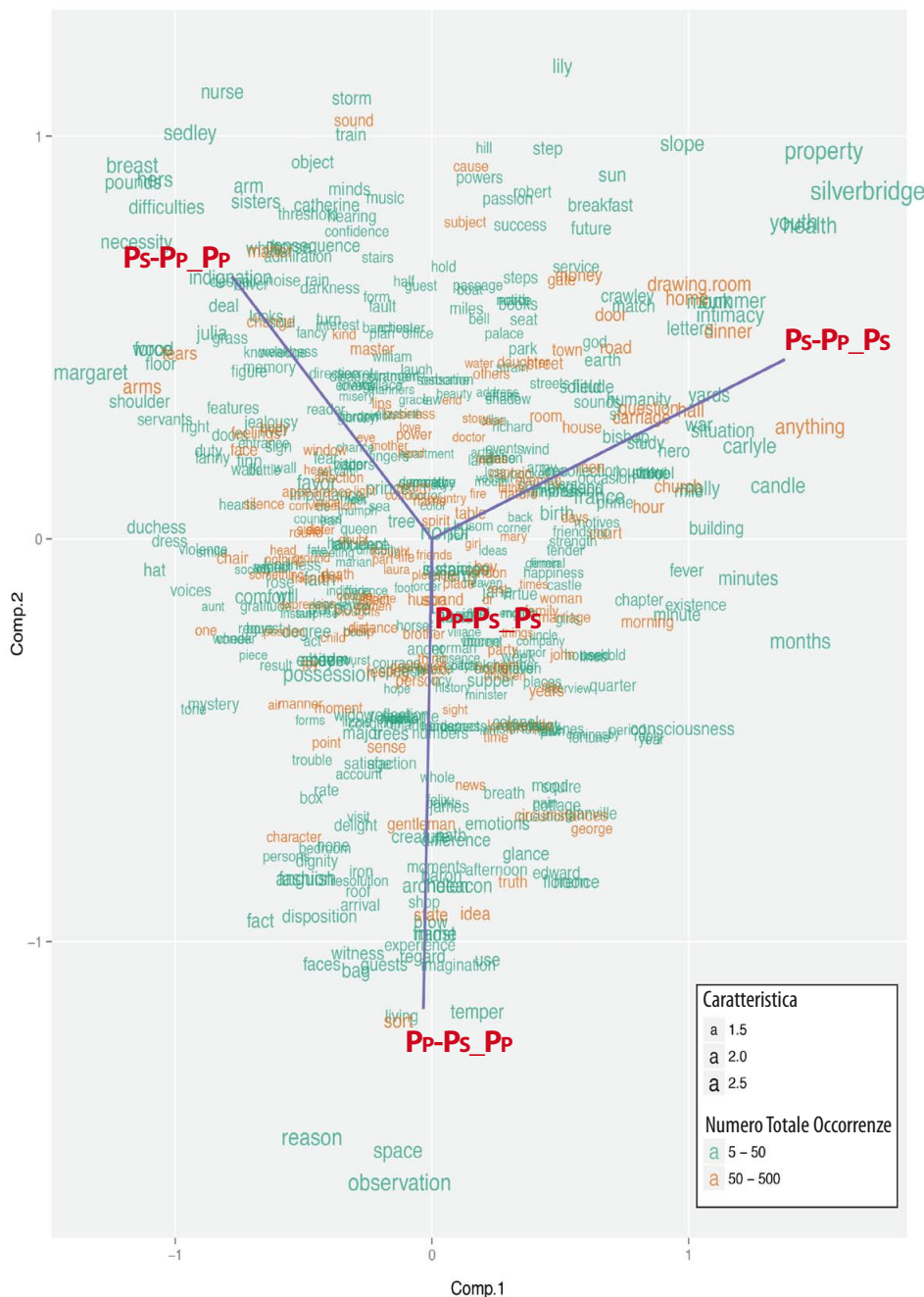


FIGURA I.1 – “Oggetti senza equivalente nell’esperienza vissuta”.

Tratto da: F. Moretti e S. Allison, M. Gemma, R. Heuser, A. Tevel, I. Yamboliev, *Lo stile al livello della frase* (Literary Lab Pamphlet 5, 2013; qui Cap. 4).

un'opera teatrale, ascoltare una poesia, leggere un romanzo: questa è l'esperienza concreta della letteratura. La FIGURA 1.1 è un'astrazione. Essa prende alcuni elementi dei romanzi, li estrapola dal loro contesto e li ripresenta in una combinazione completamente diversa. In questo caso la presentazione è basata sull'analisi delle componenti principali; potrebbe trattarsi di una linea di tendenza, di una mappa, di un albero di distanza o di molte altre cose. Tutte, però, ugualmente astratte. Di pari passo con l'esplosione dell'archivio, quindi, e probabilmente con conseguenze persino più profonde, è questa la grande novità della critica computazionale: *una ridefinizione della letteratura che mette in primo piano quei tratti che possono essere più facilmente astratti, e quindi programmati*. Gli algoritmi hanno cambiato *cosa* studiamo e *come* lo studiamo. Pensiamo alla lettura. Per secoli, la lettura è stata indispensabile per la comprensione della letteratura. Davanti alla FIGURA 1.1 è ridotta a niente. Niente.

Giusto per essere chiari, non è che dobbiamo smettere di leggere libri: leggere è uno dei più grandi piaceri della vita, sarebbe folle rinunciarci. Quel che qui è in gioco non è la lettura, è *la continuità tra la lettura e (un certo tipo di) conoscenza*. Io leggo libri, ma quando lavoro al Literary Lab non sono loro il fondamento del mio lavoro. Lo sono i corpora: idealmente, quei 200.000 romanzi. Qui la grandezza è di nuovo cruciale, perché un corpus non è «esattamente come un testo, solo accresciuto»³. Un testo è un “evento comunicativo”: è stato scritto da qualcuno in circostanze specifiche e per trasmettere un significato specifico. Nessuno invece scrive corpora; essi non sono “eventi comunicativi”, non sono nemmeno eventi: sono oggetti astratti artificiali creati da un ricercatore. Un testo è concepito per rivolgersi a noi, per “parlare” a noi. I corpora non ci parlano, che è come dire che *non hanno un significato nel senso comune del termine*⁴.

Ora, il significato non è una delle cose che i critici letterari studiano; è *la cosa*. È qui che risiede la grande sfida della critica computazionale: pensare alla letteratura spostando il significato alla periferia del quadro. Ma ovviamente questa è anche la grande sfida *per* la critica computazionale: si mette da

³ Elena Tognini Bonelli, *Theoretical overview of the evolution of corpus linguistics*, in Anne O'Keeffe e Michael McCarthy, (a cura di), *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, Routledge, New York 2010, p. 19: «just like a text, only more of it» [trad. it. mia].

⁴ Non si tratta dell'idea di significato secondo un critico letterario: uno stretto legame tra significato, contesto e prassi d'uso è semmai più comune tra gli antropologi, si pensi a Geertz, o tra storici del pensiero politico quali Skinner e Pocock.

parte il significato per sostituirlo con... che cosa? Nella **FIGURA 1.1** è presente, smembrata, una frase – «Yet when he arrived at Stone Court he could not see the change in Raffles without a shock» [«Tuttavia, quando arrivò a Stone Court, non poté fare a meno di rimanere scioccato da quanto Raffles fosse cambiato»]⁵ – che, quando la incontriamo in *Middlemarch*, origina una catena di eventi che trasformeranno un personaggio principale in un complice nella morte di qualcuno. Una frase ricca di significati. Niente di questo rimane visibile nella **FIGURA 1.1**, è questo quel che perdiamo con un approccio computazionale. Cosa guadagniamo?

La **FIGURA 1.1** fa parte di uno studio sulla stilistica delle frasi nei romanzi ottocenteschi nel quale, a un certo punto, abbiamo comparato le frasi in cui la proposizione principale veniva per prima e la proposizione subordinata in seconda battuta («Aprii la porta appena il campanello suonò»: abbreviata in Pp-Ps [principale-subordinata]), con quelle in cui l'ordine era invertito («Appena il campanello suonò aprii la porta»: abbreviata in Ps-Pp [subordinata-principale])⁶. Eravamo particolarmente interessati a quest'ultima casistica perché quando una frase comincia con una proposizione dipendente non ci si può proprio fermare lì («Appena il campanello suonò»... che cosa succede?), bisogna andare avanti: la frase istituisce un ordine fortemente *narrativo*, e noi volevamo capire se questa tipologia differiva dall'altra non solo per ordine sintattico, ma anche per contenuto semantico. A questo scopo abbiamo suddiviso le frasi in quattro classi di proposizioni⁷, abbiamo calcolato le parole più distintive (*most distinctive words*) e usato l'analisi delle componenti principali per visualizzare i risultati. La **FIGURA 1.1** è la conclusione di questo processo: i vettori viola rappresentano le quattro proposizioni, attorniate dai sostantivi che più le caratterizzano; il colore delle parole indica

⁵ Cfr. Cap. 4, p. 106.

⁶ Franco Moretti e Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Amir Tevel, Irena Yamboliev, *Lo stile al livello della frase* (Literary Lab Pamphlet 5, 2013; qui Cap. 4).

⁷ Continuando a usare gli esempi precedenti, le quattro classi e le loro abbreviazioni sono le seguenti: «*Aprii la porta* appena suonò il campanello», proposizione principale della sequenza Pp-Ps (principale-subordinata), oppure Pp-Ps_Pp (principale-subordinata_principale); «*Aprii la porta non appena suonò il campanello*», proposizione subordinata della sequenza Pp-Ps (principale-subordinata), oppure Pp-Ps_Ps (principale-subordinata_subordinata); «*Non appena suonò il campanello aprii la porta*», proposizione principale della sequenza Ps-Pp (subordinata-principale), oppure Ps-Pp_Pp (subordinata-principale_principale); «*Non appena suonò il campanello* aprii la porta», proposizione subordinata della sequenza Ps-Pp (subordinata-principale), oppure Ps-Pp_Ps (subordinata-principale_subordinata).

la frequenza totale, la dimensione corrisponde al livello dei caratteri statistici distintivi, e la distanza tra le proposizioni suggerisce che sintassi e semantica sono in effetti correlate. Bene. E ora?

2. Pattern

Ciò che abbiamo fatto – ciò che la maggior parte dei ricercatori di letteratura farebbe, in queste circostanze – è stato cercare i segni di una qualche configurazione inusuale. E fortunatamente, nel quadrante in alto a destra, intorno alla proposizione subordinata della sequenza subordinata-principale, è emerso un gruppo di termini correlati: “drawing room”, “home”, “house”, “door”, “hall”, “church”, “building”, “gate”, “town”, “road”, “street”, “palace”, “yards”, “slope”, e “park” [“salotto”, “casa”, “abitazione”, “porta”, “ingresso”, “chiesa”, “edificio”, “cancello”, “paese”, “via”, “strada”, “palazzo”, “cortile”, “pendio” e “parco”] (FIGURA 2.1). Nel quadrante in alto a sinistra, intorno alla proposizione principale dello stesso tipo di frase, è apparso un gruppo di parole diverso ma altrettanto coerente: “feelings”, “jealousy”, “indignation”, “despair”, “admiration”, “fancy”, “interest”, “memory”, e “tears” [“sentimenti”, “gelosia”, “indignazione”, “disperazione”, “ammirazione”, “immaginazione”, “interesse”, “memoria”, e “lacrime”] (FIGURA 2.2). Da ciò che sembrava caos è emerso un pattern (FIGURA 2.3). Sostituiamo il significato con cosa?, ci siamo domandati un minuto fa. Con questo: i pattern. Dalla lettura all’individuazione di pattern.

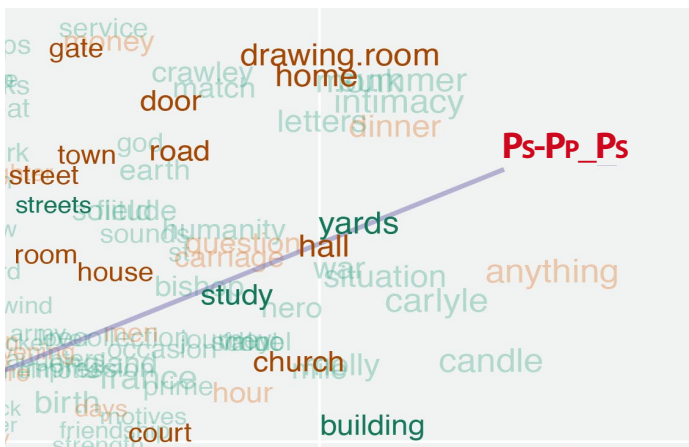


FIGURA 2.1 – Proposizioni subordinate e corrispettivo cluster semantico principale.



FIGURA 2.2 – Proposizioni principali e corrispettivo cluster semantico principale.

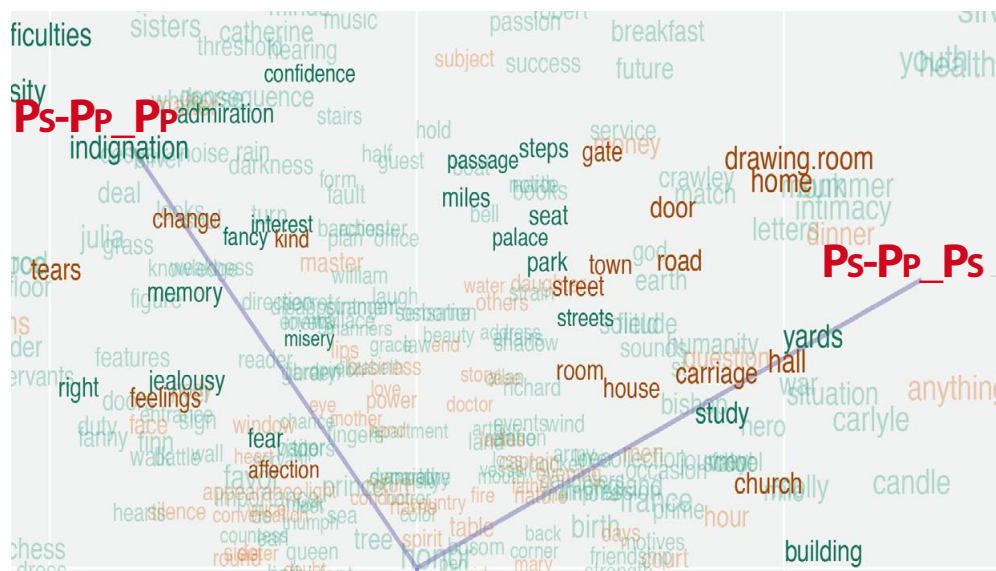


FIGURA 2.3 – Un pattern che emerge.

Fantastica parola chiave dei nostri tempi, pattern. Un recente articolo, per esempio, la usa 74 volte. Ma cosa significa esattamente? Di sicuro non quello che significava quando è entrata nella lingua inglese: derivata dal francese *patron* – capo, proprietario, padrone – la parola pattern inizialmente indicava, ci dice l'*Oxford English Dictionary*, «qualcosa plasmato o disegnato per fungere da modello per creare una cosa» (1324); «un esempio o modello da imitare» (ca. 1450); «un esempio, un caso, *spec.* quando considerato tipico, rappresentativo, o rilevante» (1555). In quel periodo storico, “pattern” era un concetto *normativo*: la gente creava pattern, e poi li imponeva al mondo. Poi, circa un secolo fa, è intervenuto un cambiamento di 180 gradi: non portavamo più pattern nel mondo, ma li scovavamo in esso. I pattern assunsero un’esistenza indipendente ed empirica: «una forma regolare e intellegibile, o una sequenza riconoscibile in talune azioni o situazioni; *spec.* in quelle su cui si possono basare previsioni di eventi conseguenti o futuri» (1883); «disposizione o relazione di elementi, *spec.* una che indica o implica un soggiacente processo causale piuttosto che casuale» (1900)⁸. E, per inciso, fu nel momento in cui queste caratteristiche “oggettive” emersero, che la frequenza della parola “pattern” ebbe una improvvisa crescita (FIGURA 2.4).

⁸ Nella nuova accezione del termine, il precedente elemento soggettivo non è del tutto scomparso, ma si è ridotto alla mera funzione subordinata di “individuazione”, nella quale la soggettività è ancora necessaria per estrapolare il pattern da ciò che gli sta intorno (per “discernerlo”, come nella definizione del 1883). Ciò che non fa più è imporre un modello “sul” mondo, come era stato in precedenza.

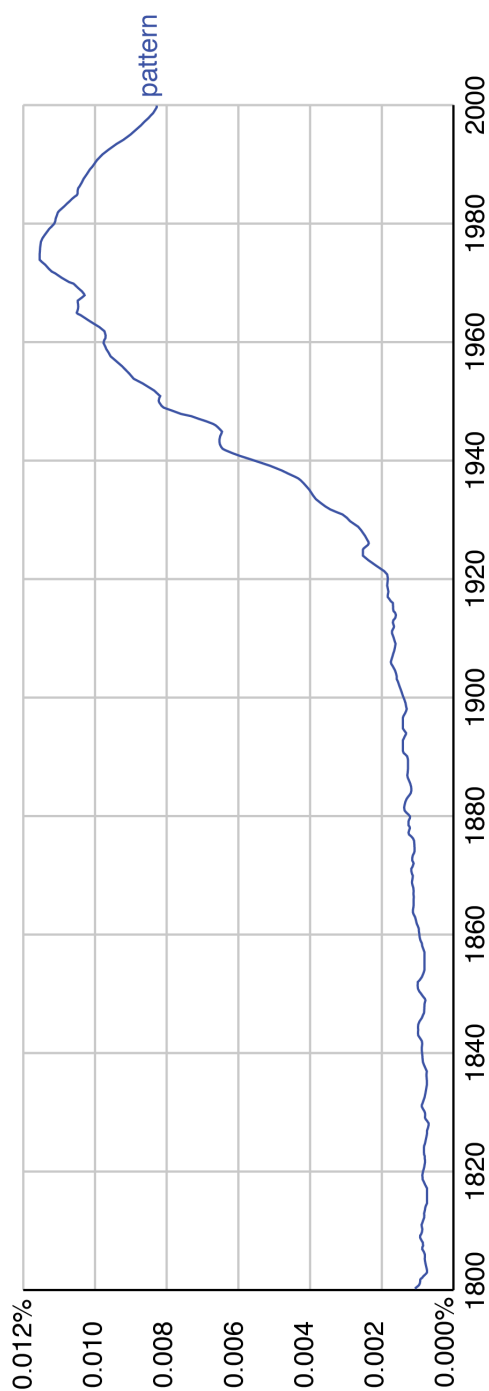


FIGURA 2.4 – “Pattern” nella lingua inglese, 1800-2000.

Fonte: Google Books Ngram Viewer, consultato il 21 aprile 2016.

Una “relazione di elementi”, come quella che abbiamo trovato tra semantica e sintassi nel nostro studio della frase, una correlazione, altra grande parola dei nostri tempi. Qualche anno fa il direttore della rivista *Wired*, Chris Anderson, utilizzò questo concetto per dichiarare “il metodo scientifico obsoleto”:

Gli scienziati vengono formati per riconoscere che la correlazione non è un nesso di causa, che [...] bisogna comprendere i meccanismi sotterranei – il modello – di relazione. Ma davanti a masse enormi di dati questo approccio alla scienza [...] sta diventando obsoleto. [...] I petabyte ci permettono di affermare: «La correlazione è sufficiente» [...] La correlazione sostituisce i nessi causali e la scienza può progredire anche senza modelli coerenti, teorie unificate o, di fatto, qualsiasi altra spiegazione meccanicistica⁹.

È un'affermazione splendida perché esprime, con assoluto candore, l'ambivalenza nei confronti della conoscenza che è tipica dei nostri tempi. Le correlazioni vanno bene, le teorie, i modelli, le spiegazioni no! Ma cos'è la conoscenza, senza spiegazioni? È lo stesso tipo di anti-intellettualismo che la rivoluzione industriale generò due secoli fa, e per la stessa ragione: la conoscenza va bene, ma per far funzionare le macchine. Punto. Conoscenza utile, la chiamavano i vittoriani; ingegneri, non scienziati. La stessa cosa accade oggi nella Silicon Valley, questa Eldorado di ingegneri in cui, nel frattempo, Anderson si è riciclato come costruttore di droni.

Non è che l'identificazione dei pattern non conti. Conta eccome, ma come punto di partenza. Ciò che conta *realmente*, invece, sono tutte quelle cose che Anderson ha definito obsolete: trovare il meccanismo soggiacente; stabilire i nessi di causa; *spiegare* innanzitutto perché ci siano dei pattern e poi a cosa servano. E questo richiede, per prima cosa, un salto ulteriore nell'astrazione. Se l'immagine nella **FIGURA 1.1** sembrava astratta, ebbene *non era astratta abbastanza*. Dobbiamo ancora prendere tutte le occorrenze di

⁹ Chris Anderson, *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete* (23 giugno 2008): «Scientists are trained to recognize that correlation is not causation, that [...] you must understand the underlying mechanisms – the model – that connect the two. But faced with massive data, this approach to science [...] is becoming obsolete. [...] Petabytes allow us to say: “Correlation is enough” [...] Correlation supersedes causation, and science can advance even without coherent models, unified theories, or really any mechanistic explanation at all» [tra.d it. mia]. http://archive.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory/. [Ultimo accesso: 24 maggio 2018].

“casa”, “porta” e “strada”, tutte le parole “lacrime”, “gelosia”, “immaginazione” delle FIGURE 2.2-2.3 e ridurle a una relazione puramente *formale*: lo spazio nelle proposizioni principali e le emozioni in quelle subordinate (FIGURA 2.5). Dal caos dei dati della FIGURA 1.1, passando dall'affiorare dei pattern nelle FIGURE 2.2-2.3, per giungere alla chiarezza della forma nella FIGURA 2.5. Distillare. E non si tratta di un mero processo di chiarificazione, è anche la scoperta di un *meccanismo causale*. La forma è l'elemento ripetibile della letteratura, come ho scritto altrove. Se c'è un pattern nei dati, è *perché dietro di esso c'è una forma che si ripete ancora e ancora*¹⁰. Il pattern è questa ripetizione. I termini spaziali continuano a essere presenti nelle proposizioni subordinate, quelli emozionali nelle principali, e infine comprendiamo ciò che sta accadendo: vediamo il pattern, lo “riconosciamo”. Ma ciò che vediamo è solo l'ombra della forma della FIGURA 2.5. *I pattern sono le ombre delle forme proiettate sui dati*. Se non si comprende la forma si resta a mani vuote.

3. Interpretazione

La correlazione tra “casa” e “strada” e le proposizioni dipendenti è – per usare una parola universalmente invisa alla critica contemporanea – un *dato di fatto*: il che significa che ogni analisi di queste proposizioni troverebbe le stesse quantità di case e strade che abbiamo trovato noi¹¹. Tuttavia, che quelle parole formino un cluster, un aggregato, e che quell'aggregato significhi “spazio”, questi non sono dati di fatto, sono *interpretazioni*. Qualcun altro potrebbe contrapporre “casa” e “strada” seguendo un'opposizione tra “dentro” e “fuori”, invece io le aggrego intendendole come due versioni dello “spazio”. Qui le decisioni soggettive tornano chiaramente a essere dominanti. Gli algoritmi generano nuovi dati di fatto la cui interpretazione continua, in ogni caso, a basarsi su differenti tradizioni ermeneutiche.

¹⁰ Si veda *The Slaughterhouse of Literature* (2000), ora in Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, Londra-New York 2013.

¹¹ Un dato di fatto perché intersoggettivo, quindi, ma anche nel senso di *factum*, poiché la correlazione che abbiamo trovato non era un “dato”, ma il risultato di una serie di operazioni: l'identificazione di specifiche frasi, la loro scomposizione in proposizioni, lo stabilire delle loro parole più distintive, la decisione di focalizzarsi sui sostantivi, la scelta di una soglia quantitativa per la loro analisi, la loro visualizzazione attraverso l'analisi delle componenti principali... Chiunque ripeta questa serie di passaggi troverebbe gli stessi valori – ma i passaggi stessi sono dettati da uno specifico, e soggettivo, interesse di ricerca.

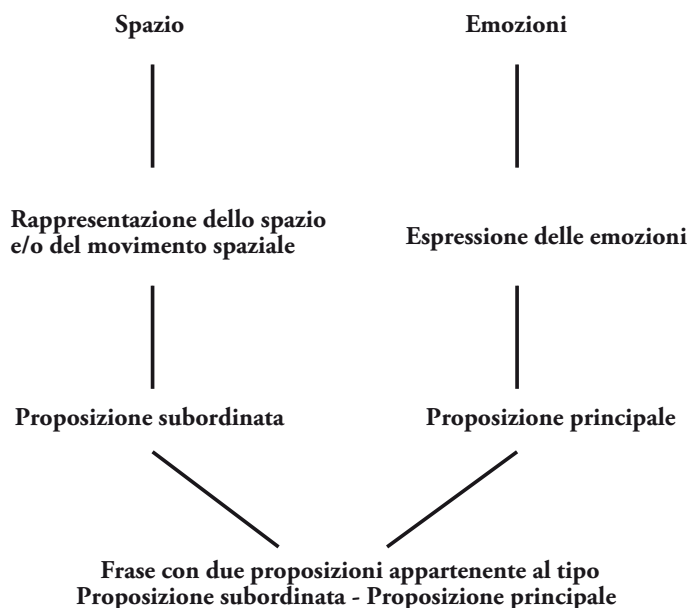


FIGURA 2.5 – La forma dietro il pattern.

Ecco alcuni esempi di questa struttura astratta, tutti tratti dal corpus di Lo stile al livello della frase: «When Peter perceived the village, he burst into a shout of joy» [«Quando Peter vide il villaggio, proruppe in un improvviso grido di gioia»] (Ann Radcliffe); «When the day came round for my return to the scene of the deed of violence, my terrors reached their height» [«Quando arrivò il giorno di tornare sulla scena testimone dell’atto di violenza, i miei terrori non conoscevano limiti»] (Charles Dickens); «When Deronda met Gwendolen and Grandcourt on the staircase, his mind was seriously preoccupied» [«Quando Deronda incontrò Gwendolen e Grandcourt sulle scale, si sentì seriamente preoccupato»] (George Eliot); «Yet when he arrived at Stone Court he could not see the change in Raffles without a shock» [«Tuttavia, quando arrivò a Stone Court, non poté fare a meno di rimanere scioccato da quanto Raffles fosse cambiato»] (George Eliot).

Ho iniziato questo pamphlet dicendo che la critica computazionale stava sostituendo i “significati” con i “pattern”; ora invece interpreto i pattern sulla base del significato delle parole. Non credo però sorga una contraddizione: è che il termine “significato” può essere usato in – almeno – due modi molto differenti. Nell’interpretare il pattern nelle **FIGURE 2.1-3** ho fatto riferimento al significato “da dizionario” delle parole, che il fondatore dell’ermeneutica moderna, Schleiermacher, era solito indicare con il termine *Bedeutung*. In precedenza, invece, nel parlare di testi come eventi comunicativi, mi sono riferito al significato in uno specifico contesto, cosa che Schleiermacher chiamava *Sinn*¹². “Significance” potrebbe essere una possibile traduzione in inglese di *Sinn*, mentre si potrebbe lasciare “meaning” per il più astratto uso da dizionario; “senso” e “significato” sono usati in italiano in maniera simile, e coppie simili esistono in altre lingue. Ma il punto non è che parola usiamo, è essere consapevoli che la nostra riflessione sul significato può prendere due direzioni molto diverse, il significato da dizionario oppure il significato-nel-contesto: grandi aggregati, oppure il «discorso dato», come dice Schleiermacher nella pagina in cui tratta delle regole dell’arte dell’interpretazione¹³.

L’affermazione di Schleiermacher a riguardo di quest’arte è nota, ma è così meravigliosamente spudorata – e così stimolante per ciò che stiamo cercando di fare – che la voglio ripetere: «Si può esprimere il compito anche così: “bisogna comprendere il discorso anzitutto altrettanto bene e poi meglio di come abbia fatto il suo autore”»¹⁴. Questa, per inciso, è l’unica giustificazione all’esistenza dei critici letterari; senza di noi l’oscurità vincerebbe, fortunatamente ci siamo noi a capire la letteratura meglio di chi la fa. Ma perché noi capiamo meglio? È questo il colpo di genio di Schleiermacher: la ragione non risiede nel possedere un grado di conoscenza maggiore, ma nella *nostra ignoranza*: «non abbiamo alcuna conoscenza immediata di ciò che si trova nell’autore» e quindi siamo costretti a «cercare di condurre a coscienza molte

¹² «Alcuni chiamano *significato* [*Bedeutung*] ciò che si pensa riguardo a una parola in sé e per sé, mentre chiamano *senso* [*Sinn*] ciò che riguardo a essa si pensa in un contesto dato. Altri dicono che una parola ha solo un *significato* e non ha alcun senso; una proposizione ha in sé e per sé un senso ma non ancora un’*intelligibilità* [*Verstand*], perché questa la possiede solo il discorso interamente compiuto». Friedrich Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di M. Marassi, Milano, Bompiani, Milano 2000, p. 339.

¹³ Ivi, p. 329.

¹⁴ *Ibidem*.

cose che in lui [l'autore] possono restare inconsapevoli». L'autore conosce molte cose che, per così dire, non sa di sapere; un interprete può solo conoscerle rendendole esplicite: è questo che significa comprendere un testo «meglio di come abbia fatto il suo autore». È una formulazione estremamente elegante che, allo stesso tempo, contiene un grande ostacolo per la critica quantitativa e computazionale: secondo Schleiermacher, lo scopo di questo tipo di interpretazione consiste nel comprendere i *singoli testi nella loro "individualità"*¹⁵, e in relazione alla "intenzione" (comunque venga definita) dell'autore. Ma ovviamente i corpora non hanno né individualità né intenzioni. Quindi?

Perché l'interpretazione è necessaria, innanzitutto? Per tutte le "molte cose" che un autore "sa", ma lascia implicite. E perché lo fa un autore? Schleiermacher non lo dice in verità, ma possiamo supporlo: perché queste cose sono state imparate *facendo*, non da esplicita cognizione esplicativa. "Saper fare", più che "competenza teorica": pratiche e convenzioni che erano ampiamente condivise nel mondo dell'autore. *Questo* è ciò di cui l'interprete deve "condurre a coscienza": non segreti individuali nascosti, ma consuetudini che erano socialmente diffuse, e che sono sfuggite all'attenzione, come lettere rubate, proprio *a causa* della loro visibilità. Ciò che scopre l'interprete, in altre parole, è *il contesto sociale all'interno di un'opera individuale*.

Qui, lo scopo ultimo del progetto di Schleiermacher e gli strumenti necessari per raggiungerlo appaiono in qualche modo in contrasto tra loro. Lo scopo è la comprensione dei testi individuali; gli strumenti, il rendere esplicite le pratiche sociali. Queste ultime sono necessarie all'impresa ermeneutica, ma in una maniera puramente strumentale; in sé, non sono interessanti. Su questo la critica computazionale rovescia chiaramente la gerarchia: le convenzioni contano per noi molto più che qualsiasi testo individuale: contano *in quanto tali*, diversamente da quanto accade nel progetto ermeneutico. Per un altro verso, tuttavia, il nostro lavoro può essere visto come il perfetto completamento dell'ermeneutica, perché gli "oggetti astratti" che la computazione produce – questi oggetti che nessuno esperisce direttamente, ma che tutti più o meno sappiamo come prendere in considerazione – sono esattamente ciò che l'ermeneutica vuole far affiorare a al livello della consapevolezza. Potremmo fare nostro il motto di Schleiermacher: l'ermeneutica

¹⁵ Ivi, p. 395: «Interpretazione tecnica: il linguaggio, spogliato di tutto il suo potere determinativo, appare semplicemente come un organo della persona, al servizio della sua individualità».

quantitativa è l'arte di comprendere le convenzioni – forme, generi, stili, pratiche – meglio di quanto abbia mai fatto la società in cui nascono¹⁶.

4. Forma, storia, spiegazione

Torneremo in seguito su questo. Prima, un rapido passo indietro alla **FIGURA 2.5**. Non c'è alcuna relazione logica tra spazio ed emozioni: allora perché si sono “trovati”, e appaiono così spesso insieme? Come è sempre con la forma, la spiegazione è da ricercare nella storia. Intorno al 1800, mentre la nascita delle nazioni e la prima industrializzazione stavano violentemente riconfigurando la geografia europea, gli scrittori smisero di trattare lo spazio come un mero “contenitore” della storia – come una sorta di “scatola” in cui gli eventi si dispiegavano da soli – e lo trasformarono in una forza che *plasmava* attivamente gli eventi: il potere “demoniaco” del *milieu*, come ha detto Auerbach in *Mimesis*. Lo spazio sociale era cambiato troppo perché non cambiasse anche lo spazio letterario. E lo stesso per le emozioni: più o meno nello stesso periodo, la loro espressione a teatro e sulla pagina scritta fu deviata verso quella “retorica dell'eccesso” che, come ha mostrato Peter Brooks in *L'immaginazione melodrammatica*, fu una grande conseguenza simbolica della Rivoluzione francese.

Perché spazio ed emozioni? Perché entrambe erano state surriscaldate dagli eventi del tempo, e combinarli nella micro-unità di una frase di due proposizioni era un modo per dare una qualche unità all'esperienza storica. Questo è quello che la forma fa *sempre*: seleziona alcuni degli infiniti elementi di un certo mondo, li ricombina e crea un *modello* di quel mondo. Lo spazio è diventato così potente che genera gli eventi, l'intensità emotiva è in sé un evento particolarmente significativo: è questo che ci dice la struttura di quel tipo di frase. Sembrerebbe che tutto abbia avuto origine nei romanzi gotici, in cui spazio ed emozioni erano entrambi sensazionali e inestricabili: castelli e terrore, segrete e follia, caverne e disperazione... Poco plausibile. Una volta, però, che la connessione formale era in atto, essa poteva essere rifunzionaliz-

¹⁶ E di certo non è che abbiamo inventato noi lo studio delle convenzioni: teoria dei generi e stilistica esistono da molto tempo. Ma i nostri oggetti astratti sono, infine, gli oggetti di studio giusti per questo approccio o, se non altro, migliori dei loro predecessori. Ci permettono di spostarci da un “pensiero tipologico” a un “pensiero popolazionistico”, per usare concetti di Ernst Mayr. Ciò che abbiamo fatto è stato creare un ambiente laboratoriale ottimale per quanto finora era restato in gran parte teoria speculativa.

zata infinite volte – l'elemento ripetibile in letteratura – e adattata ai mutevoli fabbisogni dell'epoca. Per primi arrivarono i romanzi storici, in cui lo spazio delle periferie interne diede asilo alle grandi passioni bandite dal mondo moderno; successivamente venne il turno delle metropoli e delle loro particolari patologie (Parigi e l'ambizione, Londra e l'eccentricità, San Pietroburgo e il radicalismo, Madrid e la follia); poi le provincie e i pericoli mortali della noia moderna; i grandi cicli naturalistici dell'ultimo quarto di secolo, invece, arricchirono specifiche regioni – come la Sicilia di Verga o il Wessex di Hardy – di gravidanza tragica. Con ogni generazione, il complesso spazio-emozione veniva reinventato, collegando una specifica articolazione della nazione-stato a una reazione diversa alla vita moderna. Cronotopi, saturati con sensazioni. Nessuna sorpresa che gli scrittori continuassero a tornare alla struttura descritta dalla **FIGURA 2.5**¹⁷.

Ovviamente questo è un riassunto estremamente accelerato, ma volevo dare un'idea di come riconoscere la forma dietro al pattern consenta di unire in una singola spiegazione dati storici separati. Se questo pamphlet è cominciato allontanandosi dall'esperienza vissuta della letteratura e muovendosi verso l'astrazione, la forma è emersa contemporaneamente sia come *il culmine* del processo sia come il punto di svolta che ha permesso di *invertire la direzione* e di tornare dall'astrazione alla storia della letteratura. La forma funziona qui in maniera molto simile all'idealtipo di Max Weber: un "quadro concettuale" che «non può mai essere empiricamente rintracciato nella realtà» ma che, una volta costruito, può essere usato «per la comparazione e per la commisurazione della realtà»¹⁸. È esattamente così che dovremmo pensare alla forma letteraria: un quadro concettuale che non troveremo mai *come tale* nelle singole opere ma che possiamo utilizzare per "misurare" le loro relazioni. La forma non spiegherà *mai* un singolo testo, ma è anche l'*unica* cosa che può spiegare una lunga serie di dati.

¹⁷ Se questo scenario è corretto, il complesso spazio-emozioni dovrebbe perdurare per tutto il diciannovesimo secolo, mentre i suoi specifici agglomerati semantici dovrebbero modificarsi più o meno ogni generazione. Sfortunatamente, il corpus dello studio originale non è abbastanza vasto per verificare questa supposizione che rimane, quindi, al momento, solo un'ipotesi.

¹⁸ Max Weber, *L'"oggettività" della scienza sociale e della politica sociale* (1905), in Id., *Il metodo delle scienze storico-sociali*, a cura di P. Rossi, Mondadori, Milano 1974, pp. 108, 115.

5. Rumore

Eppure, il ritorno alla “realtà”, per ripetere il termine weberiano, può avere luogo in più di un modo. Chiediamoci, in primo luogo, perché cerchiamo i pattern, e perché siamo soddisfatti quando li troviamo? Perché rivelano un qualche tipo di ordine, e noi vogliamo trovare ordine, specialmente quando siamo davanti a masse enormi di dati. «Non è un caso», come ha scritto un grande precursore della critica computazionale, Leo Spitzer, «che il “circolo filologico” sia stato scoperto da un teologo, *avvezzo ad armonizzare gli elementi discordi, a rintracciare la bellezza di Dio in questo mondo*»¹⁹. La bellezza di Dio nel mondo: ordine, nel senso più forte possibile. Il problema è che non c'è alcuna bellezza di Dio nei pattern. Né può esserci, dato che i pattern si trovano a metà strada tra due domini – il caos dei dati empirici e la chiarezza della forma concettuale – che sono troppo “discordanti” per essere realmente “armonizzati”. I pattern colmano il divario tra l'empirico e il concettuale *rendendo la forma visibile nei dati*, ed è un piccolo miracolo. Piccolo, però: proprio al centro dell'aggregato spaziale di “città” e “strada” e “porta” troviamo... “Dio” (e un po' più in basso c'è un “vescovo”; e poi “suoni”, “domande”, “incontro”, “eroe”, “lettera”, eccetera: FIGURA 5.1). Il pattern è reale, non perfetto: i suoi confini sono porosi; il suo spazio, pieno di discordanze disarmoniche. E la domanda è: cosa dovremmo fare con questa discordanza?

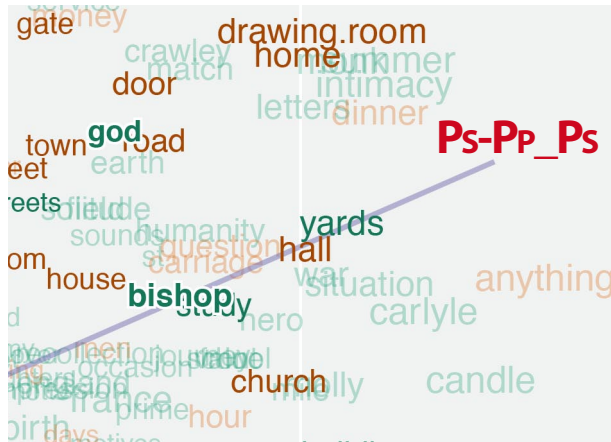


FIGURA 5.1 – I patterns sono reali, ma mai perfetti.

¹⁹ Leo Spitzer, *Linguistica e storia letteraria* (1948), in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 99, corsivi miei.

Per la logica della ricerca, la discordanza – disordine, rumore, caos, chiamiamolo come vogliamo – è fondamentalmente un ostacolo che dobbiamo imparare a ignorare: per “vedere” il pattern spazio-emozione dobbiamo in qualche modo *non* vedere Dio, il vescovo e così via. Sono lì, sappiamo che sono lì, ma non li guardiamo. Dobbiamo metterci i paraocchi, per usare la grande metafora che Weber usa in *La scienza come professione*. Ma, una volta che abbiamo riconosciuto il pattern, possiamo toglierli i paraocchi ed è quindi impossibile non realizzare quanto *piccolo* sia, in realtà, il territorio dell’ordine. La forma è sempre circondata dal rumore: un maelström di opzioni semantiche che hanno continuato a mulinare in tondo senza mai cristallizzarsi in strutture stabili. Convenzioni fallite. Stili falliti. Rumore. Allora: e se prendessimo questo rumore *in sé come oggetto di conoscenza*? Non in quanto ostacolo all’interpretazione ma come il suo obiettivo. Cosa diventerebbe l’interpretazione, come sarebbe un’*ermeneutica del rumore*? È questa la sfida più grande posta dalla digitalizzazione alla critica letteraria. L’interpretazione tradizionale, una volta rimosso il rumore dall’orizzonte della ricerca, potrebbe legittimamente lasciarlo fuori dalla scena per sempre. L’alleanza di algoritmi e archivio mette il rumore davanti ai nostri occhi ancora, e ancora, e ancora. «V’è stato un tempo», medita Macbeth alla vista del fantasma di Banquo, «in cui, quando il cervello usciva dal cranio, l’uomo moriva, / e tutto era finito; ma ora essi risorgono»²⁰. La computazione prende tutti i Banquo che sono stati assassinati nel processo della selezione letteraria e li riporta in vita. Parlare a questi fantasmi sarà il nostro compito.

(Traduzione di Paola Di Gennaro)

²⁰ William Shakespeare, *Macbeth*, trad. it. di A. Lombardo, in Id., *Teatro completo di William Shakespeare*, iv, *Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1998, p. 953.



Seconda Parte

SAGGI DI METODO

¶4. Lo stile al livello della frase

Franco Moretti e Sarah Allison, Marissa Gemma,
Ryan Heuser, Amir Tevel, Irena Yamboliev

Una discussione sullo stile (aprile 2011)

Nell'aprile del 2011 il Literary Lab organizzò un'ampia discussione per passare in rassegna il suo primo anno di lavoro. In quell'occasione, fra le altre cose, discutemmo del nostro primo pamphlet, *Un esperimento di formalismo quantitativo*, chiedendoci se il suo argomento centrale fosse lo stile, come sottolineammo in alcuni punti, o se il metodo seguito non risultasse troppo riduzionista per fissare lo sguardo su un tema così sfuggente. Un grafico tratto da *Un esperimento di formalismo quantitativo* ci aiuta a chiarire la questione: nella **FIGURA 1.1**, i romanzi giacobini (raffigurati sulla destra) sono separati da quelli gotici (sulla sinistra) dalla differente frequenza di parole come “you”, “if”, “not”, “she”, “were”, “the” e di tutti gli altri termini inclusi in un programma, creato da Matt Jockers, che abbiamo chiamato *Most Frequent Words*, o MFW. Per i romanzi gotici le MFW erano composte da pronomi di terza persona, verbi al passato, preposizioni di luogo, articoli e via dicendo; per i testi giacobini, da pronomi di seconda persona, da una congiunzione dubitativa (“if”) e dal condizionale ausiliario “would”.

Le unità utilizzate da MFW (articoli, pronomi, preposizioni, ecc.) erano chiaramente funzionali allo scopo centrale delle due forme: infatti si prestavano molto bene a separare i due generi proprio *perché* erano profondamente adatte alla tensione narrativa (per il romanzo gotico) e allo sviluppo dell'argomentazione (per quello giacobino). Tuttavia, potevamo parlare di stile solo osservando la frequenza di “she”, “you” e “the”? Su questo punto ci siamo trovati in disaccordo. Alcuni di noi ritenevano che, sebbene tutti gli

stili implicassero delle scelte linguistiche, queste ultime non fossero sufficienti a creare uno stile; altri controbattevano affermando che lo stile discende necessariamente da scelte compiute a questo livello base e che tutto ciò che dovevamo analizzare era il gruppo di scelte linguistiche operate dall'autore o dal genere. Quest'ultima posizione, identificando lo stile come *nient'altro* che la somma delle sue componenti, risultava apertamente riduzionista ma anche la più coerente dal punto di vista logico; l'altra, al contrario, riconoscendo

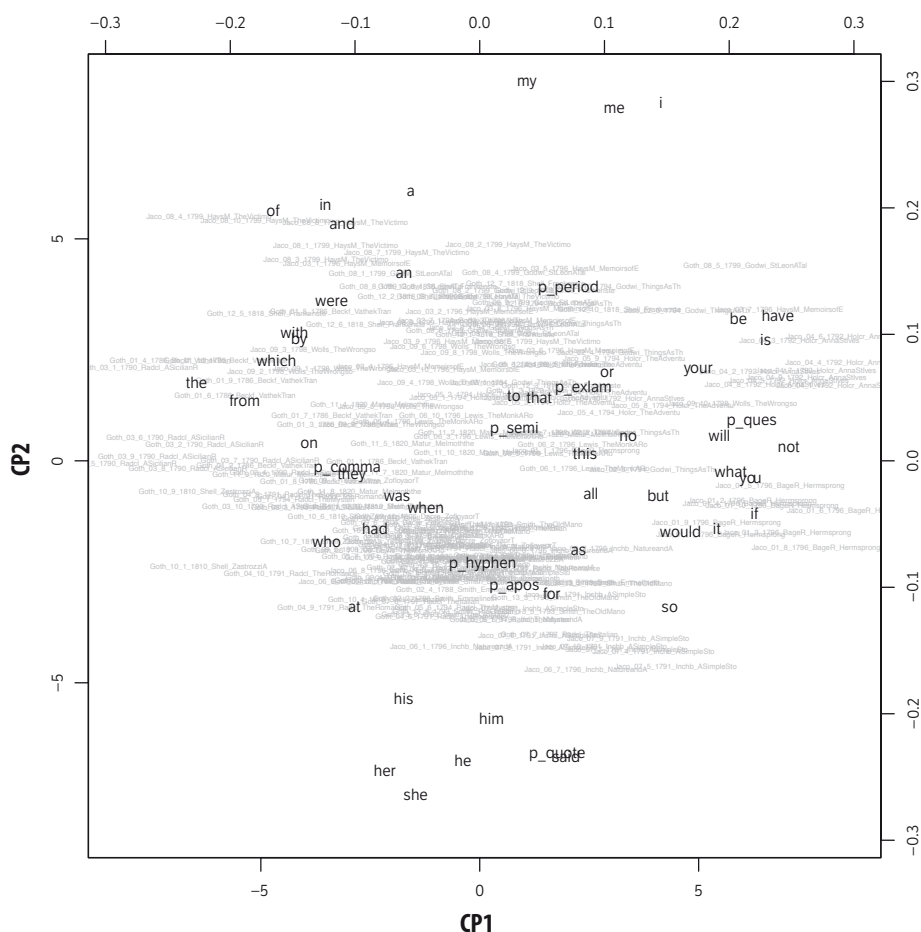


FIGURA 1.1 – Grafico delle parole più frequenti (MFW) con i titoli (in grigio chiaro) e i *loadings* – i coefficienti delle combinazioni delle componenti – (in nero). Dal pamphlet del Literary Lab, *Un esperimento di formalismo quantitativo* (cfr. Cap. 7).

l'impossibilità di stabilire dei confini precisi fra una "scelta linguistica" e la sua trasformazione in uno "stile", sosteneva allo stesso tempo che ridurre lo stile a una dimensione strettamente funzionale facesse perdere di vista una delle sue caratteristiche peculiari che risiede proprio nella capacità di suggerire, talvolta in modo vago, quello che va *oltre* la funzionalità. Il nostro compito, allora, dovrebbe consistere nel diradare la nebbia senza trascurare queste osservazioni.

Torneremo in seguito sulla "natura non meramente funzionale" dello stile. Per ora, diciamo solo che la posizione anti-riduzionista, risultata maggioritaria, fu adottata come momento iniziale dello sviluppo successivo del dibattito, a partire dal prendere in considerazione una serie di strutture linguistiche di crescente complessità allo scopo di provare a catturare il momento in cui lo stile diventa visibile. Il ragionamento fu più o meno il seguente: i romanzi gotici presentano molte preposizioni di luogo, ma un migliaio di occorrenze di "from", "on", "in" e "at" non possono essere considerate plausibilmente come stile. I romanzi giacobini contengono un gran numero di condizionali: un indizio migliore, forse, ma ancora non sufficiente a trarre delle conclusioni. Abbiamo quindi preso in considerazione la formula che Franco Moretti aveva annotato qualche anno prima nei titoli dei testi gotici in *Style, Inc.*: «la x della y», come per il *Castello di Otranto* o per *The Rock of Glotzden*¹. La formula incarnava al massimo grado l'ossessione gotica per lo spazio ma, anche in questo caso, la funzionalità non era certo sinonimo di stile. Il passaggio successivo fu costituito ancora da una formula, quella che Marissa Gemma aveva individuato nell'opera di Edgar Allan Poe e discusso nel suo lavoro di tesi: «la x della y della z», come per *La caduta della casa degli Usher*, in cui compaiono anche «le grigie pietre della dimora dei suoi padri». Questa esasperazione autoriale di un tratto di genere, svincolato dal puro ruolo funzionale, offriva un primo spiraglio verso quello che stavamo cercando. Poteva essere stile o non esserlo affatto, ma di sicuro ci stavamo avvicinando al nostro obiettivo. E con il *case study* successivo – le parole d'esordio di *Middlemarch*: «Miss Brooke had that kind of beauty which seems to be thrown into relief by poor dress» [«Miss Brooke era dotata di quel genere d'avvenenza che pare essere messo in risalto da un vestire dimesso»²] – ci trovammo tutti d'accordo sul fatto di essere entrati nel territorio specifico dello stile. Come Sarah Allison aveva mostrato analizzando nella sua tesi questo tipo di frase,

¹ Franco Moretti, *Style, Inc.*, in Id., *Distant Reading*, Verso, Londra-New York 2013, pp. 207 e ss.

² George Eliot, *Middlemarch*, trad. it. di M. Manzari, Bur, Milano 2008, p. 23.

un'intera serie di connessioni si salda intorno al pronome relativo "which": il passato della preposizione principale diviene presente nella subordinata, contribuendo a trasformare la distanza narrativa in un commento fondato sul diretto coinvolgimento, mentre la descrizione del personaggio («Miss Brooke had beauty») sfuma in una classificazione della tipologia di bellezza e del suo significato³. Nel leggere la frase si può avere immediatamente la percezione di uno scritto capace di oscillare fra romanzo e saggio, fra la relativa semplicità della storia e la sottigliezza della riflessione. Le parole sono perfettamente funzionali all'incipit del romanzo, ma sono presenti anche altri strati semantici, tutti interconnessi fra loro. *Questo* era quindi lo stile.

Avevamo trovato un punto di partenza: non avremmo affrontato lo stile in quanto tale, ma lo stile *al livello della frase*: il livello minimo nel quale lo stile, in quanto fenomeno separato, sembra diventare visibile. Implicitamente stavamo definendo lo stile come combinazione di unità linguistiche minime che diventano particolarmente sensibili a cambiamenti in scala, da parole a proposizioni fino a diventare intere frasi. Anche in questo stadio del lavoro le esitazioni non mancavano, poiché la frase non era affatto un'ovvia base di partenza per l'analisi stilistica: Erich Auerbach in *Mimesis* o Ian Watt nel libro *The Ambassadors* avevano, per esempio, operato al livello del *paragrafo*: dieci, venti, o trenta righe che comprendevano una grande varietà di tratti linguistici e che potevano essere considerate (molto chiaramente in *Mimesis*) come modello e miniatura dell'intero testo. Le frasi potevano sembrare quindi troppo brevi per avere lo stesso ruolo come spia analitica. Potevano forse essere utilizzate in maniera differente? Avveniva qualcosa *al livello della frase* che *non poteva avvenire su altri livelli*?

2. Tipologie di frase: la scelta iniziale (ottobre 2011–gennaio 2012)

Avevamo dunque deciso di studiare le frasi. Nella teoria narrativa una lunga tradizione – dai *Problemi di linguistica generale* di Émile Benveniste a *Il grado zero della scrittura* di Roland Barthes, a *Tempus* di Harald Weinrich – aveva individuato una differenza categoriale fra storia e discorso. E così abbiamo cominciato a separare le frasi che appartenevano ai dialoghi fra personaggi da quelle integrate nel sistema narrativo. Avevamo bisogno

³ Questa riflessione è stata poi sviluppata da Sarah Allison nel saggio, *Discerning Syntax: George Eliot's Relative Clauses*, in «ELH», vol. 81, n° 4, Winter 2014, pp. 1275-1297.

di testi dove il discorso fosse contrassegnato da una chiarezza e una coerenza tali da consentire al nostro programma di fare il suo lavoro. A questo scopo, abbiamo fatto riferimento alla banca dati Chadwyck-Healey per il XIX secolo (fondata su un corpus più ristretto di quello del nostro Lab ma più chiaro, con circa 250 romanzi britannici ben identificati) dividendo le frasi in tre tipologie: quelle che contenevano dialoghi, quelle miste dialogo-narrazione, quelle esclusivamente narrative. Sarah Allison e Franco Moretti si concentrarono sulle frasi “miste”, dove l’intersezione fra forma dialogica e narrativa – non molto studiata nell’ambito della teoria narrativa – sembrava promettere interessanti effetti stilistici; ma questa linea di ricerca divenne tanto specifica da farci concludere che richiedesse uno studio autonomo. Nel frattempo, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Amir Tevel e Irena Yamboliev scelsero invece di concentrarsi solo sulle frasi narrative, nonché su poche e ben definite combinazioni di proposizioni. La FIGURA 2.1 mostra le frasi composte da una singola o da una doppia proposizione che si rivelarono prevalenti nel corpus.

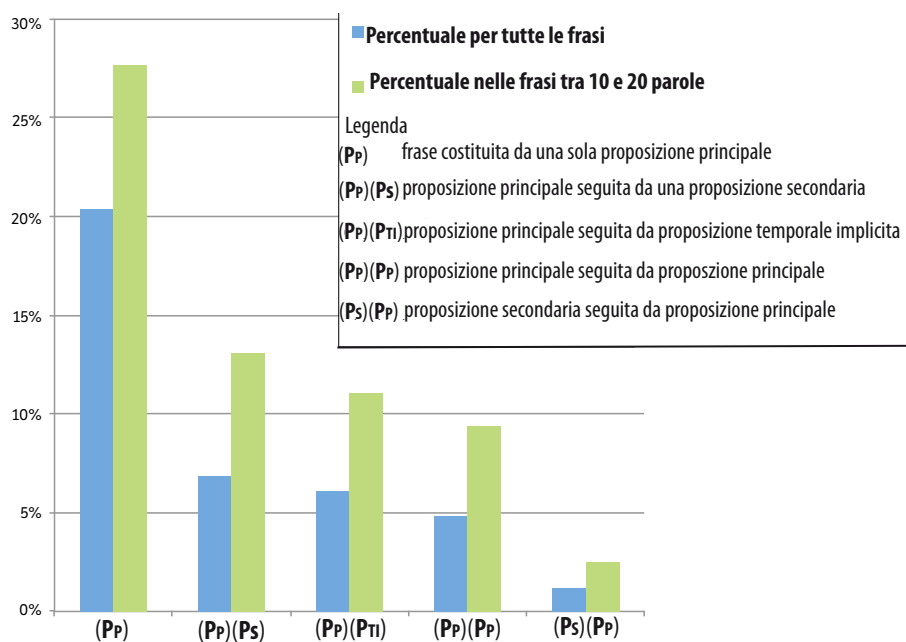


FIGURA 2.1 – Distribuzione delle tipologie di frase per combinazioni di proposizioni nel corpus di romanzi del XIX secolo.

Come evidenzia la tabella, cinque tipologie di frase coprono il 40% della totalità delle frasi narrative e circa il 65% delle frasi fra 10 e 20 parole.

All'inizio, il gruppo aveva messo a fuoco tre tipologie di frasi: le frasi PP-PP, composte da due proposizioni principali; PP-Ps, con una proposizione principale seguita da una subordinata; e Ps-PP, con una proposizione subordinata che precede la principale. Le sequenze di due proposizioni stabilivano una relazione che – in linea con il nostro piano iniziale – ci consentiva di estrapolare lo stile dalla combinazione, rimanendo allo stesso tempo su una scala abbastanza piccola da permetterci di catturare la logica narrativa o semantica dell'insieme. A questa altezza, si è palesato il punto di svolta del progetto. Allison ha suggerito di cominciare dalle congiunzioni poiché davano la condensazione grammaticale di una relazione logico-semantica – avversativa, causale, coordinante, correlativa, relativa, predicativa, ecc.⁴ – ed erano un perfetto punto d'inizio dell'indagine. In linea di massima, prevedevamo che la *distribuzione* della relazione logico-semantica sarebbe stata estremamente variabile – visto che alcuni testi tendevano al registro causale, al predicativo, al coordinativo – mentre l'*ordine* delle proposizioni sarebbe stato completamente slegato dalla funzione logica; in tal modo, ad esempio, un testo con preferenze per la “sequenza narrativa”⁵ sarebbe risultato ugualmente utile a esprimere relazioni di questo tipo nelle frasi PP-Ps e in quelle Ps-PP⁶. Ma i risultati della nostra indagine – riassunti nella **FIGURA 2.2** – finirono per essere abbastanza differenti da quelli previsti.

⁴ Superfluo dire che oggi le definizioni grammaticali sono altamente variabili: in linea generale, abbiamo seguito le categorie di Rodney Huddleston e George K. Pullum, *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge U.P., Cambridge 2002, pp. 1293-1321.

⁵ La nostra nozione di relazione “sequenziale” fra proposizioni è basata sulla discussione di “sequenza temporale” della *The Cambridge Grammar* di Huddleston e Pullum (cit., p. 1300) che – considerato il fatto che aspiravamo a cogliere l'intero spettro di ordinamento temporale veicolato dalle congiunzioni – decidemmo di espandere fino a includere la coordinazione e la subordinazione. Le relazioni “sequenziali” sono per noi quelle in cui le congiunzioni creano un ordine temporale – lineare, non lineare, e simultaneo. In quanto tali, frasi come «Before the shades of evening had closed around us, I had a dozen awakening letters for my aunt, instead of a dozen awakening books» [«Prima che scendessero su noi le ombre della sera, avevo preparato una dozzina di lettere per il risveglio di mia zia, al posto una dozzina di libri»] (Wilkie Collins) e «While I was anticipating the terrors of a heroine, he introduced me to his Cardinal» [«Mentre stavo anticipando i terrori di un'eroina, mi presentò al suo Cardinale»] (Benjamin Disraeli), sono definite come frasi “sequenziali”.

⁶ D'altra parte, non prevedevamo che l'ordine delle proposizioni fosse slegato dalla funzione nel caso della “relativa restrittiva”. Come per la categoria della “sequenzialità”, abbiamo basato la nostra categoria di relazione “relativa restrittiva” su una terminologia grammaticale. Una proposizione restrittiva è quella in cui la preposizione relativa – ad esempio, una subordinata che usa “which”, “who” o “that” – definisce o caratterizza l'altra proposizione: «This was Mrs. Finn, the wife of Phineas Finn, who had been one of the Duke's colleagues when in office» (Anthony Trollope) [«Questa era la signora Finn, moglie di Phineas Finn che era stato, al

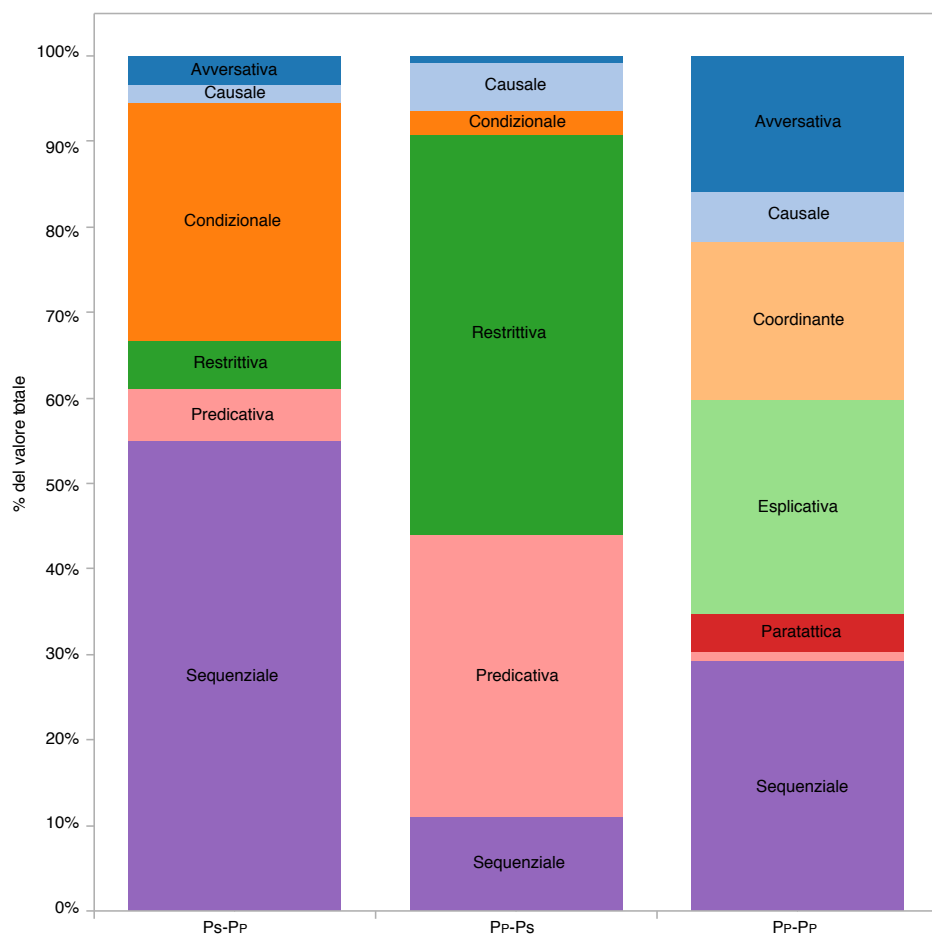


FIGURA 2.2 – Distribuzione delle principali relazioni tra proposizioni secondo la tipologia di frase.

Si noti che il rapporto quasi perfettamente inverso tra le Ps-Pp dominate dalle relazioni “sequenziali” e “condizionali”, e le Pp-Ps, quasi interamente retta da relazioni di tipo “predicativo” e “restrittivo”. Le Pp-Pp, per parte loro, non assomigliano a nessuno dei precedenti tipi di frase, rendendosi invece riconoscibili dalla coordinazione e, a un minor grado, dalla paratassi.

tempo in cui lavorava in parlamento, uno dei colleghi del Duca»]. Visto che è praticamente impossibile posizionare una subordinata relativa prima della proposizione alla quale porta una spiegazione, ha senso sul piano grammaticale il fatto che troviamo più relative restrittive nelle frasi Pp-Ps (come nell’esempio di Trollope qui riportato). E infatti, i nostri dati riguardanti l’ordine delle proposizioni fra le frasi “relative” si conformava chiaramente a esigenze di correttezza grammaticale – e ciò si rivelava piuttosto improduttivo per la nostra analisi letteraria. Questa conclusione era anche confermata dalla nostra analisi semantica delle frasi Pp-Ps, come discutiamo nella sezione 4.

L'aspetto che ci colpì di più di questa figura era la radicale asimmetria fra due relazioni logico-semantiche e due tipologie di frase: la relazione “sequenziale”, che appariva nel 51% delle Pp-Ps, ma solo nel 13% delle Ps-Pp, e il nesso di tipo “relativo restrittivo” che appariva nel 41% delle Pp-Ps, e in un mero 5% delle Ps-Pp. L'asimmetria era tanto marcata da essere considerata, nell'incontro in cui fu presentata per la prima volta, come pregna di ambivalenze: sebbene i dati sulle Pp-Ps potessero essere spiegati sulla base di necessità grammaticali, cosa se ne ricavava per le Ps-Pp? Stavamo cercando di far emergere elementi di stile («Miss Broke had a kind of beauty...» [«Miss Broke era dotata di quel genere d'avvenenza»]), ma la struttura delle frasi Ps-Pp sembrava invece suggerire al lettore sviluppi narrativi. Sin dalla primissima parola, la forma interna implicava una preparazione, poi una pausa – «When the day came round for my return to the scene of the deed of violence,» [«Quando venne il momento di tornare sulla scena del misfatto,»] — e poi, dopo la virgola, la rapida conclusione di una mini-sequenza («... my terrors reached their height», [«il mio terrore raggiunse l'apice»] Charles Dickens). Quando, come nella **FIGURA 2.3**, notammo che l'88% delle frasi Ps-Pp di Ann Radcliffe aveva una funzione “sequenziale”, ritenemmo di aver trovato un significativo metro della narratività – specialmente quando comparammo questi risultati con il nostro testo di riferimento non narrativo, *L'origine della specie* di Charles Darwin, dove frasi del genere erano praticamente assenti (2%). Ma questo metro sembrava avere poco a che fare con il concetto di stile. E quando, poche settimane più tardi, Amir Tevel trovò inaspettati tratti narrativi nelle frasi Pp-Ps, il cambiamento di prospettiva dallo stile al racconto sembrò ancora più inevitabile.

FIGURA 2.3 [pagina successiva]– **Tipologie di frasi: spettro delle possibilità.**

Alcuni degli autori del nostro corpus (come Dickens e Radcliffe) preferiscono in maniera nettamente chiara la sequenzialità sulle altre possibili relazioni, mentre altri (Scoot e Disraeli) sono più moderati nelle loro scelte. È sorprendente osservare che Darwin non ricorra ai rapporti di sequenzialità pressoché mai (2%), soprattutto se parliamo questo dato con l'incredibile punteggio in percentuale (88%) raggiunto da Radcliffe.

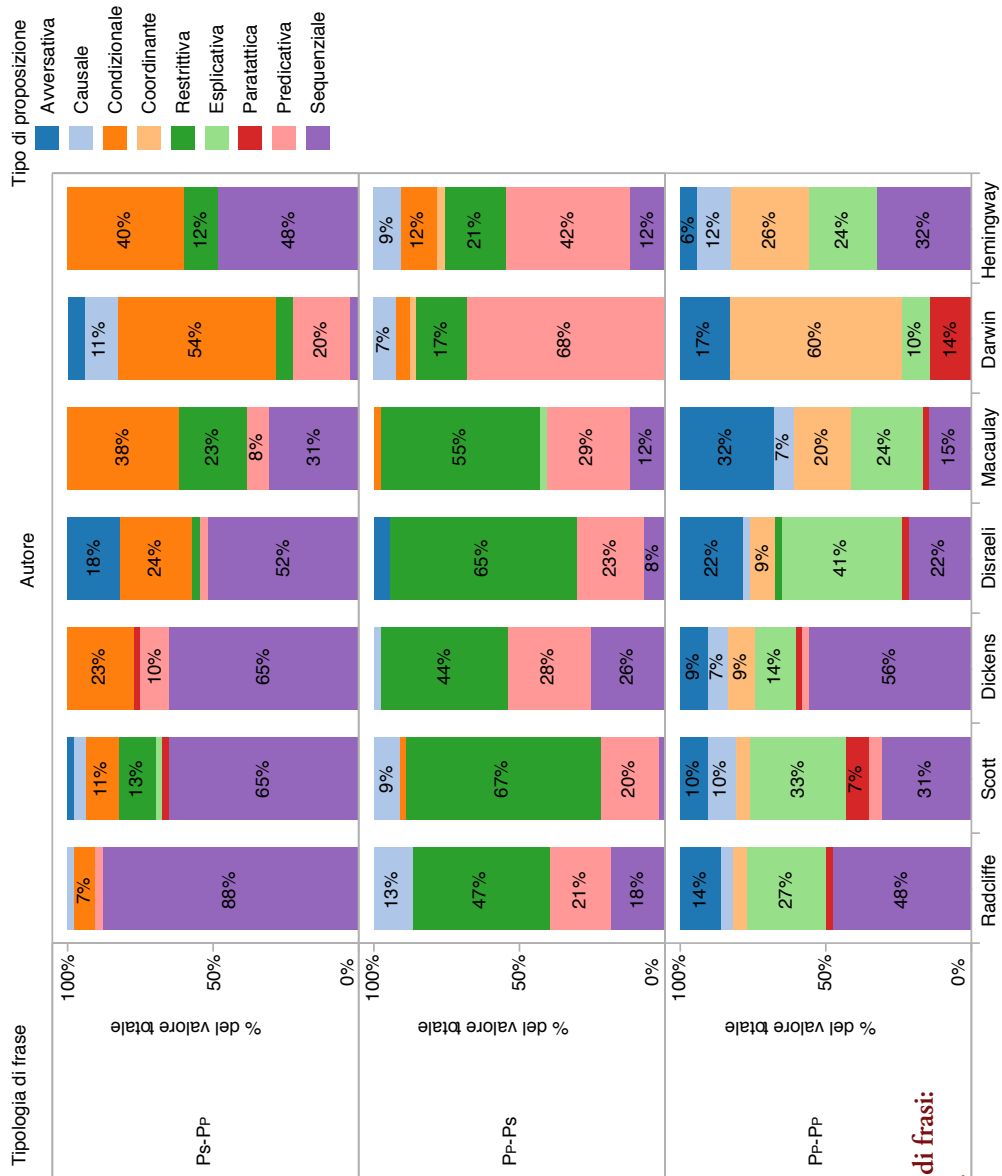


FIGURA 2.3 – Tipologie di frasi: spettro delle possibilità.

3. Verso una tipologia di frasi narrative (febbraio 2012)

Lavorando sulla struttura delle frasi PP-Ps – che, come abbiamo notato, hanno in genere molto più a che fare con la funzione predicativa e relativa – Amir Tevel notò fra le frasi con funzione predicativa e relativa una configurazione narrativa intrinseca che sembrava avere dei tratti specifici. Ecco alcuni esempi:

3.a

Her extreme beauty softened the inquisitor who had spoken last. (Percy Bysshe Shelley)

But no matter; I will be the friend, the brother, the protector of the girl who has thrown herself into my arms. (Charlotte Dacre)

It was then offered to the Palmer, who, after a low obeisance, tasted a few drops. (Walter Scott)

He uttered an involuntary exclamation, and called to the driver, who brought the horses to a stop with all speed. (Charles Dickens)

Fanny called the post-boy to the window of the chaise, and gave him directions, at which he a little stared, but said nothing. (Mary Shelley)⁷

Guardando queste frasi, Tevel si accorse che la proposizione subordinata faceva due cose alla volta: introduceva un *personaggio differente* dal soggetto della principale – il portalettere, il cocchiere, l'inquisitore, il pellegrino, la ragazza che si era gettata fra le braccia – dando allo stesso tempo a questi nuovi arrivati un *ruolo molto limitato* nel testo: il portalettere fissa senza dire nulla, il cocchiere ferma i cavalli, il pellegrino fa un piccolo sorso. È un'apertura della storia ai *molti* – per usare un termine di Alex Woloch per i personaggi minori – ma questi *molti* finiscono per fare solo *poco*. Poco, nel senso di completare una sequenza già iniziata più che inaugurare un'azione indipendente. La stessa sintassi spinge gli scrittori in questa direzione: essendo difficile immaginare

⁷ P.B. Shelley: «La sua enorme avvenenza aveva addolcito l'ultimo giudice ad aver parlato»; C. Dacre: «Ma non importa, sarò l'amico, il fratello, il protettore della ragazza che si è gettata tra le mie braccia»; W. Scott: «(la coppa) Fu poi offerta al pellegrino che, dopo un leggero inchino, ne assaggiò qualche goccio»; C. Dickens: « Si lasciò sfuggire involontariamente un'esclamazione e chiamò il cocchiere, che fermò bruscamente i cavalli»; M. Shelley: «Fanny disse al postino di avvicinarsi al finestrino della carrozza e gli diede delle indicazioni, al che lui rimase un po' imbambolato ma non disse nulla» [trad. it. nostra].

una proposizione subordinata che fa qualcosa di indipendente dalla principale, queste (mezze-)frasi avanzano quasi “naturalmente” verso una forma di *attenuazione narrativa*. Raccontano, sì, ma solo episodi minori. Arthur Conan Doyle usava alla perfezione le aspettative inconsce che emergevano dai fatti puramente grammaticali quando collocava indizi nelle dipendenti e li rendeva visibili suggerendo ai lettori che niente di importante stava per esser detto⁸. Nell'esempio di seguito, l'odore del sigaro contiene una fetta decisiva di informazione, ma appare solo come il terzo anello di una stretta catena di subordinate, ed è piegato in una direzione non narrativa dalla proposizione relativa che segue:

That fatal night Dr Roylott had gone to his room early, though we knew that he had not retired to rest, for my sister was troubled by the smell of the strong Indian cigars which it was his custom to smoke. (Arthur Conan Doyle, *The Adventure of the Speckled Band*)⁹

Questa, inoltre, era la caratteristica funzione narrativa delle frasi PP-Ps. E quando ci rivolgevamo alle frasi Ps-PP, emergeva una configurazione speculare: qui la proposizione subordinata – che chiaramente *precedeva* la principale e non ne era il proseguo – tendeva a riportare un attenuato evento preparatorio, mentre la stessa principale conteneva l'evento più sorprendente:

3.b

While she looked on him, his features changed and seemed convulsed in the agonies of death. (Ann Radcliffe)

When it was once fairly put before her, the effect was appalling. (Benjamin Disraeli)

⁸ Come sempre, Viktor Šklovskij aveva capito tutto un secolo fa: «[Nelle storie di Holmes] Altre indicazioni vengono date non direttamente, ma così (di sfuggita: in proposizioni incidentali, sulle quali il narratore non si sofferma, ma che sono proprio le indicazioni più importanti) [...] una importante indicazione sulle circostanze del delitto, data deliberatamente di sfuggita, e vi sono anche dei particolari del delitto [nella forma obliqua di una subordinata]». Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa* (1929), trad. it. di traduzione di C.G. de Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, p. 151.

⁹ A. Conan Doyle, *L'avventura della banda maculata*: «In quella notte fatale il dottor Roylott si era ritirato presto, per quanto sapessimo che non era entrato in camera sua per dormire, poiché mia sorella fu a lungo disturbata dall'odore dei forti sigari indiani che egli fuma continuamente» [trad. it. nostra].

When she awoke, it was to the sound of guns. (George Eliot)¹⁰

In tutti questi esempi, la virata nel soggetto grammaticale – “she/his features”; “it/the effect”; “she/it” – coincideva con un incremento di intensità narrativa; un *crescendo* semantico – “agonies”, “appalling”, “explosions” – che rispecchiava il *diminuendo* che avevamo trovato nelle Pp-Ps. Era come se questi due tipi di frasi incarnassero la sistole e la diastole del sistema narrativo: contrazione-attenuazione nelle Pp-Ps, ed espansione-intensificazione nelle Ps-Pp. Poiché entrambe le funzioni sono indispensabili al racconto, decidemmo di provare a capire se l’espansione e la contrazione si alternavano con regolarità nei romanzi così come negli organismi viventi, e cominciammo col cercare alcuni pattern diastolico-sistolici nelle altre tre più frequenti tipologie di periodo narrativo (Pp, Pp-Pp, Pp-Pti)¹¹. Il risultato più interessante fu la scoperta di Irena Yamboliev secondo la quale, in un (relativamente ristretto) gruppo di frasi Pp-Pp, la relazione fra le due proposizioni era fondata su una lieve rielaborazione o reiterazione o riaffermazione: in altre parole, in sostanza, su una *stasi*:

3.c

Perseverance alone was requisite, and I could persevere. (Thomas Holcroft)

She raised her head; she lifted her hand and pointed steadily to the envelopes. (Wilkie Collins)

Oh she looked very pretty, she looked very, very pretty! (Charles Dickens)

Will Ladislav, meanwhile, was mortified, and knew the reason of it clearly enough. (George Eliot)

He showed no sign of displeasure; he hardly noticed. (W.F. Barry)¹²

¹⁰ A. Radcliffe: «Mentre lo guardava, i suoi lineamenti cambiarono e apparvero in preda alle convulsioni d’una agonia mortale»; B. Disraeli: «Una volta che fu messo di fronte a lei, l’effetto gli sembrò abominevole»; G. Eliot: «Quando si svegliò fu per il suono delle cannonate» [trad. it. nostra].

¹¹ Laddove, Pp sta per proposizione principale e Pti indica le proposizioni temporali implicite. *N.d.C.*

¹² T. Holcroft: «L’unico requisito era la perseveranza ed ero pronto a perseverare»; W. Collins: «Sollevò la testa, poi alzò la mano e indicò senza esitazione le buste»; C. Dickens: «Oh, era molto carina, lo era davvero, molto molto carina!»; G. Eliot: «Will Ladislav, tuttavia, era

Visto che le storie devono essere intensificate, attenuate, o rimanere in qualche misura statiche, la scoperta di Yamboliev sembrava intuitivamente esatta. E così, quando un ampio gruppo di PP-PTI – proposizioni che presentano il verbo al gerundio nella subordinata – aggiunte alle diverse azioni quel grado di simultaneità e di continua sovrapposizione, ci sembrò di avere a portata di mano una tipologia specifica di periodi narrativi che consentissero di isolare le sequenze di interi romanzi, mappandone la distribuzione dell'intensità narrativa attraverso l'estensione di quegli stessi periodi.

Tuttavia c'erano due ostacoli sulla strada della genomica narrativa che cominciavamo a intravedere. In primo luogo, per identificare i segni dell'intensità narrativa nelle migliaia di frasi presenti in un solo romanzo, o in milioni per un corpus più ampio, dovevamo trovare un modo per raccogliere le prove. Il nostro programma computerizzato di analisi sintattica (Parser) era tuttavia lontano dal riconoscere con sicurezza anche i 5 principali tipi di periodo: ogni distinzione sintattica più sottile – capace di tener conto di espansione, contrazione, inerzia e via dicendo – l'avrebbe reso completamente inaffidabile. Inoltre, le frasi composte da due proposizioni con funzione “sequenziale” che avevamo isolato rappresentavano solo una ristretta minoranza dei periodi narrativi contenuti in un romanzo¹³: minoranza che sarebbe diventata ancora più piccola, se avessimo voluto reinserire nel calderone anche il dialogo e le frasi “miste”. Per mappare il ritmo narrativo *al livello della frase nella sua interezza*, dovevamo trovare un modo per integrare sistematicamente il nostro ristretto sottoinsieme di frasi nel resto del sistema romanzesco.

Ci rendemmo conto che una tale ambizione richiedeva pazienza. Una generale tipologia di frasi narrative, definita in maniera tanto chiara da essere riconoscibile da un programma informatico, aveva bisogno di un suo progetto *ad hoc*.

mortificato e ne conosceva perfettamente il motivo»; W.F. Barry: «Non mostrò alcun segno di dispiacere, a mal pena se ne accorse» [trad. it. nostra].

¹³ Prendendo in considerazione le frasi composte da due proposizioni, il totale di questi periodi “sequenziali” sarebbe circa il 9% dei periodi di matrice narrativa; includendo anche frasi a proposizione unica PP (quelle che “segnano” una variazione fra stati o eventi in una singola proposizione) il totale sale al 28%.

4. Vettori semantici (marzo-aprile 2012)

Quelle che avevamo trovato fino a quel momento erano sorprendenti correlazioni fra particolari forme sintattiche e due ambiti apparentemente irrelati: relazioni logiche di tipo “causale” o “sequenziale”, ed effetti del ritmo narrativo come l’“attenuazione” o la “stasi”. Fino a dove si estendevano questi collegamenti? Potevano le strutture del periodo essere così potenti da rendere alcune parole più frequenti, stabilendo di conseguenza un ponte fra sintassi e semantica? Questa ulteriore correlazione sembrava improbabile ma degna di essere esplorata: in contrasto con campi di ordine superiore come la logica o il ritmo narrativo (che richiedono lo sguardo umano), la probabilità di trovarsi di fronte a determinate occorrenze poteva essere quantificata automaticamente da un computer. Prendemmo quindi la totalità delle parole contenute nelle frasi del nostro corpus, calcolando la loro frequenza media o “prevista”; poi calcolammo quella reale – o “osservata” – in ogni tipologia di periodo; infine, ci concentrammo su quei casi che rivelavano un significativo rapporto fra osservazione e attesa. Avevamo sviluppato questa procedura, chiamata *Most Distinctive Words*, in uno studio sul dramma (argomento di uno dei nostri precedenti pamphlet). Le FIGURE 4.1 e 4.2 danno un’idea dei risultati, mostrando il “carattere distintivo” delle parole (4.1) e dei verbi (4.2) più frequenti, nelle quattro tipologie di periodo prese in considerazione.

FIGURA 4.1 – Tipologie di frasi e parole maggiormente distintive.

Il verde scuro indica una frequenza fortemente al di sopra della media, il rosso scuro una fortemente al di sotto; il grigio indica una frequenza vicina alla media. Alcuni dati saltano all’occhio: “which”, ad esempio, è quasi del tutto assente dalle Pp e dalle Pp-Pp, molto raro nelle Ps-Pp, ma estremamente frequente nelle Pp-Ps, dove introduce proposizioni dipendenti relative*. Invece “when” appare 9.2 volte (!): molto più di del valore atteso nelle Ps-Pp. Non diversa la situazione per i verbi nella FIGURA 4.2, in cui “came” è particolarmente frequente nelle Ps-Pp, “looked” e “took” nelle Pp, “knew”, “felt” e “thug” nelle Pp-Ps.

Lo stile al livello della frase

Valori osservati rispetto ai valori attesi
per le prime 100 parole in Pp, Pp-Ps, Pp-Pp, Ps-Pp

continua

A

Parole	(Pp)	(Pp)(Ps)	(Pp)(Pp)	(Ps)(Pp)
the	1.0	1.0	1.0	0.9
and	1.0	0.7	1.4	0.7
of	1.1	1.0	0.9	0.9
a	1.1	0.9	1.0	0.8
was	1.0	1.0	1.1	0.9
in.	1.0	1.0	1.0	0.9
he	0.9	1.2	1.0	1.4
his	1.0	0.9	1.0	1.0
to	1.0	1.0	0.9	1.0
her	1.0	0.9	1.1	1.0
had	0.8	1.3	1.0	1.2
with	1.1	0.9	0.9	0.9
it	0.9	1.2	1.1	1.0
she	0.9	1.1	1.0	1.3
at	1.1	0.9	0.9	0.8
that	0.5	2.4	0.4	0.9
i	0.9	1.2	1.0	1.3
but	1.0	0.6	1.6	0.8
not	1.0	1.0	1.0	1.0
for.	1.0	1.0	1.0	0.9
on	1.1	0.9	1.0	1.0
as	0.7	1.5	0.7	2.3
s	1.1	0.9	0.9	0.9
him	1.0	1.0	1.0	1.1
were	0.9	0.9	1.3	1.2
this	1.1	0.9	0.7	0.8
by	1.0	1.0	0.9	0.9
from	1.0	1.1	0.9	0.9
all	1.1	0.9	1.0	0.8
my	1.1	0.9	1.0	1.0
they	0.8	1.0	1.3	1.6
there	0.9	1.0	1.1	0.8
been	0.8	1.2	1.1	1.3
no	1.1	0.9	1.1	0.7
is	1.0	1.0	0.9	0.8

A

Parole	(Pp)	(Pp)(Ps)	(Pp)(Pp)	(Ps)(Pp)
mr	1.1	0.9	0.9	0.9
an	1.0	1.0	1.0	0.8
one	1.0	1.1	1.0	0.8
have	0.8	1.2	1.0	1.7
would	0.8	1.2	1.0	1.7
could	0.8	1.3	0.9	1.5
their	1.0	0.9	1.1	1.0
which	0.1	3.4	0.1	0.4
more	1.0	1.0	1.0	1.4
be	0.8	1.4	0.9	1.5
so	0.9	1.4	0.8	1.0
or	1.0	0.9	1.1	1.1
very	1.1	0.9	1.0	0.6
up	1.1	0.9	1.0	1.2
them	0.9	0.9	1.2	1.2
then	1.1	0.7	1.2	0.3
now	1.1	0.9	1.1	0.7
into	1.0	1.0	1.0	1.2
than	0.9	1.3	0.8	0.7
little	1.1	0.9	1.0	0.9
out	1.0	0.9	1.0	1.1
me	1.0	1.1	1.0	1.0
did	0.9	1.1	1.0	1.2
time	1.0	1.0	1.1	0.7
upon	1.0	1.0	0.9	1.2
some	1.0	1.1	1.0	0.8
man	1.0	1.0	0.9	0.9
mrs	1.1	0.9	0.9	1.0
we	0.8	1.2	1.0	1.6
when	0.1	2.0	0.1	9.2
two	1.1	0.9	1.1	0.8
other	1.0	0.9	1.0	0.9
looked	1.2	0.8	0.9	1.1
came	1.0	0.9	1.0	2.3
lady	1.1	1.0	0.9	0.8

* Questi rilevamenti per i periodi Pp-Ps – non sorprendenti di per sé – aiutano a stabilire l'accuratezza dei nostri risultati semantici, visto che, grammaticalmente, ci si aspetterebbe di vedere "which" nei tipi di frase tendenti a una funzione restrittiva o predicativa, come in «Five or six rings and a bracelet had been taken also from Lizzie's dressing-case, which she had left open» (Anthony Trollope).

Valori osservati rispetto ai valori attesi
per i prime 100 verbi in P_P, P_P-P_S, P_P-P_P, P_S-P_P

Verbi	(P _P)	(P _P)(P _S)	(P _P)(P _P)	(P _S)(P _P)
was	1.1	1.0	1.1	0.8
had	0.8	1.1	1.0	1.0
were	0.9	0.8	1.2	1.0
been	0.7	1.1	1.0	1.0
have	0.8	0.9	0.8	1.3
be	0.7	1.2	0.7	1.2
is	1.3	1.0	1.0	0.8
did	1.0	0.9	1.1	1.1
came	0.9	0.6	0.8	1.7
went	1.3	0.7	0.9	1.2
made	1.0	1.3	0.9	0.8
looked	1.5	0.7	1.0	1.0
are	1.1	0.9	1.2	0.9
took	1.6	0.8	1.1	0.8
knew	0.7	1.6	0.9	0.7
said	0.8	1.1	0.8	1.2
found	1.1	0.9	0.9	1.1
left	1.0	0.8	0.9	1.3
heard	0.7	1.1	0.9	1.2
has	1.2	1.2	0.9	0.8
saw	1.0	1.1	0.8	1.0
turned	1.4	0.7	1.0	1.1
felt	1.0	1.6	0.7	0.7
passed	0.9	1.0	0.8	1.2
thought	0.5	1.6	0.7	1.0
done	0.5	0.8	0.7	1.7
stood	1.2	1.1	0.9	0.9
do	0.7	1.4	0.5	1.3
gave	1.2	0.9	1.3	0.8
sat	1.2	0.9	1.1	0.9
became	0.9	0.7	1.0	1.3
put	1.2	0.9	0.9	1.1
entered	1.1	0.7	0.8	1.4

A questo punto, si trattava chiaramente di un buon metodo per riconoscere il ruolo delle singole parole in diversi tipi di frase; emersero fortuitamente anche piccoli gruppi semantici – come il gruppo “knew-felt-thought” (“conosciuto-sentito-pensato”) delle P_P-P_S, che suggeriva un focus sulla conoscenza e sulla percezione. Ma l’approccio rimaneva fondamentalmente atomistico: l’analisi poteva solo procedere parola per parola. Di contrasto, l’analisi dei principali componenti – che usammo in *Un esperimento di formalismo quantitativo* – offriva una visione sintetica dell’intera distribuzione semantica in una sola immagine delle quattro tipologie di frase (FIGURE 4.3 e 4.4).

FIGURA 4.2 – Tipologie di frasi e verbi maggiormente distintivi.

Si veda la didascalia della FIGURA 4.1 per i chiarimenti.

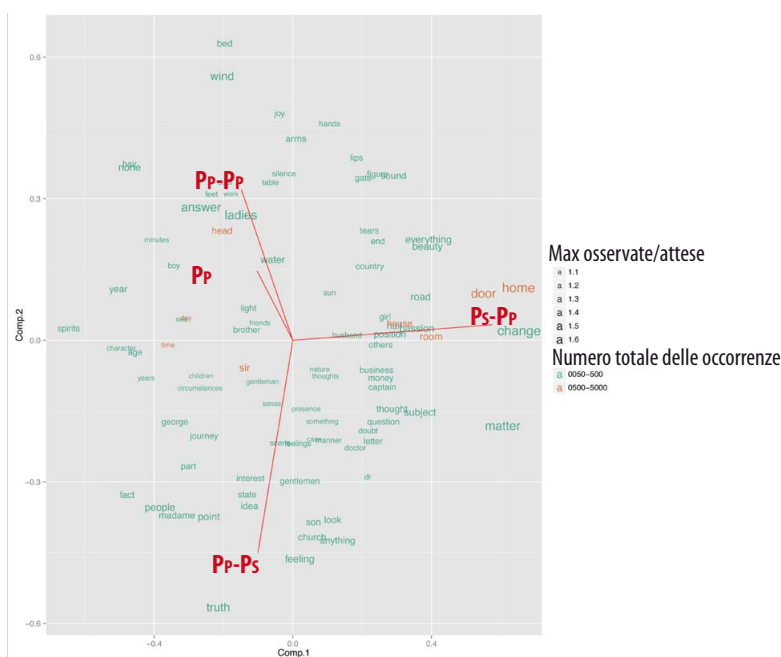


FIGURA 4.3 – Tipologie di frasi e relativo spazio semantico (tutte le parole).

In aggiunta alla dimensione del font e al colore – vale a dire, alla frequenza relativa e assoluta – quel che conta di più è la collocazione nello spazio delle varie parole: “came” (sulla destra) e “having” (nella parte alta) si trovano in quel luogo perché sono correlati alle linee rosse (i “vettori”) che rappresentano, nell’ordine, le frasi Ps-Pp e quelle Pp-Pp. Invece, “knew”, “felt” e “though” sono sulla sinistra in virtù della loro correlazione con le frasi Pp-Ps. I risultati messi in evidenza dalle FIGURE 4.1 e 4.2 sono qui visualizzati in modo tale che le differenze fra le quattro tipologie di frase siano espresse da diverse parole contemporaneamente. Rispetto alle precedenti figure, quello che qui emerge in maniera più chiara è che – sebbene siano coinvolte ben 4 tipologie di frase – appaiono solo tre “posizioni” semantiche: Pp e Pp-Pp tendono a condividere lo stesso spazio nel diagramma. Questo suggerisce, in maniera anche sorprendente, che sebbene l’introduzione di una proposizione subordinata produca un distinto spazio semantico, l’introduzione di una seconda proposizione principale è caratterizzata in massima parte da ridondanza e ripetizione.

Questo grafico utilizza esattamente gli stessi dati delle FIGURE 4.1 e 4.2, ma li visualizza in maniera diversa, esprimendo contemporaneamente diverse variabili. Le dimensioni del font indicano il «carattere distintivo», vale a dire il rapporto fra la frequenza osservata e quella attesa per una singola parola. Nella parte alta della FIGURA 4.4, “having”, in dimensioni relativamente grandi, compare 2.4 volte in più rispetto al previsto, invece “came”, in basso a destra e più in piccolo, solo 1.6 volte in più. Il colore mostra il valore assoluto delle occorrenze: l’oro di “came” indica che la parola ritorna fra le 1000 e le 10000 volte nel corpus, “having”, in verde, appare solo fra le 100 e le 1000 volte: pur essendo meno distintiva di “having”, “came” è la parola più frequente nel corpus.

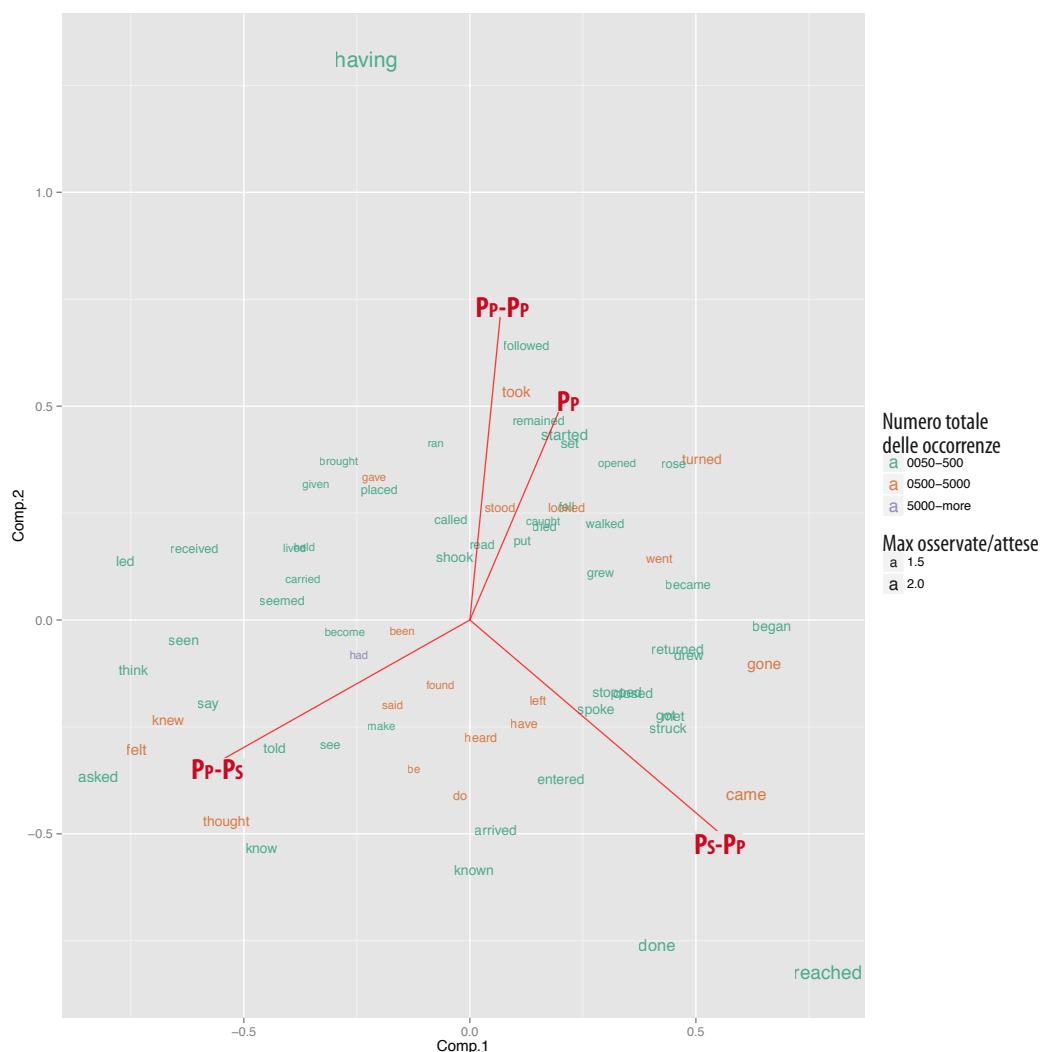


FIGURA 4.4 – Tipologie di frase e relativo spazio semantico (verbi).

Questo grafico utilizza esattamente gli stessi dati delle FIGURE 4.1 e 4.2, ma li visualizza in maniera diversa, esprimendo contemporaneamente diverse variabili. Le dimensioni del font indicano il «carattere distintivo», vale a dire il rapporto fra la frequenza osservata e quella attesa per una singola parola. Nella parte alta della FIGURA 4.4, “having”, in dimensioni relativamente grandi, compare 2,4 volte in più rispetto al previsto, invece “came”, in basso a destra e più in piccolo, solo 1,6 volte in più. Il colore mostra il valore assoluto delle occorrenze: l’oro di “came” indica che la parola ritorna fra le 1000 e le 10.000 volte nel corpus, “having”, in verde, appare solo fra le 100 e le 1000 volte: pur essendo meno distintiva di “having”, “came” è la parola più frequente nel corpus.

Guardando la differenziazione semantica delle **FIGURE 4.3 e 4.4**, le differenze fra le quattro tipologie di frase – o tre, considerando che le Pp e Pp-Pp occupavano lo stesso spazio semantico – stavano acquisendo contorni più definiti. Anche se in molti casi i risultati erano sconcertanti: trovare “home”, “door” e “change” come parole tipiche delle Ps-Pp sulla destra della carta, ad esempio, induceva a chiedersi come fosse possibile che i primi due termini avessero a che fare con il terzo. Poi ci rendemmo conto che potevamo condurre l’analisi un passo più avanti: eliminare le Pp e le Pp-Pp, ad esempio, e usare l’analisi delle componenti principali per porre dei confini non solo fra diversi tipi di frasi, ma anche fra le proposizioni che le compongono. Se emergevano differenze semantiche *fra* i periodi, era forse possibile che emergessero anche all’*interno* di essi: fra la proposizione subordinata e quella principale delle Ps-Pp; o fra la principale delle Ps-Pp, e quella delle Pp-Ps. E infatti, come mostra la **FIGURA 4.5**, una separazione semantica era visibile anche a questo livello più basso; il bizzarro trio “home”, “door” e “change”, ad esempio – la cui coesistenza nei pressi del vettore Ps-Pp della **FIGURA 4.3** ci aveva lasciati perplessi – si disaggregava in due campi semantici molto diversi fra loro: “home” e “door” (e “drawing-room”, “hall”, “church”, “gate”, “carriage”, “road”, insieme ad altri termini spaziali) si rivelavano tipici della proposizione subordinata nella parte alta a destra della carta; mentre “change” (insieme a “matter”, “feelings”, “indignation”, “despair”, “admiration”, “tears”) si raggruppavano intorno alla principale nella parte alta a sinistra del quadrante. Più la si guardava, più sembrava chiara la distanza semantica fra la proposizione subordinata e quella principale delle Ps-Pp¹⁴. Cominciava quindi a emergere una correlazione fra grammatica e semantica. Non una correlazione *necessaria*, piuttosto una “traccia di minore resistenza”, come ha detto Jakobson nel connettere le metafore alla poesia e le metonimie alla prosa: una “preferenza”, più che altro, che attraeva i riferimenti allo spazio verso la proposizione subordinata delle Ps-Pp e le emozioni forti verso quelle indipendenti. Proprio a questa strana affinità elettiva che emergeva dalle tipologie di frasi più “narrative” cominciammo a rivolgere la nostra attenzione.

¹⁴ Le frasi Pp-Ps si comportavano in maniera differente: la proposizione principale aveva il suo specifico polo semantico (“idea”, “reason”, “observation”, “imagination”, “hate”), ma il vettore della subordinata era molto meno specifico rispetto a quello delle altre tre, come è chiaro dalla sua maggiore prossimità al centro del diagramma. Considerato che queste dipendenti sono spesso delle relative, che devono essere anche libere di muoversi in differenti direzioni semantiche, sembrava appropriato non legarle a uno specifico dominio semantico.

La letteratura in laboratorio

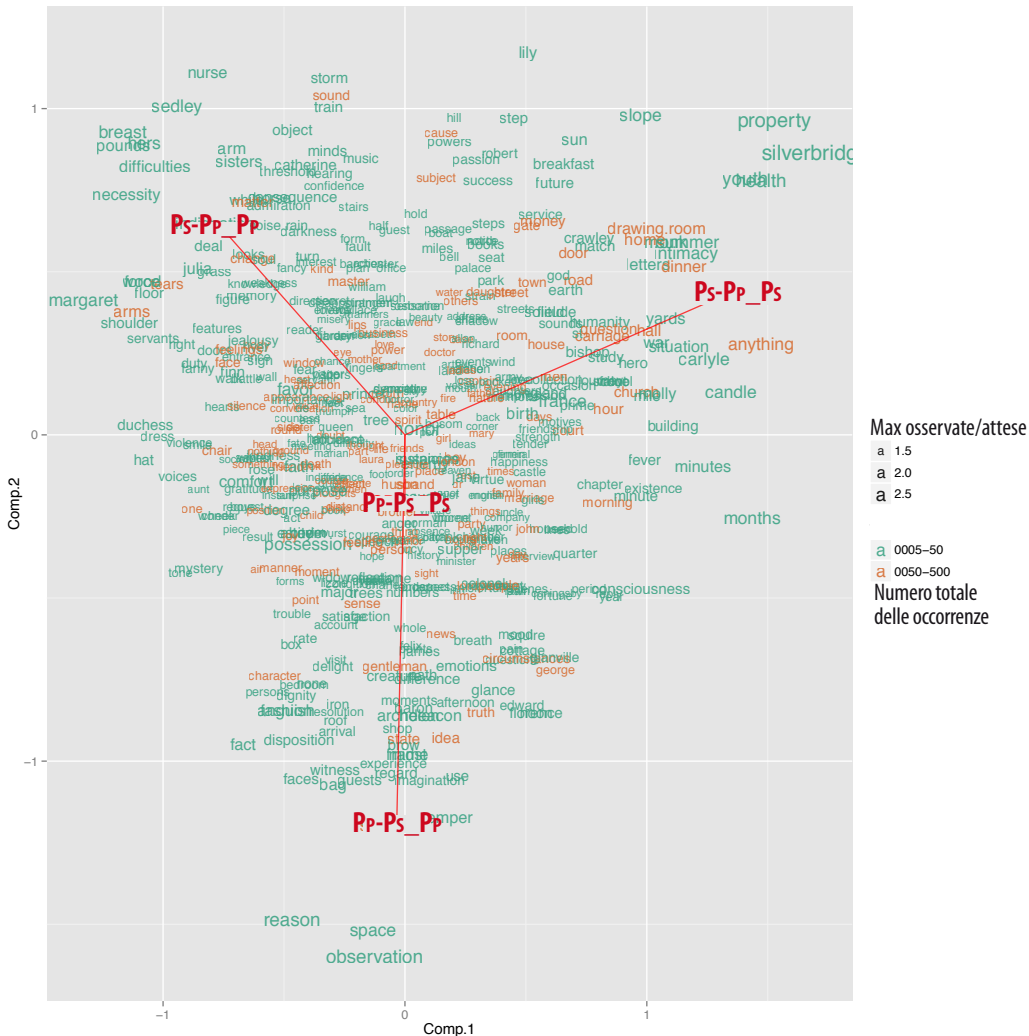


FIGURA 4.5 – Frasi composte da due proposizioni e relativo spazio semantico.

5. “When the procession came to the grave” (maggio 2012)

5.a

When the procession **came to the grave** the music ceased. (Ann Radcliffe)

As they landed, a low growl of thunder was heard at a distance. (Walter Scott)

As she **came out of church**, she was joined by Mr. Bellingham. (Elizabeth Gaskell)

As **I passed the steps of the portico**, I encountered, at the corner, a woman's face. (Charles Dickens)

When they **were in the streets** Esther hardly spoke. (George Eliot)¹⁵

Cinque differenti frasi Ps-Pp, tratte da un campione che includeva autori molto diversi fra loro, ma sempre lo stesso pattern: c'è un movimento nello spazio (evidenziato in grassetto) e poi accade qualcos'altro, il tuono rimbomba, Mr. Bellingham si unisce all'eroina della storia, appare il volto di una donna. Se i periodi Ps-Pp hanno il compito di produrre un'espansione narrativa, come abbiamo scritto sopra, questi esempi illustrano ulteriormente come *un movimento nello spazio espresso nella subordinata sia spesso il trampolino della narratività*: Ruth deve lasciare la chiesa e solo più tardi le si avvicina l'uomo che la sedurrà. Nel XIX secolo il *milieu* entra nella narrativa europea e lo spazio diventa una presenza tangibile; ma come risulta chiaro dall'esempio offerto da Auerbach in *Mimesis*, il luogo più ovvio per accogliere lo spazio e il milieu sono le *descrizioni* romanzesche. E invece, le avevamo trovate alla fonte – alla *microscopica* fonte, si potrebbe dire – degli sviluppi narrativi. Strano.

Davvero strano. E quando ci rivolgemmo alla proposizione principale delle frasi Ps-Pp, un'altra sorpresa del genere ci attendeva. Essendo tipiche dell'intensificazione narrativa o forse persino dell'accelerazione, le Ps-Pp potevano verosimilmente avere una principale – il luogo in cui l'intensità cresce – che somigliasse a quella di Radcliffe citata nel paragrafo 3.b. («While she looked on him, his features changed and seemed convulsed in the agonies of

¹⁵ A. Radcliffe: «Quando la processione raggiunse la tomba, la musica cessò»; W. Scott: «Non appena approdarono, si udì un profondo tuono a distanza»; E. Gaskell: «Non appena uscì dalla chiesa fu raggiunta da Bellingham»; C. Dickens: «Appena superai i gradini del portico, incontrai, all'angolo, il volto di una donna»; G. Eliot: «Quando furono in strada, Esther a malapena parlò» [trad. it. nostra].

death» [«Mentre lo guardava, i suoi lineamenti cambiarono e apparvero in preda alle convulsioni d'una agonia mortale»]], o a quella di Dickens: «As I watched him in silence, he put his hand into the corner at his side, and took up a gun» («Mentre l'osservavo in silenzio, ficcò la mano in un angolo vicino a lui e tirò fuori una pistola»). E invece, trovammo quello che segue:

5.b

When the ceremony was over he blessed and embraced them all with tears of fatherly affection. (Ann Radcliffe)

As he recovered from a sort of half swoon, he cast his eyes eagerly around. (Walter Scott)

While he listened, she ended her grateful prayers. (Elizabeth Gaskell)

When Miss Dartle spoke again, it was through her set teeth, and with a stamp upon the ground. (Charles Dickens)

When Esther looked at him she relented, and felt ashamed of her gratuitous impatience. (George Eliot)¹⁶

Caso dopo caso, il centro di gravità semantico della proposizione principale ha più connessioni con le emozioni (dolore, gratitudine, vergogna, rabbia ...) che con le armi o gli spasmi della morte. In altre parole, la presenza di un'intensificazione narrativa era accompagnata dai sentimenti più che dalle azioni o dagli eventi: o forse, più precisamente, l'intensità emozionale *era* l'evento. Si trattava di una seconda sorpresa. E la terza stava dietro l'angolo, visto che avevamo cominciato a porre attenzione non più alle due proposizioni separatamente, ma alla loro combinazione. Poiché i centri di gravità semantica delle due proposizioni erano completamente differenti – movimenti nello spazio per la subordinata, emozioni per la principale – aveva senso, in generale, che un centro di gravità escludesse l'altro. Ma non mancavano casi in cui entrambi i gruppi semantici erano simultaneamente attivati:

¹⁶ A. Radcliffe: «Quando la cerimonia fu finita, li benedisse e li abbracciò tutti con le lacrime di amore paterno»; W. Scott: «Quando si riprese da quella sorta di semi svenimento, gettò gli occhi intorno a sé con impazienza»; E. Gaskell: «Mentre lui ascoltava, lei finì le sue preghiere di ringraziamento»; C. Dickens: «Quando Miss Dartle parlò nuovamente, fu a denti stretti e battendo il piede a terra»; G. Eliot: «Quando Esther guardò, si addolcì e si vergognò della sua ingiustificata impazienza» [trad. it. nostra].

5.c

When Peter **perceived the village**, he burst into a shout of joy.
(Ann Radcliffe)

When he **came up to Butler again**, he found him with his eyes fixed on the entrance of the Tolbooth, and apparently in deep thought.
(Walter Scott)

When she had got **behind the curtain**, she jumped on her father's neck, and burst into tears. (Benjamin Disraeli)

When the day came round **for my return to the scene of the deed of violence**, my terrors reached their height. (Charles Dickens)

When she **had once got to the seat** she broke out with suppressed passion of grief. (Elizabeth Gaskell)

When she **reached home** she found Mrs Pettifer there, anxious for her return. (George Eliot)¹⁷

Leggemmo queste frasi con un misto di perplessità e disappunto: erano, in qualche misura, sgraziate. Forse è inevitabile che sia proprio così: spazio ed emozioni – che esprimono rispettivamente il potere del “milieu” e l’avvisaglia melodrammatica del tempo – sono ambiti talmente eterogenei che combinarli nella stessa breve frase può risultare del tutto impossibile. Eppure, di tanto in tanto accadeva qualcosa:

5.d

When Deronda **met Gwendolen and Grandcourt on the staircase**, his mind was seriously preoccupied. (George Eliot)

But when he **came in**, she started up. (Elizabeth Gaskell)

Yet when he arrived **at Stone Court** he could not see the change in Raffles without a shock. (George Eliot)

¹⁷ A. Radcliffe: «Quando Peter vide il villaggio, proruppe in un improvviso grido di gioia»; W. Scott: «Quando si avvicinò a Butler, aveva gli occhi fissi sull'ingresso della prigione e sembrava immerso in grandi pensieri»; B. Disraeli: «Quando fu dietro la tenda, saltò al collo di suo padre e scoppiò in lacrime»; C. Dickens: «Quando arrivò il giorno di tornare sulla scena testimone dell'atto di violenza, i miei terrori non conoscevano limiti»; E. Gaskell: «Quando alla fine tornò alla sua sedia, scoppiò in lacrime sotto l'effetto della tristezza che aveva trattenuto»; G. Eliot: «Quando arrivò a casa vi trovò Mrs Pettifer che aspettava con ansia il suo ritorno» [trad. it. nostra]

When **their hands fell again**, their eyes were bright with tears.
(George Eliot)¹⁸

Sono frasi molto più evocative. Più che essere attivata in un modo meccanico e poco ispirato, la relazione fra spazio ed emozioni era divenuta chiara e dinamica: il realismo della scenografia e il “melodramma” dei sentimenti si attivavano l’un l’altro con un’energia degna di Balzac. Era interessante aver trovato il punto di incontro fra le due colonne dell’immaginazione ottocentesca. Ma, ancora una volta, non ci trovavamo di fronte a ciò che stavamo cercando. La forza e l’eleganza di queste frasi andava oltre le peculiarità semantiche che intendevamo studiare. Eravamo costretti, ancora una volta, a cambiare direzione?

6. Verbi e generi (ancora maggio 2012)

Un passo per volta. Avendo quantificato tante caratteristiche del livello della frase – numero e tipologia di proposizione, lunghezza della frase, relazioni logiche – decidemmo di stabilire una connessione esplicita con la ricerca condotta due anni prima in *Un esperimento di formalismo quantitativo*, dove avevamo mostrato che l’uso delle parole più frequenti (MFW) in inglese (come “the” o “of”) può aiutare a distinguere accuratamente i generi. Le scelte al livello della frase possono anche essere elementi distintivi del genere? In altre parole, i generi sono dotati di stile nella costruzione della frase? Per rispondere a questa domanda, cercammo di capire quali delle caratteristiche delle nostre frasi (lunghezza, uso e numero delle proposizioni, tempi e modi verbali) poteva essere usato per distinguere significativamente i testi per genere. Fra queste peculiarità, venne fuori che il tempo e il modo del verbo erano i più efficaci al fine di stabilire distinzioni fra generi. Le **FIGURE 6.1 e 6.2** mostrano i risultati dell’analisi delle componenti principali (PCA) in una coppia di diagrammi – realizzati in questa fase della ricerca – che comprendono il *Bildungsroman*, il gotico, e il romanzo giacobino.

¹⁸ G. Eliot: «Quando Deronda incontrò Gwendolen e Grandcourt sulle scale, si sentì seriamente preoccupato»; E. Gaskell: «Quando lui entrò, lei balzò in piedi»; G. Eliot: «Tuttavia, quando arrivò a Stone Court, non poté fare a meno di rimanere scioccato da quanto Raffles fosse cambiato»; G. Eliot: «Quando lasciarono cadere le mani, i loro occhi si riempirono di lacrime» [trad. it. nostra].

Diagramma dopo diagramma, i risultati cominciarono a somigliare a quelli di *Un esperimento di formalismo quantitativo*: in molti casi la separazione era buona, in altri meno – ma nessuna delle carte risultava davvero sorprendente. Fatta eccezione, a ben vedere, per un dettaglio che continuava a venire fuori (incluso un mega-diagramma nel quale ponemmo undici generi insieme, più che altro per la curiosità di vedere cosa ne veniva fuori: **FIGURA 6.3**): il segmento 1 di *Middlemarch* era una totale, quasi assurda, anomalia. Così prendemmo le 200 frasi contenute in quel segmento, leggendole con attenzione¹⁹. I diagrammi ottenuti con l'analisi delle componenti principali ci avevano già detto che avremmo trovato una gran quantità di forme modali e progressive dei verbi²⁰. Ora la domanda era: una serie generata da un computer poteva modificare la comprensione dello stile di *Middlemarch*, o quella del *Bidungsroman* come genere? Se non era così, quale poteva essere il punto focale dell'intera impresa?

¹⁹ Con molta attenzione, in verità. Era, il nostro, un *close reading* di *Middlemarch*? Quasi certamente no, per la semplice ragione che non stavamo leggendo *Middlemarch*, ma una serie che – come tale – non esisteva nel testo, ma era interamente un prodotto artificioso della nostra metodologia: un oggetto “artificiale” che “nessuno aveva mai visto e nessuno avrebbe potuto vedere”, per citare *L'ordine del tempo* di Krzysztof Pomian. Anche se proviamo a essere attenti come ogni lettore intensivo (“close reader”) ai dettagli e alle proprietà formali delle nostre frasi, la differenza negli oggetti dell'analisi – un testo, contrapposto a una serie artificiosa – rende l'uso dello stesso termine per le due pratiche abbastanza fuorviante: quella di “formalismo quantitativo” rimane una descrizione molto più efficace per la nostra metodologia.

²⁰ Come risulta chiaro dai nostri esempi, le forme in *-ing* non sono, in inglese, sempre forme progressive, ma spesso sono dei gerundi o dei participi presenti. Sebbene tutte queste forme denotino un evento che è in corso di svolgimento, giustificando così una singola analisi sintetica, parlare semplicemente di *progressives* è improprio, e lo abbiamo fatto per mancanza di una più generale categoria descrittiva.

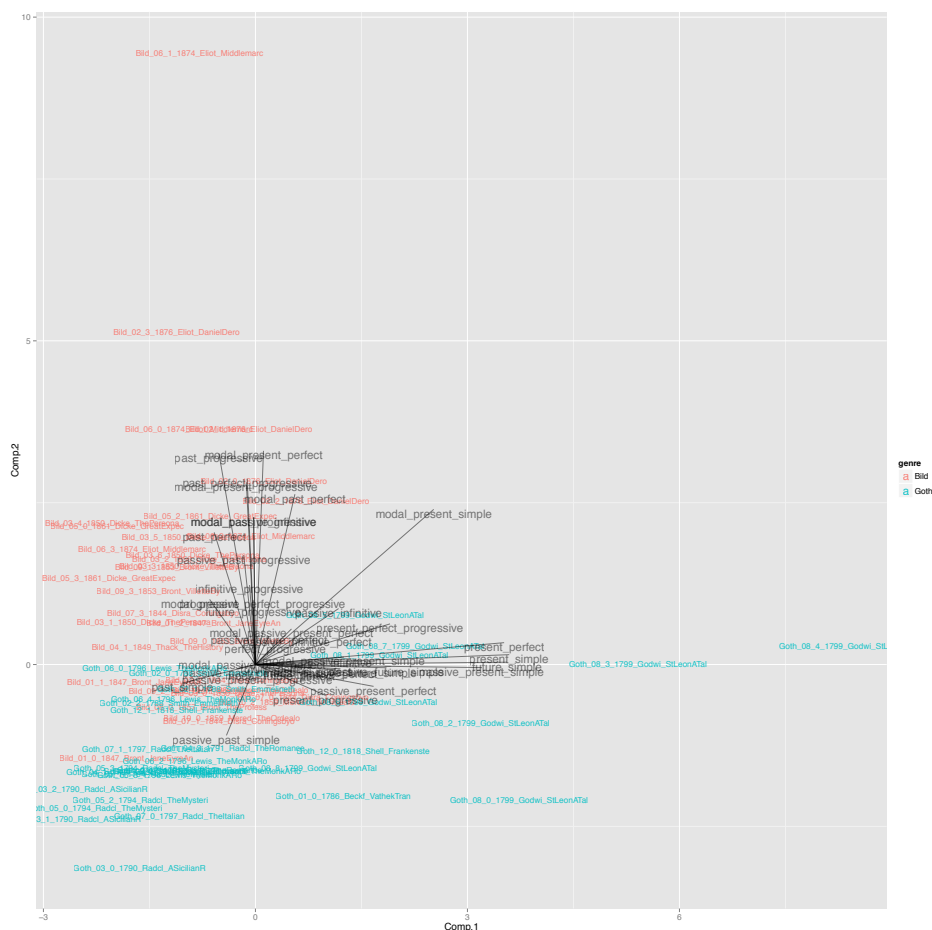
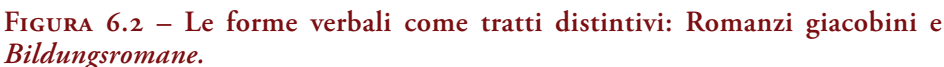


FIGURA 6.1 – Le forme verbali come tratti distintivi: romanzi gotici e *Bildungsromane*.

La FIGURA 6.1 mostra in blu i romanzi gotici, raggruppati nel quadrante in basso a sinistra, e in rosso il *Bildungsroman*, presenti in quello superiore. La FIGURA 6.2 mostra i romanzi giacobini, in blu, distribuiti lungo l'asse orizzontale da sinistra a destra, e il *Bildungsroman* nello stesso luogo della 6.1. Le unità nel diagramma (Goth_03_0_1790_Radcl_AsicilianR nell'angolo sinistro in basso della 6.1 o Bild_06_1_1874_Eliot_Middlemarch in quello in alto a sinistra) sono le sezioni dei romanzi inclusi nel nostro database, ognuna delle quali contiene 200 frasi narrative. La separazione fra i due generi è chiara nella stessa misura in entrambe le immagini, ma le forme verbali che provocano questo effetto sono differenti: nel caso del gotico sono il present perfect e il passive past simple, mentre per i romanzi giacobini i tempi predominanti sono il presente e il futuro. (Per il *Bildungsroman*, d'altra parte, le forme modali e le forme progressive rimangono una caratteristica costante in entrambi i diagrammi).



109

La letteratura in laboratorio

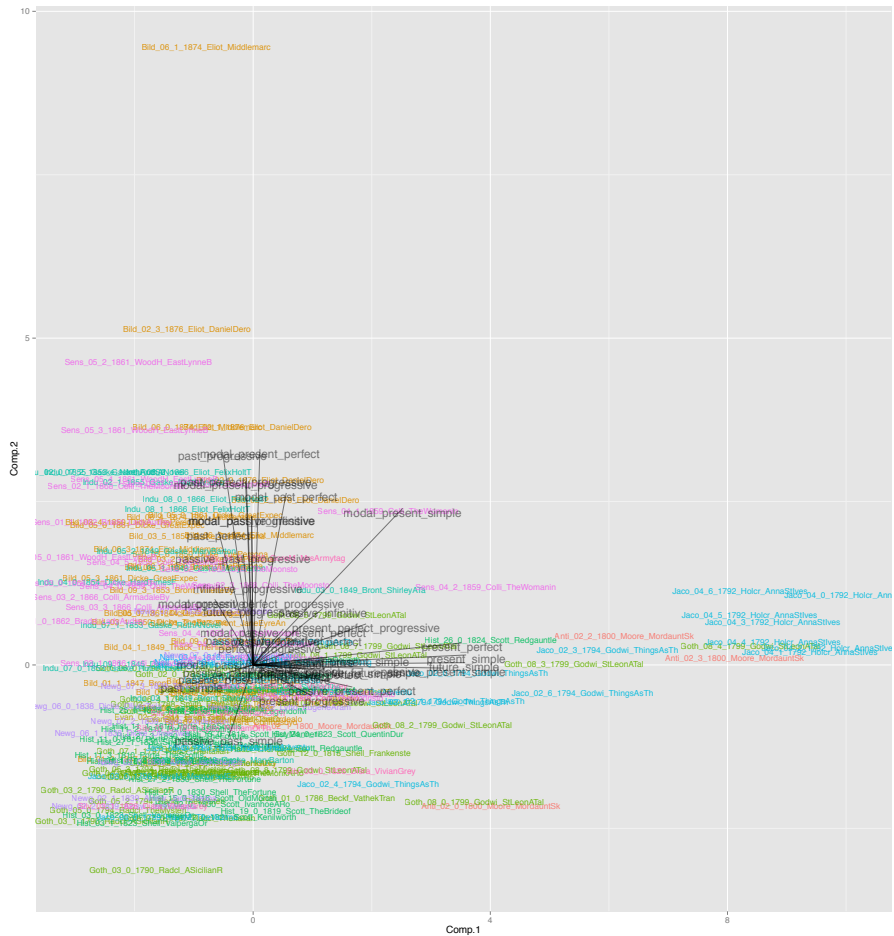


FIGURA 6.3 – Le forme verbali come tratti distintivi fra undici generi diversi.

Abbiamo cominciato con alcuni casi di frasi con forme progressive²¹:

6.a

Mary was in her usual corner, **laughing** over Mrs Piozzi's recollections of Johnson, and looked up with the fun still in her face. It gradually faded as she saw Fred approach her without **speaking**, and stand before her with his elbow on the mantel-piece, **looking** ill. [...] She looked straight before her and took no notice of Fred, all the consequences at home **becoming** present to her. [...] Fred followed her with his eyes, **hoping** that they would meet hers, and in that way find access for his **imploring** penitence. [...] And when, **looking** up, her eyes met his dull de-

²¹ L'inizio del capitolo 25 di *Middlemarch*, dove appaiono frasi 6.a, contiene un gran numero di forme in *-ing*: «Fred Vincy wanted to arrive at Stone Court when Mary could not expect him, and when his uncle was not downstairs in that case she might be sitting alone in the wainscoted parlor. He left his horse in the yard to avoid making a noise on the gravel in front, and entered the parlor without other notice than the noise of the door-handle. Mary was in her usual corner, laughing over Mrs. Piozzi's recollections of Johnson, and looked up with the fun still in her face. It gradually faded as she saw Fred approach her without speaking, and stand before her with his elbow on the mantel-piece, looking ill. She too was silent, only raising her eyes to him inquiringly. "Mary", he began, "I am a good-for-nothing blackguard". "I should think one of those epithets would do at a time", said Mary, trying to smile, but feeling alarmed. [...] "Oh, poor mother, poor father!" said Mary, her eyes filling with tears, and a little sob rising which she tried to repress. She looked straight before her and took no notice of Fred, all the consequences at home becoming present to her. He too remained silent for some moments, feeling more miserable than ever». («Fred voleva arrivare a Stone Court quando Mary non poteva aspettarselo, e quando lo zio non fosse da basso: in questo caso poteva darsi che fosse seduta sola nel salotto rivestito di legno. Lasciò il cavallo nel cortile per non fare rumore sulla ghiaia del piazzale, ed entrò nel salotto senza lasciar trapelare altro che il rumore della maniglia della porta. Mary era nel suo angolo consueto che rideva sui ricordi scritti da Mrs Piozzi su Johnson, e alzò gli occhi con lo spasso ancora sul volto. Questo svanì gradualmente al vedere Fred avvicinarsi senza aprire bocca e fermarsi in piedi davanti a lei, col gomito appoggiato alla mensola del caminetto, scuro in volto. Anch'ella rimase muta; si limitò a sollevare gli occhi verso di lui con aria interrogativa. "Mary," cominciò "sono un furfante buono a nulla". "Direi che di quegli epiteti ne basterebbe uno alla volta" disse Mary cercando di sorridere, ma con un senso di allarme. [...] "Oh, povera mamma, povero babbo!" fece Mary, e i suoi occhi si colmarono di lacrime mentre le venne un piccolo singhiozzo che cercò di soffocare. Guardò dritto davanti a sé, senza badare a Fred, e le si presentarono tutte le conseguenze che ci sarebbero state in famiglia. Anch'egli rimase muto per qualche momento, sentendosi più infelice che mai». George Eliot, *Middlemarch*, cit., pp. 264-265).

spairing glance, her pity for him surmounted her anger and all her other anxieties²².

6.b

Lydgate, naturally, never thought of **staying** long with her, yet it seemed that the brief impersonal conversations they had together were **creating** that peculiar intimacy which consists in shyness. They were obliged to look at each other in **speaking**, and somehow the **looking** could not be carried through as the matter of course which it really was²³.

6.c

And by a sad contradiction Dorothea's ideas and resolves seemed like **melting** ice **floating** and lost in the warm flood of which they had been but another form²⁴.

La frase 6.a è tratta da un passo in cui Fred Vincy è sul punto di confessare a Mary Garth di aver perso molto denaro, creando seri problemi alla sua famiglia; la 6.b è il momento in cui Rosamond e Lydgate capiscono che stanno per innamorarsi; la 6.c è invece tratta dalla pagina in cui le certezze di Dorothea su Casaubon cominciano a scricchiolare. Situazioni molto differenti, ma con un tratto in comune: qualcosa di importante sta per succedere – ma non si è ancora completamente reso chiaro. Le forme progressive (e il

²² 6.a: «Mary era nel suo angolo consueto che rideva sui ricordi scritti da Mrs Piozzi su Johnson, e alzò gli occhi con lo spasso ancora sul volto. Questo svanì gradualmente al vedere Fred avvicinarsi senza aprire bocca e fermarsi in piedi davanti a lei, col gomito appoggiato alla mensola del caminetto, scuro in volto [...] Guardò dritto davanti a sé, senza badare a Fred, e le si presentarono tutte le conseguenze che ci sarebbero state in famiglia [...] Fred la seguì con lo sguardo, sperando di potere incontrare il suo, e in tal modo trovare un accesso per il suo implorante pentimento [...] E quando, sollevato lo sguardo i suoi occhi si incontrarono con quelli di lui, spenti e disperati, la sua compassione per lui vinse l'ira e tutte le altre ansie». Ivi, pp. 264-266.

²³ 6.b: «Lydgate, naturalmente, non pensò mai di trattenersi a lungo con lei, eppure sembrava che delle brevi conversazioni impersonali fra loro creassero quella particolare intimità che è tipica della timidezza. Erano obbligati a guardarsi mentre parlavano e per un qualche motivo quello sguardo non si poteva sostenere come la cosa naturale che in realtà era». Ivi, p. 277.

²⁴ 6.c: «E per triste contrasto, le idee e le risoluzioni di Dorothea sembravano ghiaccio che si scioglie galleggiando e si perde nel caldo profluvio di cui esse erano state solo un'altra forma». Ivi, p. 211.

gerundio) hanno proprio questa funzione: presentare eventi in divenire, che si sovrappongono ad altri, non ancora chiusi in una narrazione lineare: processi, più che risultati. Perfetto per il romanzo della giovinezza: una stagione della vita che ha il suo nucleo nello sviluppo, nel cambiamento, nel divenire.

E ora le altre forme verbali ampiamente presenti in *Middlemarch* – quelle modali:

6.d

If a man could not love and be wise, surely he could flirt and be wise at the same time? [...] Now Lydgate might have called at the warehouse, or might have written a message on a leaf of his pocket-book and left it at the door. [...] A man may, from various motives, decline to give his company, but perhaps not even a sage would be gratified that nobody missed him²⁵.

6.e

In this solemnly-pledged union of her life, duty would present itself in some new form of inspiration and give a new meaning to wifely love. [...] She felt a new companionship with it, as if it had an ear for her and could see how she was looking at it. [...] She felt as if all her morning's gloom would vanish if she could see her husband glad because of her presence²⁶.

Non ci troviamo più in un mondo fluido di processi e trasformazioni, ma in uno di incertezza, cortesia e emozioni controllate. Nella 6.d, ad esempio, i modali esprimono il desiderio erotico di Lydgate per Rosamond sotto

²⁵ 6.d: «Se un uomo non poteva amare ed essere assennato, certo forse poteva amareggiare ed essere contemporaneamente saggio? [...] Ora, Lydgate sarebbe potuto passare dal magazzino, o avrebbe potuto scrivere un messaggio su un foglietto del suo taccuino e lasciarlo alla porta [...] Un uomo può, per vari motivi, rifiutare la propria compagnia, ma forse neppure un saggio sarebbe contento se nessuno ne sentisse la mancanza». Ivi, pp. 280, 310.

²⁶ 6.e: «In questa unione della sua vita, solennemente promessa, il dovere si sarebbe presentato sotto una nuova forma di ispirazione e avrebbe dato un nuovo significato all'amore muliebre [...] Provò un nuovo senso di amicizia per essa come se le porgesse l'orecchio e potesse vedere come la stava guardando [...] Immaginava che tutta la tristezza di quel mattino sarebbe svanita se avesse potuto vedere il marito felice per la presenza di lei». Ivi, pp. 285-286.

le spoglie di massime impersonali e largamente ironiche: in parte indicano che Lydgate non sta prendendo troppo seriamente i suoi impulsi, e in parte dimostrano che è pronto a seguire le regole di decoro sessuale che spettano a *Middlemarch*. Al contrario, i pensieri di Dorothea sul suo matrimonio nella frase 6.e offrono una versione giovanile del desiderio, nel quale speranze troppo grandi per essere espresse all'indicativo ("duty would present itself...") si trasformano affannosamente in un "morning gloom" e rinascono come umile, ipotetica consolazione ("would vanish if she could see"). In entrambi i casi, tuttavia, i modali operano in maniera analoga: assorbono l'aperta potenzialità dei protagonisti – giovinezza, divenire – e la sovradeterminano con esitazione ermeneutica o secondo i codici del conformismo sociale.

Lo studio delle nostre serie aveva modificato la comprensione di *Middlemarch* o dello stile del *Bildungsroman*? Il primo impulso era dare una risposta negativa a entrambe le domande. Che i processi possano essere più importanti degli eventi puntuali, e la possibilità mescolarsi difficilmente con le convenzioni, queste erano caratteristiche ben note del *Bildungsroman* ed è normale che siano visibili nell'enunciato del romanzo. Ma bastò un paragone con i risultati di *Un esperimento di formalismo quantitativo* per osservare il fenomeno da una differente angolatura. Le preposizioni spaziali presenti nel romanzo gotico, avevamo scritto lì, erano le chiare «conseguenze di scelte di ordine superiore», «effetti di una selezionata struttura narrativa»: del desiderio di avere una storia nella quale «ogni stanza può essere piena di sorprese» (Cap. 7, p. 239). Nessuno direbbe mai che le preposizioni spaziali *fanno* il romanzo gotico. Ma possono quelle progressive e modali fare il *Bildungsroman*? Forse, o forse no, ma la domanda resta sostanziale: queste scelte operate al livello della frase non *derivano* solo dai più ampi imperativi del genere, possono invece giocare plausibilmente un ruolo determinante nel creare la sua atmosfera complessiva, dando forma alla sensibilità linguistica che spinge i lettori ad afferrare il "senso" della forma nella sua interezza. Le forme progressive erano "perfette" per il *Bidungsroman*, come abbiamo scritto qualche paragrafo prima; perfette, ma non ovvie: in teoria, la giovinezza poteva essere definita altrettanto bene da un massiccio uso del futuro, ad esempio, più che delle forme progressive. Quando uno scrittore comincia a usare queste ultime, tuttavia, la sua decisione ha conseguenze a un livello più alto: intende enfatizzare, abbastanza chiaramente, l'instabilità (presente) della giovinezza a scapito dei suoi (futuri) obiettivi; sposta il centro di gravità narrativo dal finale del romanzo (che sarebbe messo in forte rilievo da un

frequente ricorso al futuro) alla sua parte intermedia, dove la trasformazione ha luogo. Il livello della frase ha un ruolo molto più *costruttivo* di qualunque altro incontrato in *Un esperimento di formalismo quantitativo*.

C'è anche altro. Forme modali e progressive, pur distinguendo il *Bildungsroman* da altri generi, lo fanno seguendo diversi percorsi. Quelle progressive rappresentano processi lenti e, in qualche misura, non conclusi – ma sono certamente parte della realtà della trama: nella 6.a, Fred rimane dubbiosamente in silenzio, la causa del suo sembrare a disagio è ignota e le conseguenze del suo comportamento sono imponderabili, ma non c'è dubbio sul fatto che questi eventi, per quanto indeterminati, stiano *accadendo*. Quelle modali, d'altro canto, rappresentano ciò che i personaggi stanno *meramente immaginando*, e spesso anche ciò che è gelosamente protetto dallo sguardo pubblico. Le due forme verbali incarnano la grande polarizzazione fra “mondo” e “anima” che è essenziale per il *Bildungsroman*: dimensioni non solo differenti, ma *antitetiche*. Eppure ci sono momenti dove si assiste a convergenze:

6.f

His obligations to Mr Casaubon were not known to his hearer, but Will himself was **thinking** of them, and **wishing** that he could discharge them all by a cheque. [...] The allusion to Mr Casaubon would have spoiled all if anything at that moment could have spoiled the **subduing** power, the sweet dignity, of her noble unsuspecting inexperience. [...] If he never said a cutting word about Mr Casaubon again and left off **receiving** favors from him, it would clearly be permissible to hate him the more²⁷.

6.g

Moreover, Lydgate did not like the consciousness that in **voting** for Tyke he should be voting on the side obviously convenient for himself. [...] Other people would say so, and would allege that he was

²⁷ 6.f: «Il suo ascoltatore non era a conoscenza dei suoi obblighi verso Mr Casaubon, ma Will ci stava pensando e avrebbe voluto sdebitarsene con un assegno [...] L'allusione a Mr Casaubon avrebbe rovinato tutto se in quel momento qualcosa avesse potuto sciupare la forza soggiogante, la dolce dignità della sua nobile inesperienza fiduciosa [...] Se non avesse mai più detto una parola sferzante su Mr Casaubon e avesse smesso di ricevere favori da lui, gli sarebbe stato chiaramente lecito odiarlo ancora di più». Ivi, pp. 230, 236.

currying favor with Bulstrode for the sake of **making** himself important and **getting** on in the world²⁸.

Le frasi 6.f riguardano il tentativo di Will Ladislav di trovare un equilibrio fra il suo nuovo desiderio per Dorothea con i suoi vecchi obblighi nei confronti di suo marito; quelle nella 6.g si riferiscono al voto per la cappellania dell'ospedale, quando Lydgate si sente combattuto fra l'affermazione della sua autonomia e l'incipiente affermazione della forza delle circostanze. In entrambi gli episodi, la frizione fra realtà, desideri e norme sociali è particolarmente forte, e per di più rafforzata dal virtuoso uso che fa Eliot dell'indiretto libero, in grado di rendere difficile la separazione fra la voce del personaggio, l'opinione sociale e il giudizio dell'autore²⁹. Per quanto il

²⁸ 6.g: «Per di più, Lydgate non gradiva la consapevolezza che votando in favore di Tyke si schierava dalla parte che a lui ovviamente faceva comodo [...] Altri avrebbero detto di sì, e avrebbero sostenuto che cercava di ingraziarsi Bulstrode al fine di diventare importante e di fare carriera». Ivi, p. 192.

²⁹ Il passo di Lydgate prosegue con un'infinita oscillazione fra un registro e l'altro fino alla famosa formulazione: «For the first time Lydgate was feeling the hampering threadlike pressure of small social conditions, and their frustrating complexity. At the end of his inward debate, when he set out for the hospital, his hope was really in the chance that discussion might somehow give a new aspect to the question, and make the scale dip so as to exclude the necessity for voting. I think he trusted a little also to the energy which is begotten by circumstances—some feeling rushing warmly and making resolve easy, while debate in cool blood had only made it more difficult. However it was, he did not distinctly say to himself on which side he would vote; and all the while he was inwardly resenting the subjection which had been forced upon him. It would have seemed beforehand like a ridiculous piece of bad logic that he, with his unmixed resolutions of independence and his select purposes, would find himself at the very outset in the grasp of petty alternatives, each of which was repugnant to him». («Per la prima volta Lydgate avvertiva l'intrico di ostacolanti costrizioni esercitate da un piccolo ambiente sociale e la sua frustrante complessità. Al termine della sua controversia interiore, quando si incamminò verso l'ospedale, ciò che in realtà sperava era la possibilità che la discussione mettesse il problema sotto una luce diversa, e facesse scendere a tal punto il piatto della bilancia da escludere la necessità di una votazione. Penso che confidasse un po' anche nell'energia che è generata dalle circostanze – un qualche sentimento di slancio generoso che rendesse facile la decisione, mentre il dibattito a sangue freddo l'aveva resa solo più difficile. Comunque fosse, non si disse chiaramente per quale parte avrebbe votato; e per tutto il tempo provò un risentimento interno per l'obbligo che gli era stato imposto. Un tempo sarebbe parso ridicolo esempio di logica errata il fatto che lui con le sue sincere risoluzioni di indipendenza e il suo fine eletto si venisse a trovare, proprio all'inizio, in preda a meschine alternative, ciascuna delle quali gli ripugnava». Ivi, pp. 193-194).

Bildungsroman presenti un crescente aggrovigliamento – una “rete”, per usare il famoso tropo di Eliot – di processi fattuali, speranze soggettive e norme simboliche, queste frasi offrono un valido distillato di *Middlemarch* nella sua interezza. Il romanzo in una frase, si potrebbe dire.

7. Lo stile al livello della frase (inverno 2012 – primavera 2013)

Era giunto il tempo di alcune riflessioni finali. Avevamo cominciato immaginando uno studio dello stile; poi le nostre scoperte iniziali ci avevano indotto a focalizzarci sulla narrativa, e più tardi sulla semantica; alla fine il continuum spazio-emotivo delle Ps-Pp e l'orchestrazione di progressive e modali in *Middlemarch* – diversa a seconda dei casi – aveva creato ancora un altro scenario: gli elementi che potevano esistere in maniera perfettamente indipendente l'uno dall'altro (la delineazione dello spazio e l'espressione delle emozioni; il lento processo che si dispiegava attraverso le forme progressive, i mondi ipotetici evocati dai modali) mostravano una tendenza a diventare amalgamati in potenti periodi composti. E successivamente ci rendemmo conto che lo scenario non era del tutto nuovo, poiché la frase che aveva stimolato l'intera ricerca – «Miss Brooke had that kind of beauty which seems to be thrown into relief by poor dress» (nei termini di questo pamphlet, una proposizione relativa restrittiva del tipo Pp-Ps) – era essa stessa un prodotto del medesimo meccanismo: l'asserzione narrativa (Miss Brooke aveva un particolare tipo di vestito) e la specificazione di tipo sagistico (c'era una certa qual bellezza accentuata dall'abito povero) potevano perfettamente convivere senza interagire. Una volta collegate, tuttavia, la loro convergenza in una singola e breve affermazione rendeva indimenticabile l'apertura di *Middlemarch*.

Un progetto completamente staccato dal nostro (il libro di Franco Moretti *Il borghese*) aveva fornito un ulteriore spunto per l'analisi dello stesso fenomeno. Questa volta, il processo si svolse in tre fasi. Lavorando su *Robinson Crusoe*, Moretti aveva notato l'inusuale frequenza di proposizioni finali (Pp-PTi) interpretandole come marchio della “ragione strumentale” sull'attività del protagonista («I did this, in order to do that» [«Ho fatto questo per poter fare quello»]). Successivamente aveva osservato una frequenza ancora più alta della configurazione speculare (PTi-Pp), nella quale l'“aspetto” grammaticale del gerundio passato suggeriva una padronanza sullo scorrere del tempo («having done this, I then did that» [«Adempiuto questo, feci allora quello»]) che

era tipica del romanzo di Defoe. Infine aveva trovato molti esempi in cui il gerundio passato, la proposizione principale e quella finale (PTI-PP-PTI: «and having stow'd my boat very safe, I went on shore to look about me» [«e avendo ormeggiato la barca con tutta sicurezza, tornai alla spiaggia per guardarmi intorno»]) erano così fortemente interconnesse che la grammatica profonda della frase, nel suo ininterrotto movimento dal passato al presente fino al futuro, sembrava incarnare quella “sempre rinnovata” attività che Max Weber aveva individuato come base psicologica dell’accumulazione del capitale. Se esisteva uno stile della laboriosità borghese, concludeva Moretti, lo si poteva trovare certamente in quei momenti narrativi³⁰.

Se esisteva uno stile... Dopo essere stato abbandonato, il concetto tornava al centro della nostra ricerca. Le serie interconnesse di proposizioni, forme modali e progressive di *Middlemarch*, la proposizione relativa tipica della saggistica legata a un’asserzione narrativa, lo spazio e le emozioni delle Ps-PP: in ogni passaggio, uno stile specifico era “emerso”³¹ da un processo di condensazione sintattico-semantiche che era tanto inaspettato quanto reiterato³². Lo stile era proprio in questa condensazione; e per questa ragione la struttura della frase – in particolar modo in quelle formate da due proposizioni – era

³⁰ Franco Moretti, *Il borghese*, Einaudi, Torino 2017, pp. 32-34, 43-48.

³¹ Retrospectivamente, il concetto di “emersione” chiarisce il disaccordo iniziale sul riduzionismo. Stando alle posizioni del riduzionismo, quel che accade ai livelli più elementari dell’organizzazione è realmente *tutto* ciò che accade, e i livelli più alti sono semplicemente un ingrandimento dei processi di base. Stando al concetto di “emersione”, invece, le strutture più grandi acquisiscono delle caratteristiche che non erano presenti nei singoli componenti da cui sono costruite e quindi non possono essere spiegate partendo dall’analisi delle loro basi. Detto ciò, c’è una differenza significativa fra il nostro uso del concetto di emersione e quello proprio delle scienze naturali e sociali: in queste ultime, l’emersione indica un processo durante il quale gli agenti coinvolti (formiche, passanti, competitori sul mercato ecc.), pur interagendo continuamente, esistono *indipendentemente* l’uno dall’altro, secondo modi che non sarebbero immaginabili per le proposizioni e per i periodi appartenenti a uno stesso testo.

³² Che lo stile abbia bisogno di deviazioni e ripetizioni è stato chiaramente detto da Gemma nella sua tesi: «Definisco lo stile come una deviazione dai modelli che diventano essi stessi un modello; lo stile viene fuori nel momento in cui diverge dalla norma al punto tale da essere riconoscibile e lo fa in maniera tanto frequente da costituire di per sé un modello». Marissa Gemma, *Exceedingly Correct: Stylistic Polemics in Nineteenth-Century American Literature*, tesi di dottorato, Stanford University, 2012, relatore F. Moretti, p. 27 [trad. it. nostra].

diventata così importante per noi: era il più piccolo costrutto linguistico le cui parti potevano fondersi in nuovi insiemi emergenti, facendo in modo che la genesi dello stile diventasse empiricamente visibile. I periodi costruiti su due proposizioni erano il laboratorio dello stile letterario.

Lo stile, quindi, come “condensazione” di elementi separati all’interno di una frase. Avevamo incontrato così tanti esempi di questo processo, e così variegati, da non poter dubitare della sua esistenza. Ma perché la condensazione ci si era parata davanti prima di ogni altra cosa? Perché modali e progressivi, come i gerundi e le finali, erano diventati così profondamente interconnessi all’interno di una stessa frase? La migliore risposta sembrava essere: perché potevano. I campi semantici dello spazio e delle emozioni, o le forme verbali di *Middlemarch* e *Robinson Crusoe*, erano presenti in centinaia di proposizioni che interagivano in vari modi nel corso del romanzo. Il loro incontro era quindi fermamente incardinato nel regno del possibile, dell’“adiacente possibile”, secondo la definizione a cui giunge Steven Johnson sulla scia di Stuart Kauffman: buone soluzioni che venivano in essere non come invenzioni *ex nihilo*, ma come fortunate scoperte di una fertile relazione fra idee già date e idee ampiamente circolanti³³.

L’“adiacente possibile” rappresentava una gran bella formula per catturare sia la natura sia l’emersione dello stile. Essendo nel campo del meramente possibile, lo stile non doveva esistere in un determinato testo se non (più o meno) nella sua forma attuale: Eliot non aveva bisogno della tipologia di frase alla “Miss Brooke” nella stessa misura in cui aveva invece bisogno di sciogliere le varie trame matrimoniali di *Middlemarch*. Allo stesso tempo, quella frase apparteneva non solo al regno del possibile, ma anche a quello dell’adiacente possibile: vista la passione di Eliot per lo *storytelling* e per la riflessione saggistica, era più che probabile che fosse così. Non inevitabile e non autenticamente eccezionale, lo stile occupava una posizione intermedia fra estremi logici, dove casi incerti erano necessariamente frequenti: come nella questione “è stile o non lo è?” della nostra discussione iniziale, o, in quel confine sfuggente fra successo e fallimento nelle combinazioni spazio-emozionive esposte al termine della sezione 5. Proprio per questo una definizione largamente approssimativa come “emergente dalla condensazione di elementi indipendenti” era tanto appropriata: esistono alcuni concetti – come, ad

³³ Steven Johnson, *Dove nascono le grandi idee. Storia naturale dell’innovazione*, trad. it. di E. Cantoni, Bur, Milano 2011, pp. 44 ss.

esempio, “blue”, “bald” o “tadpole” (“blu”, “calvizie” o “girino”) – che acquistano un significato proprio attraverso (e non malgrado) il proprio grado di vaghezza³⁴: lo stile, probabilmente, dev’essere uno di essi. I confini incerti di termini come “condensazione” o “elementi” ci permettevano di osservare le peculiarità del fenomeno dello stile e dei suoi processi di formazione: cercando di sgombrare il campo da ogni confusione e da tutti i casi “limite”, non avremmo di certo reso più precisa la nostra comprensione del fenomeno, ma avremmo piuttosto distrutto la possibilità di costruirne una.

Né inevitabile né eccezionale, lo stile appariva come un fatto eminentemente *comparativo*: qualcosa che non era necessario al raggiungimento un determinato obiettivo (la qual cosa avrebbe condotto a una definizione funzionale), ma che certamente aiutava a farlo molto meglio. Soggetto a ogni sorta di imprevedibili conseguenze, lo stile non *doveva* mai emergere. Quando lo faceva, tuttavia, diventava immediatamente tipico e riconoscibile: distingueva un autore, un genere o un movimento letterario, nella maniera più diretta e inequivocabile. In questo caso, la categoria decisiva sembrava rimanere quella di autore: un fatto che era diventato già evidente in *Un esperimento di formalismo quantitativo* (qui Cap. 7, pp. 223-227) e che ritornava in questo studio con il ruolo sempre più importante giocato da Defoe ed Eliot nelle sezioni finali. La relazione fra autore e genere, tuttavia, rivelava qui un aspetto che era completamente assente nel precedente pamphlet: quello che George Eliot faceva nel suo uso delle forme modali e progressive, o nella miscela di narrazione e commento, non contraddiceva la logica del *Bildungsroman* (l’autore contro il genere, come avevamo scritto in *Un esperimento di formalismo quantitativo*), ma piuttosto ne esprimeva il punto focale con particolare forza di persuasione (l’autore come più alta incarnazione del genere). Se ogni *Bildungsroman* raccontava la storia di un giovane spiegandola, su un distinto livello testuale, con la voce di un narratore riflessivamente adulto, *Middlemarch* mostrava la scintilla che nasceva dall’incontro fra i due piani. Nella frase di Eliot, due tratti generici separati si erano trasformati in una struttura.

³⁴ Si veda Rosanna Keefe e Peter Smith (a cura di), *Vagueness. A Reader*, MIT Press, Cambridge 1966. [Blu, calvizie e girino, sono classici esempi di vaghezza tratti dal volume di R. Keefe e P. Smith: il grado di “vaghezza” espresso da queste parole è nel valore di soglia che esse contengono: oltre quale gradazione il blu diventa azzurro, celeste, o turchese? qual è il numero minimo di capelli posseduti che impedisce di definire calva una persona? ecc. *N.d.C.*].

Lo stile come processo di condensazione che trascendeva ciò che era strettamente funzionale e necessario. L'“adiacente possibile” come fonte della condensazione e la dialettica autore/genere come suo orizzonte storico. E la frase? Era accaduto qualcosa al livello della frase che non poteva essere accaduto ad altri livelli? Comparata ad altre unità analizzate dalla stilistica, la brevità della frase rendeva quest'ultima il veicolo perfetto della *concentrazione* testuale: prendendo il significato centrale di un testo e comprimendolo in modo da renderlo indelebile. E non è solo una questione di brevità. Quando la “saggezza” dei commenti di Eliot era trasmessa da una proposizione relativa perfettamente legata a un'asserzione narrativa, i suoi valori sembravano emergere “naturalmente” dalla storia che era in svolgimento, piuttosto che essere una riflessione esterna su di essa. Quando la “sempre rinnovata” attività di Robinson è espressa nelle PTI-PP-PTI di Defoe – «Having master'd this difficulty, and employ'd a world of time about it, I bestirr'd myself to see, if possible, how to supply two wants» [«Vinta questa difficoltà, e mettendoci un sacco di tempo, mi diedi da fare per vedere, se possibile, di ottenere due cose di cui avevo bisogno»] – l'etica del lavoro borghese diviene inscritta nella grammatica profonda del romanzo, ed è quindi enormemente rafforzata. Il messaggio diviene doppiamente efficace, poiché si manifesta non come dichiarazione specifica, ma come *pratica linguistica* ripetibile. Bourdieu scrive:

strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, vale a dire in quanto principio di generazione e di strutturazione di pratiche e di rappresentazioni che possono essere oggettivamente “regolate” e “regolari” senza essere affatto il prodotto dell'obbedienza a delle regole, oggettivamente adattate al loro scopo, senza presupporre l'intenzione cosciente dei fini e il dominio intenzionale delle operazioni necessarie per raggiungerli³⁵.

“Strutture strutturate” che vengono in essere attraverso il lento accrescimento di distinti ma pur sempre compatibili elementi e che, senza “l'intenzione cosciente” di farlo, “regolano” le “pratiche” e le “rappresentazioni” della temporalità, o della possibilità o del comportamento etico del lettore. Questo è ciò che lo stile al livello della frase può fare: abbastanza grande da contenere un'intera struttura, ma anche abbastanza piccolo da

³⁵ Pierre Bourdieu, *Per una teoria della pratica*, trad. it. di I. Maffi, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 206-207.

essere afferrato e assorbito, “regolando” in tal modo l’espressione, per dirla con Bourdieu. In altre parole, lo stile come *habitus*: come qualcosa che può straripare oltre la grammatica e la letteratura per finire nelle strutture psichiche e nelle interazioni sociali.

Questa nozione ampia e sociale di stile – concludemmo – meritava uno studio tutto suo. Per quel che riguarda questo pamphlet, il suo contributo centrale era più semplice: una nozione di stile come combinazione e condensazione, derivante dallo studio del modo in cui le proposizioni si combinano. Come avevano osservato Marissa Gemma e Ryan Hauser nei nostri dibattiti finali, il fatto che lo stile risultasse da una combinazione di elementi originalmente separati significava anche che questi elementi potevano essere indipendentemente formalizzati e che un programma informatico poteva raccogliarli e misurarli. La nostra “definizione” di stile comportava anche, in altre parole, un metodo di ricerca dello stesso: era l’inizio di una possibile “operazionalizzazione” del concetto. Era proprio come risultato della nostra riuscita (sebbene parziale) operazionalizzazione che ci eravamo trovati di fronte a impressionanti modelli – in particolare la correlazione fra sintassi e narrativa, e sintassi e semantica – che le nostre categorie critiche non erano capaci di spiegare. Le istruzioni che avevamo dato ai nostri programmi – ad esempio, trovare quali elementi della frase variavano a seconda delle scelte sintattiche, come l’inizio di una frase con una proposizione subordinata – avevano funzionato in modo anche troppo efficace, mettendoci al cospetto di dati solidi, chiari, intuitivamente significativi, dei quali non sapevamo cosa fare. Questo sembrava essere uno degli aspetti più rivoluzionari delle digital humanities: un aspetto in cui il “digital” sfida le “humanities” con un problema interamente nuovo.

Ma era altrettanto rilevante – aggiungevano Gemma e Hauser – che i nostri programmi non potevano né rilevare né spiegare le combinazioni che portavano all’emersione dello stile: capaci di identificare le parti separate del processo, essi non coglievano il valore delle interazioni, poiché rimanevano su connessioni congetturali fra scelte sintattiche e più ampi fenomeni culturali, come la repentina convergenza fra romanzo e saggio, spazio ed emozioni, oppure fra passato, presente e futuro. Qui il “digital” aveva chiaramente bisogno delle “humanities” per dar senso alle sue scoperte. I due lati dell’impresa rivelavano la loro profonda complementarità, che era anche restituita nella composizione del presente pamphlet: laddove le sezioni da 2 a 4 erano state dedicate alla quantificazione e alla correlazione di elementi separati; e le sezioni 5 e 6 alla crescente consapevolezza che i modelli che avevamo trovato

richiedevano interpretazioni su un piano differente. Senza i concetti acquisiti nella seconda parte del lavoro, i risultati della prima sarebbero rimasti privi di sbocchi; e senza i contenuti empirici della prima, le categorie della seconda sarebbero rimaste vuote. Solo a partire da questo incontro si è sviluppata una conoscenza critica.

Un incontro fra concetti e misurazioni, quindi. E, come mostra la nostra ricerca iterativa, questo incontro si rende effettivo in una serie di risposte dove i concetti danno senso alle misurazioni, e le misurazioni successive mettono in gioco ulteriori concetti. Sebbene ci fosse qualcosa di rigido – e parziale – nel nostro iniziale compito di cercare lo stile al livello della frase e di legare le sue occorrenze a fenomeni quantificabili, l'interazione di concetti e misurazioni aveva stimolato un processo dinamico nel corso del quale avevamo trovato non solo una nuova definizione di stile, ma una definizione che distingueva nettamente il nostro lavoro dalla grande tradizione stilistica di Spitzer e Auerbach. Nei loro capolavori – molto più ricchi, diciamola tutta, di qualsiasi nostra cosa – le differenti componenti dello stile tendono ad assommarsi o a reiterare con differenze minime lo stesso punto generale. Esse però non *interagiscono* fra loro (e men che meno acquisiscono nuove proprietà come risultato del processo). Pur essendo ben lontani dall'essere incompatibili, i due approcci prevedono uno studio dello stile a due differenti livelli: quello della frase con i suoi effetti intuitivamente riconoscibili, e quello del paragrafo, o del testo nella sua interezza, con i suoi tratti spesso quasi invisibili. L'unificazione dei due livelli del fenomeno (e del concetto), qui osservata, potrà certamente dare impulso a un pamphlet interamente nuovo. E può far giungere, infine, questo alla sua conclusione.

(Traduzione di Giuseppe Episcopo e Pasquale Palmieri)

¶5. Canone/archivio. Dinamiche su larga scala nel campo letterario*

Franco Moretti e Mark Algee-Hewitt,
Sarah Allison, Marissa Gemma,
Ryan Heuser, Hannah Walser

1. Indicatori metrici sociologici

1. Le verdure e la dote nuziale

Tra le innovazioni introdotte dalla digitalizzazione nello studio della letteratura, l'ampiezza dell'archivio è probabilmente quella più visibile: eravamo abituati a lavorare su una paio di centinaia di romanzi del XIX secolo e ora possiamo analizzarne migliaia e decine di migliaia, domani centinaia di migliaia. È un momento euforico per la storia letteraria quantitativa: è come avere un telescopio che permette di vedere galassie totalmente inesplorate. Ma è anche la resa dei conti, e allora: i cieli del digitale ci ha rivelato qualcosa in grado di modificare la nostra conoscenza della letteratura?

Non è una domanda retorica. Nel celebre saggio del 1958, in cui salutava «l'avvento della storiografia quantitativa» che avrebbe portato alla «recente rottura con la storiografia tradizionale del XIX secolo», Fernand Braudel aveva indicato come oggetti di studio più tipici «il progresso demografico, la variazione dei salari e dei tassi di interesse [...] la produttività [...] la pro-

* Questo progetto è stato sostenuto da una sovvenzione della Fondazione Maison Sciences de l'Homme di Parigi e dalla Mellon Foundation. La ricerca è stata condotta in collaborazione con un gruppo di lavoro del Labex OBVIL della Sorbonne.

duzione e la domanda di denaro»¹. Si trattava, per ognuno di questi casi, di entità chiaramente quantificabili ma anche di *oggetti completamente nuovi*, se paragonati allo studio della legislazione, delle campagne militari, dei governi, della diplomazia e così via. Fu questa duplice trasformazione che cambiò la pratica storica, non la mera quantificazione. Nel nostro caso, invece, non c'è un cambiamento nell'oggetto di studio: potremo arrivare a studiare 200.000 romanzi invece di 200 ma saranno sempre romanzi. Dov'è esattamente la novità?

Nei 199.000 libri mai studiati da nessuno – suona la risposta più canonica – come potrebbe non essere questa una novità? È una dimensione interamente nuova della storia letteraria. «Cosicché conosciamo gli scambi che recano prestigio meglio degli scambi quotidiani, le prestazioni rituali meglio dei servizi comuni», ha scritto André Leroi-Gourhan in *Il gesto e la parola*, pochi anni dopo Braudel, «molto di più la circolazione dei denari dotati che quella [delle verdure]»². La dote nuziale e le verdure: antitesi perfetta. Entrambi importanti, ma per ragioni opposte: la dote nuziale lo è per la sua unicità, le verdure perché fanno parte delle abitudini alimentari. A prima vista qui sembra mostrarsi una perfetta analogia con la differenza tra i 200 e i 200.000 romanzi. Non appena però l'analisi si fa più approfondita le cose si complicano. Si prendano due romanzi storici pubblicati nello stesso anno, il 1814: *Waverley* di Walter Scott e *Sir Ferdinand of England* di James Brewer. Intuitivamente si sarebbe tentati di identificare il grande romanzo di Scott nella dote nuziale e il *Sir Ferdinand* nell'umile ruolo del legume. A ben vedere, però, il romanzo di Scott rappresentò tanto un grande momento di rottura formale quanto il libro che tutti in Europa leggevano: verdura e dote intrecciate. Ma se è così, che importanza possono avere tutti i *Sir Ferdinand* dell'archivio digitale? Non sapevamo nulla di essi ma ora qualche cosa la sappiamo. Questa conoscenza ha una qualche importanza?³

¹ Fernand Braudel, *Storia e scienze sociali: La lunga durata*, in Id., *Saggi sulla Storia*, trad. it. A. Tenenti, Bompiani, Milano 2003, pp. 42-43.

² André Leroi-Gourhan *Il gesto e la parola*, vol I., *Tecnica e linguaggio* (1965), trad. it. di F. Zannino, Einaudi, Torino 1977, p. 176.

³ Potrebbe anche non averne alcuna. In un saggio, uscito di recente nel numero speciale di «Modern Language Quarterly» *Scale and Value: New and Digital Approaches to Literary History*, James English ha convincentemente affermato che «a sample gathered on the principle that every individual work of new fiction must hold equal value in the analysis» [«un

Affrontiamo il problema con una delle scoperte ottenute dalla nostra ricerca: il declino del campo semantico dei “valori astratti”: parole come modestia, rispetto, virtù e così via, descritti da Ryan Heuser e Long le Khac in *A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method* (FIGURA 1.1). A prescindere da quel puntiglioso 2958, Heuser e Le Khac hanno visto l’ampiezza dell’archivio come un aspetto cruciale della loro ricerca. Se avessero studiato il vecchio e più ristretto canone, sarebbe cambiato qualcosa? La risposta è nella FIGURA 1.2: no. Il canone precede l’archivio di 15-20 anni, ma la traiettoria storica è la stessa. Questo non vuol dire che il nuovo archivio non contenga nuove informazioni, vuol dire che in ogni caso dobbiamo ancora imparare a porre le giuste domande. Ma prima di farlo bisogna fare chiarezza su un punto: canone e archivio, cosa significano questi due termini?

campione raccolto in base al principio che ogni nuova opera individuale di *fiction* debba contenere pari valori di analisi] – vale a dire, un campione molto simile al nostro “archivio” – non è particolarmente «suitable for a sociology of literary production, where “production” is understood to mean not merely (or even primarily) the production of certain kinds of texts by authors but the production of certain kinds of value by a social system, whose agents include readers, reviewers, editors and booksellers, professors and teachers, and all the many moving pieces of literature’s institutional apparatus» [«adatto a una sociologia della produzione letteraria, dove per “produzione” si intende non semplicemente, (o comunque non primariamente) la produzione di certi tipi di testi di autori ma la produzione di certi tipi di valori del sistema sociale, valori i cui attori includono i lettori, i recensori, gli editori e i librai, i professori e gli insegnanti, e tutti i pezzi in gioco nell’apparato letterario»]. James English, *Now, Not Now: Counting Time in Contemporary Fiction Studies*, «Modern Language Quarterly», vol. 77, n. 4, 2016, pp. 395-418: 403. Il fatto che, quando il presente pamphlet si è concentrato sull’archivio, abbia finito per concentrarsi soprattutto sulla produzione di “certi tipi di testo” sembra evidentemente corroborare la tesi di English. D’altro canto, nella misura in cui un “sistema sociale” crea “valore” non semplicemente assegnandolo a determinati testi o autori, ma anche *negandolo* ad altri («In materia di gusti, più che in qualsiasi altra, ogni determinazione è negazione; ed indubbiamente i gusti sono innanzitutto dei disgusti». Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di M. Santoro, il Mulino, Bompiani 1983, p. 56), allora i lettori e il resto dell’“apparato letterario istituzionale” sono presenti nella nostra narrativa, ma *sempre* e solo in un ruolo distruttivo.

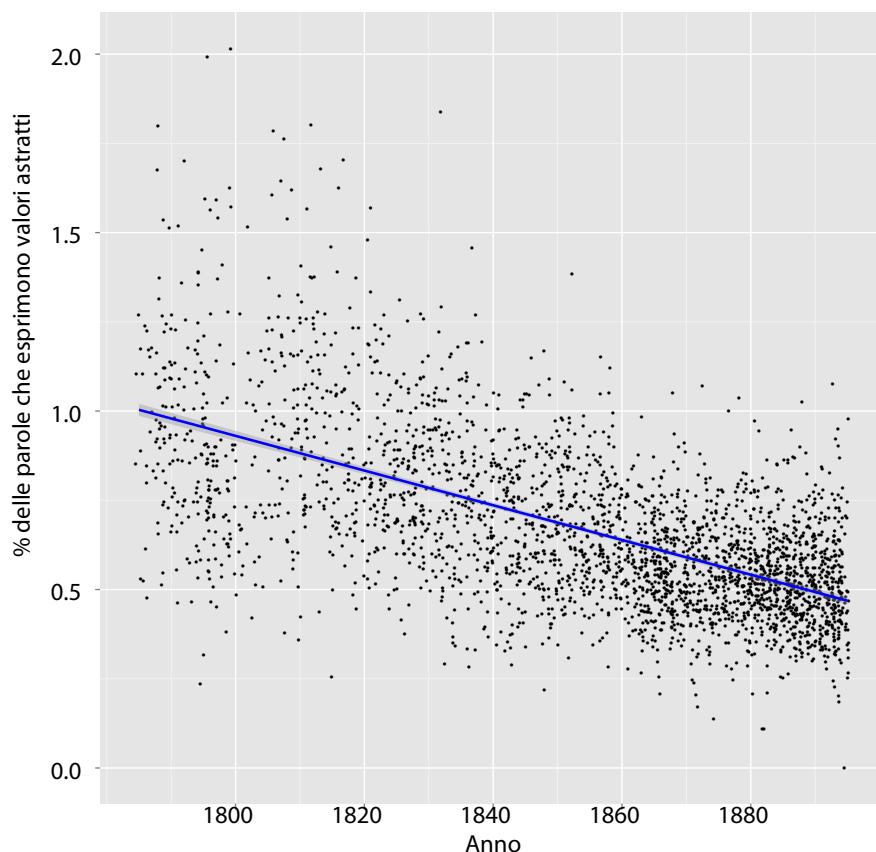


FIGURA 1.1 – I valori astratti nel romanzo inglese, 1785-1900.

Ryan Heuser e Long Le Khac, *A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method* Lab Pamphlet 4, 2012, p. 18.

2. Squilibri d'archivio

Cominciamo da tre concetti principali: il materiale pubblicato, l'archivio e il corpus. Il primo si spiega da sé: è la totalità dei libri che sono stati pubblicati (le opere teatrali messe in scena, le poesie declamate, e così via). Questa la letteratura che è divenuta “pubblica” rappresenta l'orizzonte fondamentale di tutto il lavoro quantitativo (anche se i suoi contorni sono fumosi e potrebbero essere estesi ai libri scritti ma rimasti nel cassetto, a quelli rigettati dagli editori, ecc.). Dal canto suo, l'archivio non è altro che quella parte di letteratura pubblicata che è stata preservata – nelle biblioteche o in altri luoghi – e che adesso viene progressivamente digitalizzata. Il corpus,

infine, è quella porzione di archivio che viene selezionato, per una ragione o per un'altra, allo scopo di raggiungere uno specifico obiettivo di ricerca. Il corpus è quindi più piccolo dell'archivio che, a sua volta, è più piccolo del materiale pubblicato: come delle matriske, si inseriscono perfettamente l'uno nell'altro. Ma con la tecnologia digitale, la relazione tra questi tre campi è mutata: il corpus di un progetto può acquisire (più o meno) le dimensioni dell'archivio, mentre l'archivio sta diventando in sé – per lo meno in tempi moderni – vasto (più o meno) quanto tutta la letteratura pubblicata. Quando si usa il termine “archivio” ciò che abbiamo in mente è precisamente questa potenziale convergenza dei tre campi in uno: in quella “storia totale della letteratura”, per prendere in prestito un'espressione de *Les Annales*, che un tempo era un miraggio e che presto potrà essere una realtà.

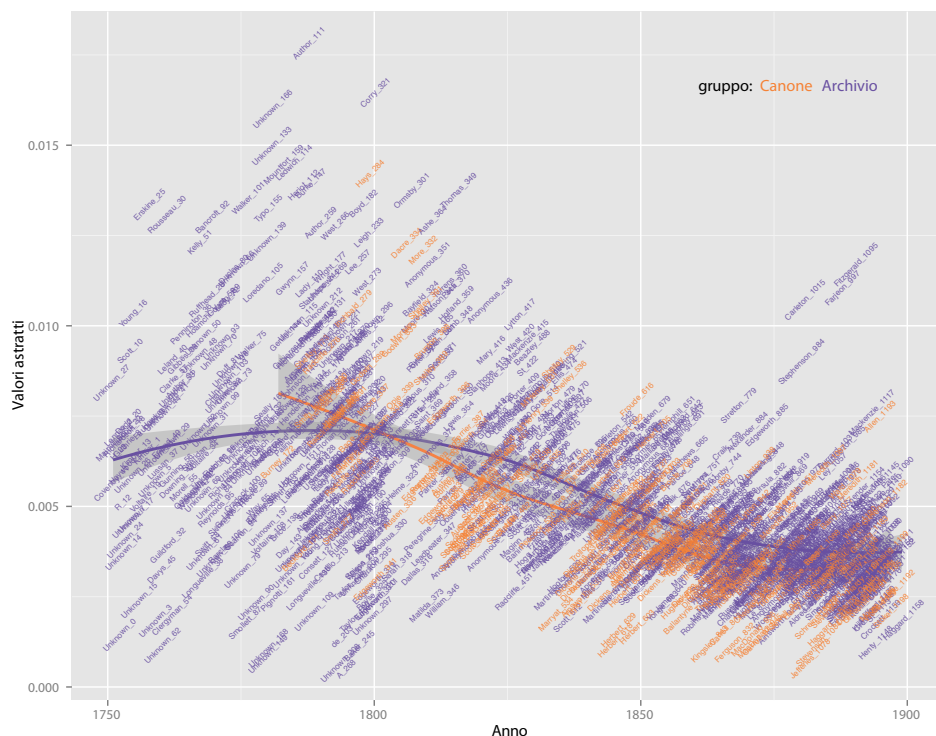


FIGURA 1.2 – Valori astratti, canone, e archivio nei romanzi britannici dal 1750 al 1900.

In questa figura il canone è rappresentato dai 250 romanzi presenti originariamente nella *Chadwyck-Healey Nineteenth-Century Fiction Collection*. Ragioneremo sulla scelta della *Chadwyck-Healey* nella III parte.

Tutto ciò in teoria. In pratica le cose non sono così semplici. Prendiamo il presente progetto. Il suo corpus iniziale consisteva di circa 4000 romanzi anglosassoni dal 1750 al 1880: per il XVIII secolo provenivano dall'ECCO, per il XIX secolo dal corpus della *Chadwick-Healey Nineteenth-Century Fiction Collection* e dall'archivio Internet dell'Università dell'Illinois⁴. Se per i vecchi canoni della storia letteraria 4000 romanzi rappresentano un corpus molto vasto, la reale copertura però è risultata alquanto diseguale. Ad esempio, per il periodo fra il 1770 e il 1830 ci siamo ritrovati con circa 1/3 dei titoli elencati nella bibliografia raccolta da James Raven, Peter Garside e Rainer Schöwerling; per l'ultimo periodo del XIX secolo, la percentuale era anche inferiore, intorno al 10%. Lo stesso è accaduto per dei generi specifici: abbiamo tenuto il 96% della bibliografia sui romanzi *silver-fork* di Allison Adburgham, ma solo il 77% di quella sul romanzo industriale di Catherine Gallagher, il 53% di quella sul romanzo storico pre-Walter Scott di Anne Stevens e il 35% della bibliografia sul romanzo gotico di Federica Perazzini⁵.

Era, chiaramente, un terreno statistico scivoloso. Paragonati alla manciata di testi considerati canonici, i nostri 190 romanzi gotici costituivano già un numero molto grande; difficile resistere alla tentazione di identificarli con l'archivio *tout court*: ma erano effettivamente rappresentativi dell'intera "popolazione" del romanzo gotico inglese? Quasi certamente no. Volendo semplificare, un campione diventa rappresentativo quando è scelto in modo casuale all'interno di una data popolazione: i nostri 190 romanzi decisamente non erano stati scelti in quel modo. Tutti loro, in definitiva, provenivano da poche grandi biblioteche e le biblioteche non acquistano i libri per raccogliere campioni statistici: vogliono invece libri che considerano sia importante conservare. Buoni libri, buoni secondo principi che sono verosimilmente non molto diversi da quelli che presiedono alla formazione dei canoni. Sebbene il nostro corpus fosse venti volte più grande del canone tradizionale, era però certamente possibile che il principio di selezione col quale era composto

⁴ Si veda <https://archive.org/details/19thcennov>. ECCO (*Eighteenth Century Collections Online*) è una collezione digitale in due parti composta da materiali del XVIII secolo basati sull'English Short Title Catalogue (ESTC) e provenienti da una serie di biblioteche negli Stati Uniti e nel Regno Unito; la parte II di ECCO è un aggiornamento che consiste in testi o edizioni che non erano disponibili quando uscì l'ECCO originale.

⁵ Allison Adburgham, *Silver Fork Society*, 1983; Catherine Gallagher, *The industrial Reformation of English Fiction*, Chicago, 1985; Anne H. Stevens, *British Historical Fiction Before Scott*, London, 2010; Federica Perazzini, *Il Gotico @ distanza*, Roma, 2013.

lo facesse somigliare molto di più al canone che non all'archivio in quanto tale. Questo era il problema⁶.

Volevamo che i nostri risultati fossero affidabili e perciò abbiamo estratto un campione casuale dal campo letterario da studiare: 507 romanzi in tutto per il periodo 1750-1836, 82 romanzi per il genere gotico e 85 romanzi storici per l'epoca precedente a Scott⁷. In totale 674 romanzi. Nell'era digitale, non ci avrebbero impegnati per molto tempo.

Abbiamo creato il campione alla fine delle attività accademiche, nel giugno del 2014. Poi ci siamo rimessi a lavoro sul nostro database, nel quale abbiamo trovato 35 degli 82 romanzi gotici, 35 degli 85 romanzi storici e 145 dei 507 romanzi contenuti nelle raccolte bibliografie di Raven e Garside. A inizio luglio, abbiamo passato la lista di titoli che non eravamo riusciti a trovare (circa 460) a Glenn Worthey e Rebecca Wingfield delle biblioteche di Stanford che hanno prontamente estratto dalla matassa pochi grandi nuclei fondamentali. Circa 300 testi erano conservati (in proporzioni più o meno uguali) dall'Hathi Trust e da Gale (attraverso NCCO e ECCO II)⁸. Altri 30 erano presenti in raccolte, in seconde edizioni, nascosti sotto titoli in parte diversi, in collezioni di microfiches o di microfilm, e così via; circa 100 di questi esi-

⁶ A complicare ulteriormente la faccenda, generi differenti subiscono variazioni diverse fra canone e archivio: se i romanzi epistolari e i *silver-fork* hanno un archivio relativamente grande e un canone molto ristretto, per il romanzo industriale e i romanzi di formazione è il contrario: entrambi attrassero grandi scrittori vittoriani; i due sovra-generi del gotico e del romanzo storico si trovano invece da qualche parte fra questi due estremi. Su questo – e su molto altro – abbiamo bisogno di molte più prove materiali.

⁷ Quest'ultimo gruppo non era un campione a caso: la bibliografia di Ann Scott includeva 85 romanzi storici nell'era precedente Scott, abbiamo deciso di cercarli tutti.

⁸ Hathi Trust è partner delle più grosse biblioteche di ricerca e funziona da archivio delle collezioni digitali; di queste fanno parte i volumi digitalizzati per il progetto Google e per l'*Internet Archive*, così come per altri progetti locali più piccoli. NCCO (*Nineteenth Century Collections Online*) è una collezione digitale di materiali del XIX secolo, di solito provenienti da grandi collezioni, che spazia fra varie discipline differenti (letteratura, scienza e tecnologia, fotografia ecc.). Per questa regione esistono dodici parti di NCCO: una di queste è la *Corvey novel collection*; a differenza di ECCO, NCCO non è basato sulla bibliografia standard del settore ed è perciò difficile prevedere cosa verrà aggiunto. Gale è un grande conglomerato di informazioni e servizi per l'istruzione – gestito a fini di profitto – che vende contenuti e servizi alle biblioteche; pubblica sia lavori a stampa (libri di testo e narrativa) che collezioni elettroniche (fra cui appunto ECCO, NCCO, e altri). La società controllante è Cengage Learning, che si definisce “una compagnia leader nel settore dell'istruzione, della tecnologia per gli studi superiori e la scuola e per il mercato bibliotecario e professionale mondiale.”

stevano solo a stampa, e per 10 di questi romanzi non c'erano copie esistenti conosciute. Ad agosto, le richieste furono inviate a Hathi e a Gale – con entrambe Stanford aveva un accordo finanziario di lunga data – per i trecento volumi in loro possesso. Dei 100 romanzi che esistevano solo a stampa, la metà circa era posseduta dalla British Library di Londra, che solo pochi mesi prima aveva offerto gentilmente al nostro *Literary Lab* una collezione di 65.000 volumi digitalizzati, sfortunatamente però nessuno dei libri che cercavamo era lì. Le collezioni speciali della UCLA e di Harvard, in cui erano conservati circa 50 di quei libri, ci hanno mandato una serie di preventivi che variavano (a seconda, piuttosto ragionevolmente, delle condizioni dell'originale, delle complessità del produrre il materiale in copia fotografica) tra i 1000 e i 20.000 dollari a romanzo. Per concludere, 6 romanzi che facevano parte di collezioni più grandi erano di proprietà di Proquest e ci sarebbero costate – al netto dello sconto generoso del 50 % – fra i 25.000 e i 147.000 dollari per titolo⁹.

Si tenga presente che questa ricerca coinvolgeva: molti bibliotecari di eccellenza fra Londra, Cambridge, Los Angeles e ovviamente Stanford; una mezza dozzina di ricercatori del *Literary Lab*; e in più il personale di Hathi Trust, di Gale, e così via. I libri che cercavamo erano vecchi solo di due secoli ed erano stati stampati in un regime di almeno 750-1000 copie per titolo, in una parte del mondo che, all'epoca, possedeva già delle biblioteche efficienti. Il *Literary Lab* possiede alcuni fondi di ricerca (anche se, a scanso di equivoci, non *quel* genere di denaro): in altre parole, non si poteva sperare in risorse migliori. Ciò nonostante, ci vollero circa sei mesi per ricevere da Hathi Trust e Gale i libri che ci avrebbero permesso di crescere dall'iniziale 30% fino all'attuale 70-80% del campione casuale¹⁰: una cifra che avrebbe reso pro-

⁹ A queste cifre deve essere aggiunto quel che le *Stanford libraries* avevano pagato per ECCO, ECCO II e NCCO tanto per cominciare: con i soliti sconti generosi, eravamo arrivati a circa un milione di dollari per le tre collezioni. ProQuest è un altro servizio educativo *for-profit* i cui prodotti includono la *Historical Newspapers series*, *Literature Online*, *Dissertation Abstracts*, e altri. La sua compagnia di riferimento è il *Cambridge Information Group*.

¹⁰ “*Avrebbe* dovuto permetterci” perché ricevere un testo da queste collezioni non è la stessa cosa che poterci lavorare su. Molti dei dati provenienti dalla *Chadwyck-Healey* e da ECCO di solito venivano recapitati su nastri informatici che richiedevano dei programmi che erano difficili sia da trovare sia da usare; fonti di informazioni più “agevoli” (come il trasferimento dati via rete, o con un hard drive esterno) hanno anch'essi le loro complicazioni, che vanno dalla capienza dei sistemi mail a strambe incompatibilità firewall sino ad assurde richieste di accordi contrattuali per il loro utilizzo. (Molte degli accordi di licenza d'utilizzo delle *Stan-*

tabilmente i risultati delle nostre ricerche contestabili, poiché quel 20-30% mancante avrebbe rappresentato, quasi per definizione, la parte esclusa da ogni ulteriore prospettiva di canonizzazione.

Prova evidente che l'idea che la digitalizzazione avesse reso ogni cosa disponibile e a buon mercato – per non dire addirittura “gratis” – fosse un mito. A mano a mano che questi problemi divenivano progressivamente evidenti, decidemmo di iniziare a lavorare con una selezione del corpus che era a nostra disposizione: un database di 1117 opere, 263 delle quali provenivano dalle collezioni *Chadwyck-Healey* e 854 da varie fonti archivistiche. I risultati iniziali ci spinsero subito in una direzione, quelli nuovi diedero ulteriore spinta alla ricerca cosicché quando il campione (quasi) casuale era finalmente (quasi) pronto, eravamo ormai troppo coinvolti nel nostro lavoro per ricominciare da zero. Non intendiamo presentare questo approccio come un modello ideale di ricerca, e siamo consapevoli che i nostri risultati sono indeboliti proprio a causa della nostra decisione. Ma le ricerche collettive, specialmente se condotte in una sorta di spazio istituzionale “interstiziale” –

ford Libraries, per esempio, erano piuttosto vaghe sulle miniere testuali, o sul condividere materiale al di fuori delle strutture di conservazione della biblioteca; negli ultimi cinque anni le biblioteche avevano esplicitamente insistito sull'esigenza di acquisire i diritti delle miniere testuali in normative attuali, ma gli accordi precedenti rimanevano piuttosto ambigui).

Alla fine, estrarre dati da un oceano di nastri e hard drive, con metadati insufficienti o scorretti e senza alcun database che fornisca assistenza, è veramente un processo bizantino. Le librerie avrebbero cercato sul database di ECCO, per esempio, usando un'interfaccia di *Gale*, citando la sua URL secondo le procedure di quest'interfaccia. Ma perché le biblioteche potessero inviare un file non elaborato al laboratorio, era necessario passare attraverso un paio di hard drive (o un paio di nastri) che contenevano centinaia di migliaia di directory salvate con nomi composti solo di serie numeriche a caso; i metadati del “manifesto” che *Gale* invia assieme a questi file grezzi è contenuto in circa dieci file Word formattati per la stampa: due colonne, gli autori in grassetto, un catalogo basilare dei dati, un documento di riconoscimento, un identificativo dell'*English Short Title Catalogue*, ed il percorso delle directory. Questi documenti sono immensi: ECCO II, il modulo di letteratura e linguaggio, gli autori da L a Z – che rappresentano circa un decimo della mole di informazioni di ECCO – è un documento di circa 2750 pagine. In secondo luogo i codici identificativi non sono gli stessi dell'interfaccia *Gale*; sono interni, sono numeri invisibili. Quindi, per quanto tutto il lavoro effettuato dal nostro Lab per identificare le risorse di ECCO usando il database e annotandovi il numero identificativo ufficiale assegnato in *Gale*, le biblioteche sono state obbligate a effettuare di nuovo la ricerca di ogni oggetto, per autore o per titolo, per trovare il nome di un file o un file da copiare – il numero identificativo di *Gale* – che non era mai presente nei dati del file. «La mia morale» – ha concluso un bibliotecario che ci ha assistito in tutto il processo – «è questa: anche quando abbiamo trovato il file di cui abbiamo bisogno, non l'abbiamo veramente trovato».

com'è tutt'ora il nostro – ha le sue tempistiche: aspettare mesi e mesi prima che una ricerca possa incominciare ucciderebbe qualsiasi progetto. Forse in futuro manderemo un esploratore, con un anno in anticipo, a raccogliere il campione. O forse continueremo a lavorare con quel che abbiamo, con la consapevolezza dei limiti e delle falle nei dati di riferimento. È meglio ritrovarsi con le mani sporche che a mani vuote.

3. Dal canone al campo letterario

Se la composizione del nostro archivio era stata determinata dalle pratiche seguite dalle biblioteche nel corso della storia (quali romanzi erano sugli scaffali? quali erano facili da digitalizzare?) quella del nostro canone era una questione di giudizio critico, sebbene non il nostro. Il primo canone a cui ci siamo rivolti per questo progetto, la *Chadwyck-Healey Nineteenth Century Fiction Collection*, era stato definito da un comitato editoriale di due persone, Danny Karlin e Tom Keymer¹¹. Si tratta di un insieme di circa 250 romanzi scelti perché così meritevoli di essere preservati, e di un tale valore per gli studiosi, che le biblioteche sono disposte a pagare per avere un accesso digitale.

Compilata nei tardi anni '90, con aggiunte successive di nuovi romanzi, la *Nineteenth-Century Fiction Collection* «riunisce», come si afferma nei materiali pubblicitari, «i più grandi successi del canone vittoriano e rispecchia i punti di riferimento del periodo», ma comprende al contempo «molti lavori misconosciuti o poco conosciuti, molti dei quali sono fuori stampa o difficili da trovare». Tra le opere del 1794, ad esempio, la collezione include *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe e *Caleb Williams* di William Godwin, ma anche *Lady Susan* di Jane Austen (un romanzo molto breve, scritto più o meno in quel periodo ma pubblicato postumo nel 1871) e il radicale *The Adventures of Hugh Trevor* di Thomas Holcroft. Le prime due scelte sono scontate, le altre due meno. Sembra allora che selezionare 250 testi possa concedere spazio a libri meno conosciuti ma di grande importanza storica e critica: non solo i sei maggiori romanzi di Austen, ma anche *Lady Susan*; non solo Godwin, ma anche Holcroft. Fintanto che riteniamo che un “canone” debba consistere in un piccolo numero di testi selezionati e consacrati ai fini di uno studio ravvicinato, allora la *Chadwyck-Heaney* – una collezione facil-

¹¹ Una personale comunicazione con Steven Hall ha confermato che i curatori sono stati totalmente liberi nella scelta dei testi.

mente consultabile dai ricercatori¹² – non è male come approssimazione.

Ma è pur sempre di un'approssimazione e noi ci siamo resi conto che affidarsi a una sola fonte era un modo sbagliato per approcciarsi a un concetto sfaccettato ed elusivo come il canone. Nel loro *Between Canon and Corpus: Six Perspectives on 20th-Century Novels* (Literary Lab Pamphlet 8, 2015) Mark Algee-Hewitt e Mark McGurl si sono trovati ad affrontare un problema simile quando hanno presentato diverse liste di “migliori romanzi del xx secolo”, selezionate da gruppi molto diversi tra loro, di cui hanno analizzato i differenti gradi di affinità. Noi abbiamo seguito un percorso differente che ci ha portato dal breve catalogo di libri della *Chadwyck-Healey* a due lunghe liste di autori, quelli menzionati dal *Dictionary of National Biography* (DNB) e quelli catalogati come “oggetto principale di ricerca” negli articoli accademici indicizzati nella bibliografia della Modern Language Association (MLA). In un progetto collaterale, abbiamo incluso anche i testi presenti nelle liste d'esame del dottorato di ricerca di Stanford degli ultimi trent'anni. Così facendo non cercavamo né la “giusta” definizione di canone (che non era nessuna di queste), né tantomeno speravamo che il DNB, la MLA, e Stanford fossero d'accordo tra loro (e infatti non lo erano)¹³. Al contrario, la ricognizione sui differenti strumenti di misurazione aveva lo scopo di riprodurre gli aspetti più disparati dell'idea di canone: il fatto che la cultura nazionale (cioè il DNB) lo definisca in un modo e che l'accademia internazionale (ovvero la MLA) in un altro; il fatto che il canone possa essere concepito nei termini di una serie di personalità (e questo vale sia per il DNB che per la MLA), oppure nei termini di una mera collezione di testi (come per le liste del dottorato). Le scelte specifiche rimanevano discutibili – è ovvio! – ma i criteri che avremmo seguito sarebbero stati molteplici, espliciti e misurabili: è qui che risiede la novità.

¹² Ammesso che i suddetti ricercatori siano affiliati a un'istituzione che possa fornir loro le risorse necessarie. Secondo un campione rappresentativo dell'università rilevato dalla *Proquest*, nel mondo sono appena “poco più di 600” le università che si iscrivono al *Literature Online database* (LION).

¹³ Pur lasciando da parte la rappresentatività degli esami di dottorato di Stanford, un approccio tutto incentrato sul ruolo dell'autore del DNB e dell'MLA piazza il testo di Scott *Castle Dangerous* o quello di Thackeray *Catherine* sullo stesso piano di *Weaverley* e di *Vanity Fair*, cosa che certamente non può essere giusta. Tuttavia criteri alternativi fornivano comunque risultati simili, oppure avevano tempi eccessivamente lunghi.

Poi abbiamo compreso che c'erano altre caratteristiche del campo romanzesco che sarebbero dovute rientrare nell'equazione. Nelle loro bibliografie, ad esempio, Raven e Garside avevano identificato i romanzi che erano stati ristampati nelle isole britanniche o tradotti in francese e in tedesco dal 1770 al 1830. Da qui si potrebbero prefigurare dati simili per una ricerca futura: dalla tiratura di un'opera alla sua presenza nelle biblioteche popolari, nelle sale di lettura e molto altro. Anche in questi casi i criteri sarebbero altrettanto molteplici, espliciti e misurabili ma con una grande differenza rispetto al DNB e alla MLA. Ristampe e traduzioni misurano il gradimento dei romanzi presso un pubblico "generalista" e lo fanno attraverso le istituzioni del mercato letterario, il DNB e la MLA invece si focalizzano sui lettori "specializzati" e sulle istituzioni universitarie. Il primo modello misura la "popolarità" dei romanzi, l'altro il "prestigio"¹⁴.

¹⁴ La popolarità è misurata su dati del XIX secolo, il prestigio deriva da fonti del XX secolo, e questo è, ovviamente, un problema. Gli studi del XX secolo sono più affidabili da questo punto di vista: in *Becoming Yourself: the Afterlife of Reception* (Literary Lab Pamphlet 3, 2011) per esempio, Ed Finn ha classificato gli autori contemporanei nel campo letterario americano utilizzando due categorie – consumo e conversazione – che appartenevano allo stesso periodo cronologico: il "consumo" era ricavato dai dati di "hanno anche acquistato" di Amazon.com, la "conversazione" dalle recensioni letterarie coeve. È interessante notare che "consumo" e "conversazione" si allineano abbastanza bene a "popolarità" e "prestigio"; per quanto i sei canoni discussi da Algee-Hewitt e McGuff ruotino anch'essi attorno al successo, dall'altro lato prendono in considerazione una selezione culturale più "qualificata". Nel tentativo di correggere la discrepanza fra i dati dell'Ottocento e del Novecento, studi successivi potrebbero estendere le misurazioni del prestigio tenendo presente anche i libri di testo e le antologie scolastiche (come sta facendo Martine Jej in Francia) premi (James English, *L'economia del prestigio*), recensioni su periodici del XVIII secolo e del XIX secolo, o le prime collezioni di romanzi come quelle di Barbaud o Ballantyne, o Bentley. Non c'è alcuna certezza, comunque, che queste collezioni e recensioni possano essere viste come indicatori di prestigio e non invece meri ingranaggi interni al mercato editoriale; in un interessante saggio molto recente Michael Gamer ha sostenuto entrambe le possibilità, sia quella delle ambizioni canonizzanti che quella del puro commercio: si veda "*To a collected selection: Barbaud, Scott, and the rise of the Novel (reprinted)*", in Jillian Heydt-Stevenson e Charlot Sussman (a cura di), *Recognizing the Romantic Novel*, Liverpool, 2008. Per parte sua, William St. Clair, ha espresso un netto scetticismo sul ruolo delle riviste («in generale, il peso delle riviste sembra essere stato ingigantito sia all'epoca sia dagli scrittori successivi [...] Non riesco a vedere alcuna correlazione fra le riviste, la reputazione e le vendite»). Sul prestigio dei romanzi nella prima parte del XIX secolo ha invece scritto: «per quanto riguarda la narrativa del periodo romantico non esiste alcun canone coevo riconosciuto. In effetti, la stessa definizione di canone aveva poco senso, dato che la maggior parte dei romanzi erano pubblicati anonimi. Un solo autore dominava la scena, l'autore di *Waverley*, non pubblicamente riconosciuto come il famoso poeta Sir Walter Scott fino alla metà degli anni '20 dell'Ottocento». William St.

Popolarità e prestigio. Con questa coppia di concetti, la nostra ricerca si è trovata sullo stesso terreno della classificazione radicalmente innovativa del campo letterario francese portata avanti da Bourdieu (FIGURA 3.1). Collocando i dati di popolarità sull'asse orizzontale ("bassi/alti risultati economici") e il prestigio sull'asse verticale ("alta/bassa consacrazione"), possiamo dare "una versione britannica" della classificazione di Bourdieu. Per ora, questa copre un solo genere e una manciata di decenni: eppure, a questo punto, una cartografia del campo letterario non è più un sogno ad occhi aperti (FIGURA 3.2).

Nella FIGURA 3.2, tutti i dati sono ridimensionati dagli incredibili punteggi ottenuti da Walter Scott: solo due romanzieri riescono a superarlo sull'asse del prestigio (Goethe e Austen), e nessuno gli si avvicina minimamente in termini di popolarità: l'autore più prossimo su quest'asse – si tratta di Thomas Day, autore del *best-seller* rousseauiano *The History of Sandford and Merton* (1789) – si trova a uno scarto di ben sette gradi da Scott¹⁵. Rimuovendo dal grafico i risultati fuori scala di Walter Scott, diviene visibile una tripartizione interna al sistema del romanzo britannico (FIGURA 3.3).

Iniziamo dal gruppo vicino all'asse orizzontale: scrittori con un alto risultato in termini di qualità – con uno scarto standard di 5, 8, 10 e 3 misure sopra la media – ma molto bassi in termini di prestigio: ad una coppia di misure standard in meno rispetto alla media, ma spesso solo ad una, o meno di una. Qui troviamo: il *Man of Feeling* di McKenzie e il bestseller educativo di Day; il gruppo di romanzi gotici, con i loro frequenti toni melodrammatici (Radcliffe, Reeve, Roche, Helme, Maturin); i romanzi giacobini e antigiacobini (Charlotte Smith, Opie); le epopee nazionali (Edgeworth, Morgan); la nuova forma egemonica del romanzo storico (Galt, Genlis, Horace Smith,

Clair, *The Reading Nation in the romantic period*, Cambridge 2004, p. 189.

Dall'altro lato, l'esistenza di una relazione fra le riviste e la reputazione è stata recentemente – e convincentemente – proposta da Ted Underwood e Jordan Sellers in *How Quickly do Literary Standards Change?* http://figshare.com/articles/How_Quickly_Do_Literary_Standards_Change_/1418394. Underwood e Sellers studiano la poesia anziché i romanzi e iniziano la loro indagine dal 1820, vale a dire dal punto in cui si arrestano sia il libro di St. Clair e che il nostro corpus: c'è una disomogeneità nell'oggetto di ricerca e nel periodo cronologico tale da impedire una vera e propria comparazione. Ma ci stiamo lentamente avvicinando al momento in cui le prove raccolte da studi indipendenti potranno essere felicemente messe a confronto e anche integrarsi.

¹⁵ Non misurando la produzione delle rotative, la classifica in verità *sottovaluta* la popolarità di Walter Scott: mentre la maggior parte dei romanzi coevi ha una prima stima di circa mille esemplari, le tre successivi ristampe di *Waverley* risultano rispettivamente di 6000, 8000 e 10.000.

Porter, Cooper). Potremmo chiamare questo “lo spazio del genere”, nel senso di tutti i generi: “il” romanzo si sviluppa come una famiglia di forme distinte le cui convenzioni, facilmente riconoscibili, facilitano la scalata al successo. Il capitolo d’apertura di *Weaverley*, in cui l’autore commenta le connotazioni di genere dei titoli dei romanzi, è in effetti il sintomo esemplare di questo stato di cose.

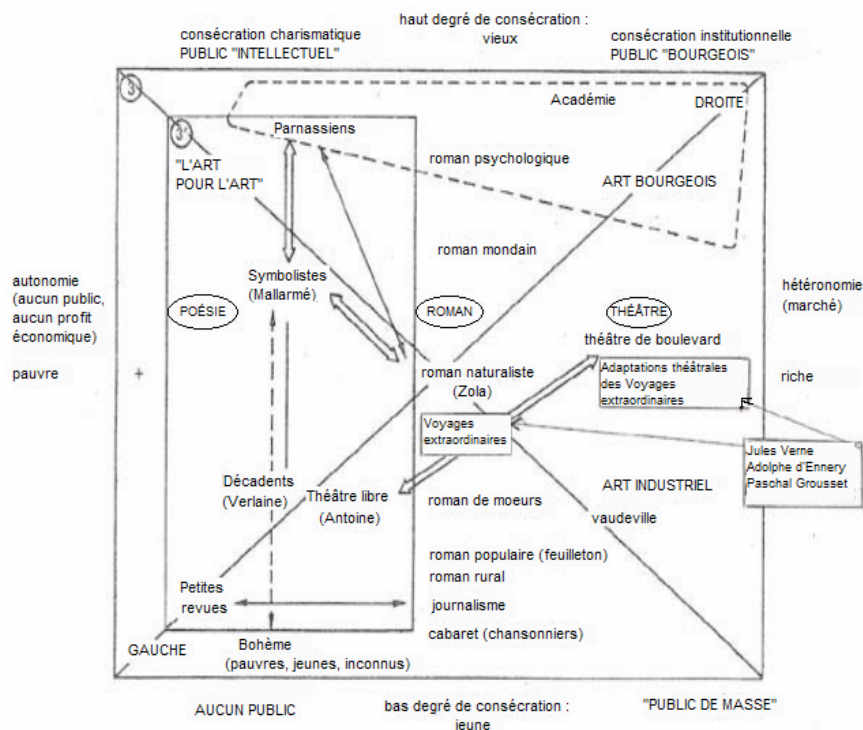


FIGURA 3.1 – Il campo letterario francese alla fine del XIX secolo.

Il diagramma di Bourdieu del campo letterario, sebbene enormemente suggestivo, non offre alcuna prova empirica a sostegno per la posizione occupata dai diversi generi e movimenti. Nella mancanza di un criterio evidente e misurabile risiede probabilmente il motivo per cui – malgrado la sua eleganza e la profonda influenza – il grafico di Bourdieu non sia mai diventato un vero e proprio strumento di ricerca, ripreso e riadattato da altri studiosi. L'incredibile regolarità della distribuzione, così diversa da quelle della FIGURA 3.2 e 3.3 nonché da quella proposta dello stesso Bourdieu in *La distinzione*, è probabilmente essa stessa una conseguenza dell'origine speculativa del diagramma. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 176.

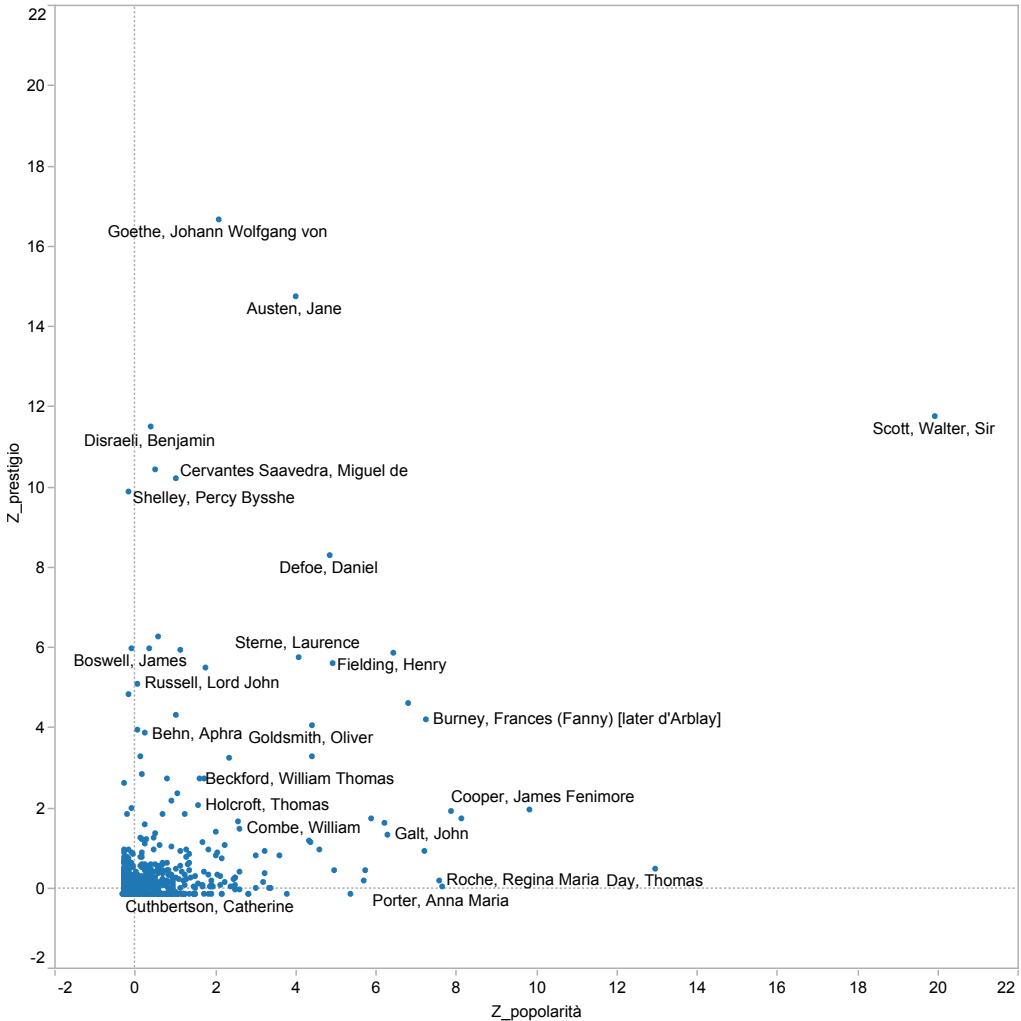


FIGURA 3.2 – Il campo romanzesco britannico, 1770–1830.

Per l'asse della popolarità i risultati sono basati sul numero delle ristampe (nelle isole britanniche) e sulle traduzioni (in francese e tedesco). Per l'asse del prestigio, i riferimenti sono stati il numero di citazioni per "autore principale" nella bibliografia MLA e la lunghezza delle voci della DNB.

La posizione degli scrittori è determinata dal numero della deviazione standard sopra la media del campo; John Galt, ad esempio, ha un valore di 7,5 deviazione standard sopra la media sull'asse della popolarità e di 1 sull'asse del prestigio. All'estremo opposto, Percy Shelley ha 10 di deviazione standard sopra la media in termini di prestigio, ma è appena sotto la media del campo in termini di popolarità.

Spostandoci al di sopra di questa area, la parte centrale del diagramma ci porta in un territorio tutto differente. Semmai si fosse giustificati ad affermare semplicemente “questo è il canone”, sarebbe in questa circostanza: Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, Burney, Goodwin... Tutti loro sono raggruppati in questo spazio perfettamente bilanciato (tra le 4 e le 7 misure standard al di sopra della popolarità media, e da 3 a 8 sopra quella del prestigio) in cui la formula della narrativa di successo si mescola pressoché indistinguibilmente con la letteratura con un alto riconoscimento culturale. Guardare a questa area centrale permette di “vedere” il processo di canonizzazione come una combinazione di due processi: la popolarità che si restringe lentamente, col passare degli anni, sull’asse orizzontale – in questo senso, la maggior parte dei giganti del XVIII secolo sono ben al di sotto dei vari Roche, Porter, Charlotte Smith e Opie – laddove il prestigio cresce sull’asse verticale¹⁶. Per quanto ci sia naturalmente più di un modo di diventare uno scrittore del canone¹⁷, la lezione principale che proviene da quest’immagine è che il canone non è “il del mondo economico rovesciato”, secondo la formula di Bourdieu sull’autonomia del campo letterario. Il canone, o almeno questo canone, è composto da autori dalle cui opere gli editori si aspettano di trarre profitti per almeno due o tre generazioni dopo il loro successo iniziale. E il prestigio, per parte sua, non è necessariamente in antitesi con la popolarità: nel nostro caso, sembra piuttosto fluire da essa, sembra che “distilli” i guadagni economici in qualcosa di più intangibile, ma anche di più durevole¹⁸.

¹⁶ Parlando di diminuzione della popolarità, Austen e i suoi contemporanei costituirebbero un perfetto *case study*: come mostra la FIGURA 3.2, circa 25 autori (un terzo di essi del XVIII secolo) erano più popolari di Austen nei sessant’anni coperti dal diagramma. Dal momento che dal XIX secolo le bibliografie sui romanzi diventarono più affidabili, sapremo quanti di loro furono più popolari di lei una o due generazioni dopo. (I primi risultati dagli anni ’30 agli anni ’40 dell’Ottocento dicono Scott, e nessun altro).

¹⁷ Il successo e la popolarità immediati di Scott sono totalmente diverse da quelli di Austen, che ha un passo significativamente più lento, o dall’ambiguo status di autori a lungo confinati in nicchie specifiche a causa del loro pubblico di partenza (Carroll) o del genere (Radcliffe, Doyle). E poi, certo, c’è la *nemesi* di ogni teoria generale del canone: *Moby Dick*.

¹⁸ Per quanto i nostri risultati fossero completamente differenti dall’idea di Bourdieu del campo letterario, non necessariamente falsificano la sua tesi dato che stiamo lavorando esclusivamente sui romanzi (a esclusione della poesia, dei drammi, delle riviste, e così via), su una nazione e su un periodo differenti. A dirla tutta, abbiamo bisogno di molte mappe empiriche dei campi letterari (al plurale) da culture ed epoche differenti per far sì che il campo letterario (al singolare) divenga un concetto solido.

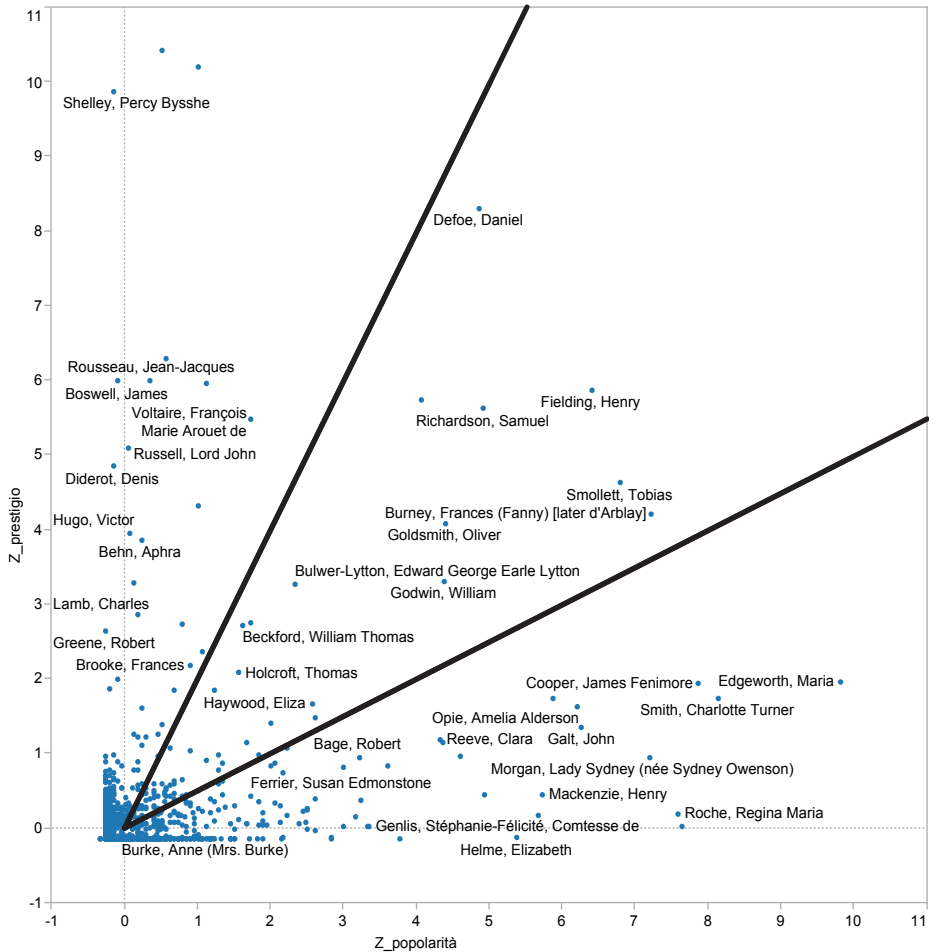


FIGURA 3.3 – Le tre regioni del campo romanzesco britannico, 1770–1830.

Le tre regioni di questo diagramma raccontano differenti tipi di relazione tra popolarità e prestigio. Nell'area vicino all'asse verticale il prestigio ha un punteggio almeno due volte più alto di quello della popolarità. L'area accanto all'asse orizzontale rovescia gli equilibri in modo speculare dal momento che il punteggio espresso dalla popolarità è almeno il doppio di quello del prestigio. Nell'area centrale i due gruppi di misurazione tendono a bilanciarsi l'uno con l'altro. Uno studio della popolarità e del prestigio su un periodo più vasto è in corso al Literary Lab sotto la direzione di J.D. Porter, i dati sono raccolti sia attraverso degli algoritmi che grazie a un gruppo di laureandi guidati da Micah Siegel.

Le cose vanno diversamente nella zona del “prestigio alto” della **FIGURA 3.3**, che è dominata da scrittori non anglofoni (Cervantes, Voltaire, Diderot, Rousseau, Goethe, Schiller, Hugo...) o da quegli scrittori britannici che, nello scrivere almeno un romanzo o al massimo due, possono essere a stento visti come romanzieri “professionisti”. Fra di essi si annoverano: la figura dell’enciclopedista Samuel Johnson e dell’altrettanto versatile Horace Walpole; poeti come Percy Shelley (e, più in basso, Thomas “Anacreonte” Moore e James Hogg); il romanziere e politico Disraeli e il politico-politico Lord Russell (che nel 1822 ha pubblicato un’improbabile *Nun of Arrouca*); saggisti come James Boswell e Charles Lamb; al grado più basso di prestigio, il musicista e drammaturgo Charles Dibdin, la drammaturga e attrice Charlotte Cibber Chakle, l’economista e scrittore di viaggi Arthur Young. Fra i pochi romanzieri-romanzieri, la politica gioca un ruolo insolitamente molto forte: a parte Russell e Disraeli, incontriamo la *bluestocking* Sara Scott (autrice di *Millennium Hall* e *Desmond*), Mary Shelley e Hanna More, il cui *Coelebs in Search of a Wife*, secondo la leggenda, fu l’unico romanzo che la regina Vittoria ritenne degno di approvazione.

Con i diagrammi sul rapporto fra prestigio e popolarità, un primo arco del nostro progetto aveva trovato una sua naturale conclusione. Sebbene, contro le nostre intenzioni originali, ci fossimo fermati ben lontani dalla nozione di archivio¹⁹, la nostra operazionalizzazione del concetto di canone era stata tanto sorprendente quanto sostanziosa: aveva riportato la nozione alla concretezza, risolvendola in elementi più semplici come la popolarità e il prestigio, che in parole ancora più semplici sono il mercato e la scuola. All’interno di queste nuove coordinate, il canone rimane visibile come sempre, ma *perde la sua autonomia concettuale* per diventare il prodotto contingente di un incontro tra due forze contrapposte. Sono *queste forze*, allora, che necessitano di essere investigate più a fondo, se vogliamo saperne qualcosa di più del canone²⁰: nelle ricerche future si potranno facilmente aggiungere le tirature e

¹⁹ Nelle **FIGURE 3.2-3.3**, che avevano il loro punto di interruzione due o tre deviazioni standard sopra la media del campo, tutti gli autori di alto prestigio e di medio prestigio, e circa la metà di quelli ad alta popolarità, possono essere considerati canonici. Scendendo più “in basso”, la tripartizione del campo rimane visibile un po’ di più, e poi scompare. Quel che accade dopo è una domanda affascinante, ma per un altro saggio.

²⁰ O, più precisamente, *se si vuole decomporre il concetto di canone nei due elementi sottostanti di popolarità e prestigio*. Risulta qui utile paragonare la scelta epistemologica iniziale di questo progetto con quella di Algee-Hewitt e McGuff in *Between Canon and Corpus*. La principale

la presenza nelle biblioteche popolari ai parametri della popolarità, così come gli estratti dai libri di testo o le citazioni negli archivi di opere saggistiche ai parametri del prestigio²¹. Ad ogni nuova aggiunta guadagneremo qualcosa in più nella comprensione della natura composita del canone e della sua natura *storica*: il canone del 1770-1830 (e immaginiamo anche dei successivi 70-80 anni) fu il prodotto di un'età d'oro della borghesia europea, in un momento in cui gli imperativi del successo e dell'educazione sembravano compatibili tra loro, come si addiceva ad una classe dominante che, per la prima volta nella storia, si sentiva a proprio agio sia a scuola che sul mercato. Rendere visibile la duplicità di questo canone del XIX secolo, è il merito principale di queste sezioni iniziali²².

differenza non è fra testi (*Between Canon and Corpus*) e autori (*Canone/archivio*) – che potrebbe essere facilmente appianata – ma fra un'analisi basata sui network e una basata sui diagrammi cartesiani. I network sono più utili a *indagare le relazioni fra nodi individuali* (il cluster “ipercanonico” illustrato dalla FIGURA 3 dello studio, la singolare centralità di *Grapes of Wrath*, il distacco fra bestseller e altri gruppi), *ma non può collegare i nodi con qualcosa al di fuori della rete stessa*. I diagrammi cartesiani, incorporano il “fuori” nei loro assi (qui la popolarità e il prestigio), ma inevitabilmente *allentano le relazioni tra i singoli dati individuali* (in un diagramma non c'è nulla di simile ai link delle reti o alle misurazioni del *clustering*). Com'è ovvio non è una questione di quale metodo sia “migliore”: si tratta invece dei progetti di ricerca, i quali, volendo indagare diverse proprietà del sistema, scelgono gli strumenti di analisi di conseguenza.

²¹ Inutile aggiungere che simili misurazioni potrebbero essere discontinue e difficili da ottenere (le tirature, ad esempio), mentre altre (i libri di testo) potrebbero partire da una data significativamente tarda. Ma se la nozione di campo letterario dev'essere d'aiuto nel comprendere le diverse epoche e nazioni, fare ricorso alle misurazioni storiografiche più disparate sarà inevitabile: invece di sperare in una – chimerica – omogeneità delle fonti, dobbiamo imparare a rendere concettualmente compatibili dei dati eterogenei.

²² *Between Canon and Corpus* mostra quanto le cose siano cambiate da allora: il canone (o i canoni) sono tutti caratterizzati da «una differenziazione sistematica, se non da una contraddizione fra valore artistico e valore commerciale». È proprio questa differenziazione/contraddizione che è assente dalla regione “canonica” della FIGURA 3.3.

II. Caratteristiche morfologiche

4. Misurare la ridondanza

Per quanto differenti da quelli di Bourdieu sotto molti aspetti, i grafici presentati nella sezione precedente ne condividono la principale premessa metodologica: hanno un fondamento sociologico piuttosto che letterario²³. Per ottenere la **FIGURA 3.3** non c'è bisogno di aprire neanche un romanzo. In quanto storici della letteratura, comunque, noi *volevamo* aprire i romanzi, e scoprire se il loro destino sociale – popolare, di prestigio, entrambi, o nessuno dei due – avesse una qualche connessione con le loro caratteristiche morfologiche. Così, mentre lavoravamo ai diagrammi del campo letterario, ci siamo anche concentrati sulla composizione interna del *Chadwyck-Healey* e del campione più vasto dell'archivio. Qui il primo passo è consistito nel misurare la quantità di ridondanza e di informazione presente nel corpus. È convinzione diffusa, un luogo comune, che i lettori preferiscano i testi informativi a quelli ridondanti – da qui la sopravvivenza dei primi e l'estinzione dei secondi – ma volevamo metterla alla prova. Prendendo spunto dalla teoria dell'informazione, Mark Algee-Hewitt aveva misurato quella che si chiama “ridondanza di secondo grado” (la prevedibilità delle parole singole) apportando una modifica alla misura della quantità di informazioni di Shannon che determina il contenuto informativo di ciascun testo basandosi sulla prevedibilità del passaggio da una parola alla successiva all'interno di una gamma di transizioni possibili. Dato che la preposizione “of” è molto più spesso seguita dall'articolo “the” che da una negazione, ad esempio “no”, va da sé che la coppia “of the” è assai più comune di quella “of no”²⁴. Le **FIGURE 4.1** e **4.2** sintetizzano l'indagine di Algee-Hewitt.

²³ «Suggerisco che il problema di ciò che si chiama formazione del canone», scrive John Guilroy nella stessa ottica, «possa essere compreso più a fondo in termini di costituzione e distribuzione del capitale culturale, o più specificatamente, un problema di accesso ai mezzi di produzione e di consumo della letteratura». John Guilroy, *The Cultural Capital, the problem of literary canon formation*. Chicago U.P., Chicago (IL) 1995, p. ix.

²⁴ In questo pamphlet useremo i termini “ridondanza” e “ripetizione” in maniera pressoché intercambiabile, mettendoli in contrapposizione alla coppia “informazione” e “varietà”; per quanto si tratti di una semplificazione, non pensiamo che infici la qualità del lavoro né il tipo di risultati che abbiamo trovato. A tal riguardo, la relazione tra informazione e ridondanza è spesso definita “entropia”: abbiamo optato per definizioni diverse per rendere i diversi aspetti di questa ricerca comparabili il più possibile.

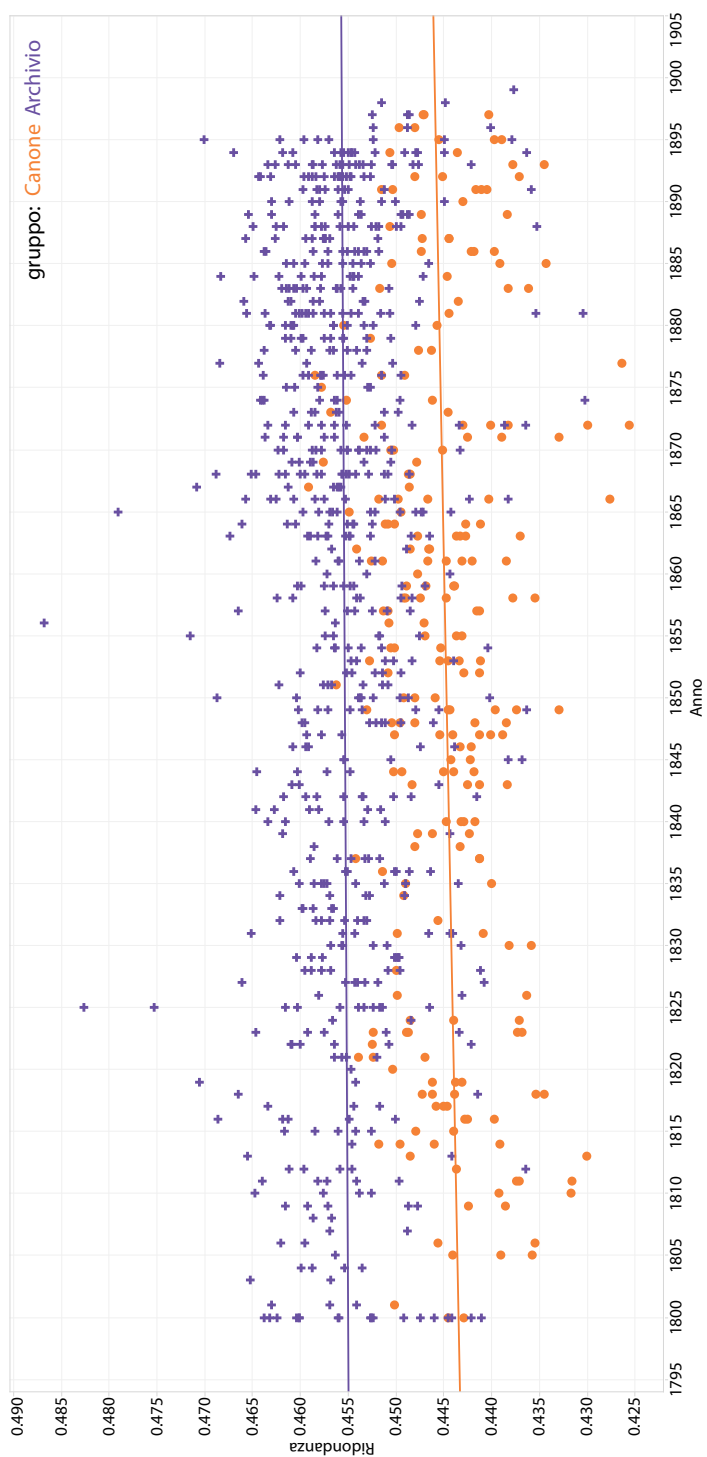


FIGURA 4.1 – Misurazione della ridondanza, 1800-1900.

Le croci viola indicano i romanzi d'archivio, i cerchietti arancioni quelli canonici.



FIGURA 4.2 – La ridondanza nel XIX secolo: un diagramma sintetico.

Questa figura aggrega i dati della FIGURA 4.1 in due sub-corpora di canone e archivio. Ogni “rettangolo” include un quartile del gruppo, separato da una linea che indica i valori mediani del gruppo; i “baffi” che spuntano dalle forme rettangolari rappresentano i due quartili più estremi, i casi limite invece sono indicati ciascuno da un puntino.

La FIGURA 4.2 mostrava dei risultati sorprendenti: i tre quarti della *Chadwyck-Healey* erano meno ridondanti dei tre quarti dell'archivio. Si trattava di una separazione molto più netta di quella che immaginavamo di trovare. Non eravamo però ancora pienamente soddisfatti. La chiarezza del contrasto aveva semplicemente confermato un luogo comune: gli autori dimenticati utilizzavano il linguaggio in forma ridondante. Se non erano stati letti era perché non valeva la pena leggerli. E viceversa: apprezziamo Austen ancora oggi perché è il paradigma della precisione informativa, come mostra chiaramente lo specchietto della FIGURA 4.3.

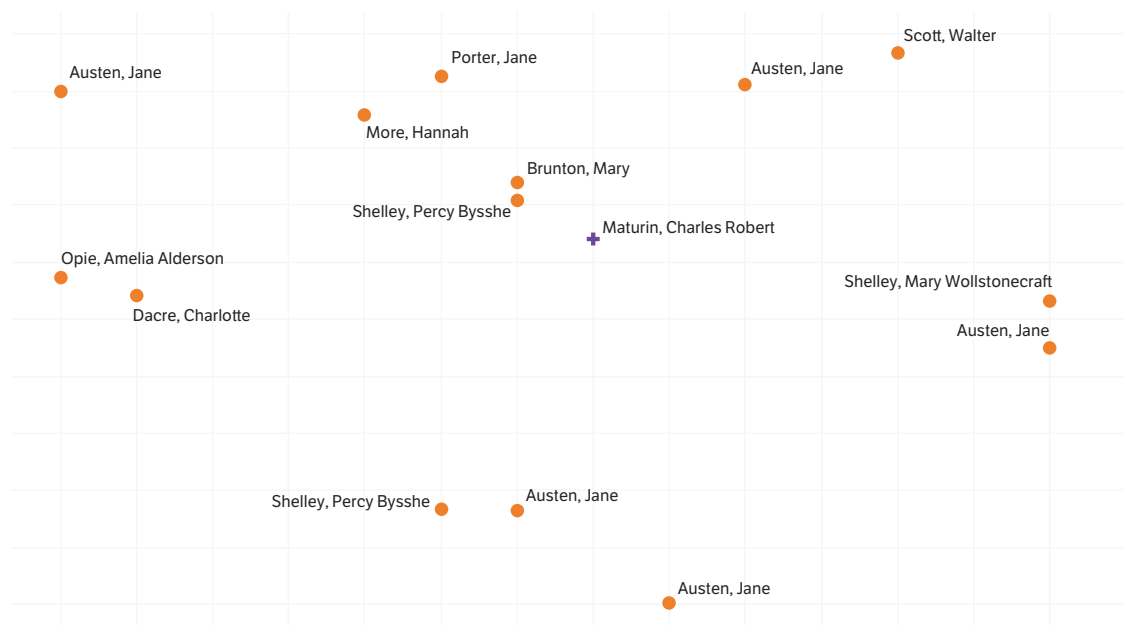


FIGURA 4.3 – Ridondanza estremamente bassa nella prima parte del XIX secolo.

Un romanzo nel quale non si ripetesse neanche una parola avrebbe una ridondanza pari a 0 e un grado d'informazione del 100%. Quest'informazione però non avrebbe alcun valore perché il libro diverrebbe presto incomprensibile. Il senso dipende sempre da una mescolanza di novità e di ripetizione: è per questo che i valori di questa figura oscillano sempre in uno spazio molto ridotto. Tuttavia le differenze all'interno di questo spazio sono comunque significative, come mostra l'ingrandimento dell'area in basso a sinistra della FIGURA 4.1.

Non c'è nulla di esaltante nel corroborare un luogo comune²⁵. Ora, però, c'è un secondo problema che viene a galla. Benché Algee-Hewitt avesse operazionalizzato il concetto di ridondanza e ottenuto risultati sorprendenti, non era ancora chiaro come dovessimo disaggregare i dati generali e osservare i risultati per verificare quale coppia di parole ricorresse e quale no. Siamo stati in grado di misurare la ridondanza, ma non riuscivamo veramente ad *analizzarla*: ci stavamo allontanando pericolosamente da quella interazione tra misurazione quantitativa e interpretazione qualitativa che è stata una costante del nostro lavoro sin dall'inizio. Qui, i valori statistici sembravano impermeabili a qualsiasi valore critico. Il “testo” creato estraendo cento dei bigrammi più frequenti da ogni romanzo del corpus componeva un grafico enorme con più di centomila caselle: “leggerle” era fuori questione (FIGURA 4.4).

of the 144	in the 67	to the 63	of his 34	of a 33	and the 31	on the 29	by the 28	said the 26
of the 114	in the 57	to the 521	of his 30	of a 30	the master 294	and the 26	with the 23	by the 22
of the 26	in the 9	to the 95	on the 8	of his 6	by the 6	of her 6	from the 5	at the 4
of the 94	in the 40	to the 36	of his 24	to be 19	and the 17	by the 17	on the 17	of a 16
of the 148	in the 78	to the 63	of his 36	of a 36	and the 35	on the 30	to be 30	he had 27
of the 74	to be 61	in the 57	it was 38	she had 36	of her 34	she was 32	to the 32	to her 30
of the 67	in the 40	sir ulick 34	to the 33	to be 29	he had 29	he was 27	of his 23	that he 22
of the 70	in the 49	of her 44	to the 40	to be 38	lady juliana 27	to her 27	and the 25	of a 24
of the 35	said i 23	in the 21	to the 19	i am 18	of my 17	and the 17	and i 17	that i 17
of the 38	in the 29	to be 27	of her 19	i am 18	to the 16	it was 16	she had 15	of a 13
of the 45	to be 42	in the 38	i am 29	of her 26	to the 25	it was 24	mr darcy 23	she was 21
of the 22	in the 14	mr glowry 8	and the 7	of a 6	to the 6	it is 5	on the 5	to be 5
of the 16	in the 9	to be 8	to the 5	i am 4	of a 4	a very 3	for the 3	at the 3
of the 34	to the 24	the marquis 21	in the 21	of his 21	and the 16	he had 15	to his 12	for the 11
of the 24	to the 19	in the 18	mrs villars 12	of her 11	she was 10	she had 10	on the 9	i am 8
of the 64	in the 41	to the 33	i have 28	it is 26	i am 20	on the 19	that i 18	and the 16
of the 60	in the 47	to the 33	to be 24	of her 22	had been 20	on the 19	she had 19	i have 16
of the 60	to the 32	in the 29	of his 23	to be 20	he had 18	and the 18	on the 17	he was 17
of the 42	to the 30	in the 28	said i 26	of a 21	and the 18	at the 18	i was 15	in a 15
of the 38	in the 19	on the 15	and the 13	to the 12	of my 10	i had 10	it was 9	i was 8
of the 162	in the 132	of her 131	to the 128	to her 97	of his 93	for the 68	from the 63	she had 55
of the 100	in the 62	to the 57	he had 44	he was 38	to be 36	it was 35	she had 35	of her 33
of the 75	in the 45	to the 41	he had 39	she had 35	to be 29	he was 29	she was 28	on the 27
of the 479	in the 332	to the 251	to be 219	of her 214	she had 207	she was 193	of a 186	it was 160
of the 116	to the 72	in the 67	to her 51	of her 49	to be 49	i am 40	she had 38	of a 36
of the 168	to the 70	in the 65	said the 52	and the 40	of a 34	of his 34	it is 33	to be 32
of the 130	in the 58	to the 58	of his 36	and the 31	on the 30	as he 27	by the 25	with the 23
of the 163	in the 68	to the 64	the earl 40	of his 38	and the 37	sir simon 36	by the 36	i will 35
of the 146	to the 55	in the 52	said the 37	of his 35	and the 30	on the 27	of a 27	from the 25

FIGURA 4.4 – Lettura dei bigrammi: 0.00003% dei dati.

Una sezione del foglio utilizzato per i calcoli alla base delle FIGURE 4.1 e 4.2. Sebbene i bigrammi in quanto tali siano perfettamente identificati, è pressoché impossibile “interpretare” quel che significano da un punto di vista statistico. Walser e Algee-Hewitt hanno osservato che i bigrammi assomigliano alle “progressioni demografiche” e alle “variazioni dei tassi di interesse” di Braudel: tutti fenomeni che non potevano essere percepiti passaggio-per-passaggio, la scala che di solito privilegiamo nelle nostre analisi.

²⁵ Ed è già la seconda volta: nella FIGURA 1.2 il fatto che il canone precedesse regolarmente l'archivio di 15-20 anni sembra “provare” un altro luogo comune secondo il quale i grandi scrittori aprono la strada che altri seguiranno.

Un approccio più tecnico – seguire cioè la curva di declino dei sintagmi più frequenti – è risultato ugualmente improduttivo: i bigrammi più frequenti (“there is”, “I am”, “to the”) mostravano una frequenza simile in tutti i testi, presentando una trascurabile quantità di variazioni nelle tracce finali della curva. In più c’erano in ogni romanzo così *tanti* bigrammi che i loro effetti si manifestavano attraverso un numero enorme di cambiamenti estremamente piccoli: in un testo relativamente breve di 65.500 parole, ad esempio, c’erano 66.499 bigrammi, 40.000 dei quali non si ripetevano mai. E per quanto il numero delle parole condivise fra due testi fosse ragguardevole – circa 3000, 4000 – i bigrammi condivisi erano di solito meno di 1000: troppo pochi per una solida analisi comparativa.

Ci sembrava di aver creato una versione fatta in casa del principio di indeterminazione; quanto più precisamente misuravamo la ridondanza, tanto più diveniva difficile determinare “dove” si trovasse effettivamente. La ridondanza agiva su una scala onnipervasiva, ed evidentemente decisiva nello stabilire il destino dei libri: eppure l’intero processo avveniva talmente al di sotto della lettura cosciente da essere praticamente invisibile. In futuro, in un futuro forse anche prossimo, di questo aspetto potrebbe occuparsi la psicologia sperimentale, ma per ora ci siamo affidati a uno strumento linguistico classico di misurazione della varietà lessicale noto come “type-token ratio” (o rapporto tipo/occorrenza)²⁶. Minore la ridondanza in un testo – così ragionavamo – maggiore la sua varietà: convesso e concavo. Avremmo dovuto ottenere un’immagine che doveva essere l’esatto opposto della **FIGURA 4.2**. Così abbiamo fatto i nostri calcoli e il risultato è la **FIGURA 4.5**.

Le **FIGURE 4.2** e **4.5**, l’una accanto all’altra, producevano il seguente paradosso: il canone risultava meno ripetitivo (quindi molto più vario) dell’archivio al livello delle coppie di parole e dell’intero testo, ma meno vario (e quindi più ripetitivo) a livello di singole parole e dei segmenti di 1000. Il fatto che il testo a diverse scale si comportasse diversamente non costituiva di per sé una sorpresa: due dei nostri pamphlet, *Lo stile al livello della frase* e *Sui paragrafi*, si sono occupati proprio di questo [si vedano i Capp. 4 e 6]. In quei casi, tuttavia, ogni scala era stata associata a caratteristiche che riguardavano

²⁶ Questo è il modo in cui la *Longman Grammar of Written and Spoken English* definisce il rapporto type-token: «La relazione fra il numero dei vocaboli (*types*) differenti e il numero totale delle occorrenze (*Tokens*) è detta *type-token ratio* (o TTR)». Si veda Biber, Johansson, Leech, Conrad, Finegan, *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Harlow 1999, pp. 52-3.

tutt'altro: le frasi con lo stile e i paragrafi con i temi. Invece qui i tratti che chiamiamo in causa sono strettamente collegati. Come si possono travasare i risultati nel momento in cui si passa da due a mille parole? Ma questo “come” va inteso alla lettera, non con valore enfatico, e quindi: quale meccanismo testuale potrebbe, concretamente, trasformare il primo risultato nel secondo?

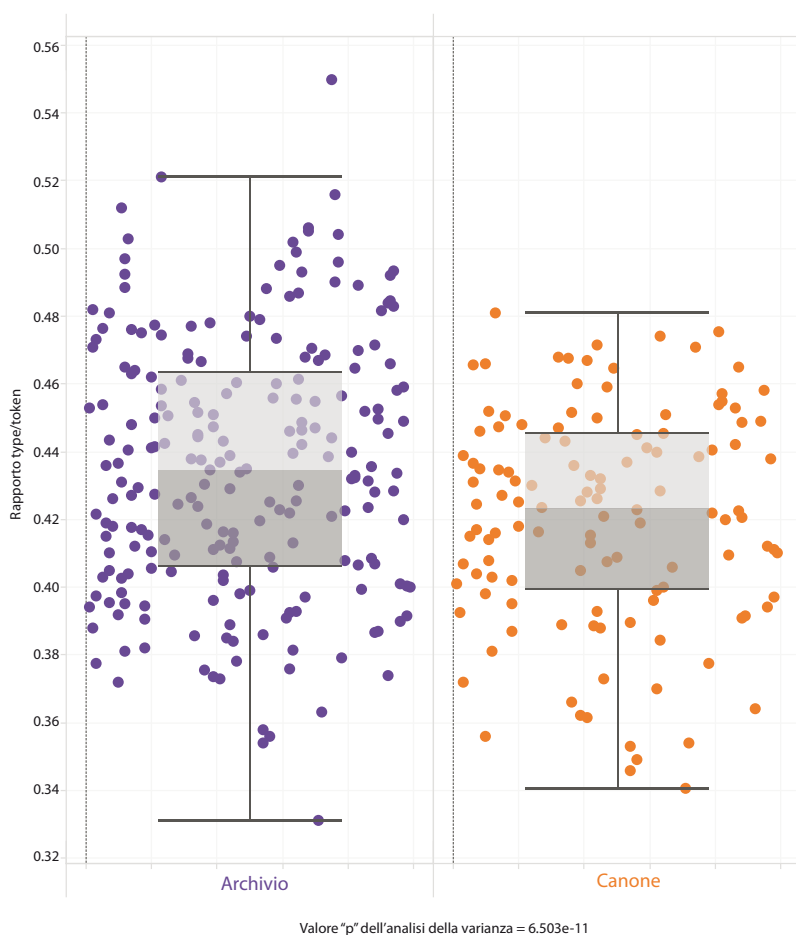


FIGURA 4.5 – Misurazione della varietà: diagramma sintético del rapporto type-token. Sebbene la distinzione fra i due *subcorpora* sia in questo caso molto meno netta che nella FIGURA 4.2 il risultato è di fatto notevole. La FIGURA 4.2 aveva pienamente confermato le nostre attese sul canone e l'archivio, mentre questo grafico le contraddice in pieno: il lessico del canone non è più vario di quello dell'archivio, ma al contrario lo è significativamente meno. (La procedura seguita per determinare il rapporto type-token è descritta nella nota 28, all'inizio della prossima sezione).

Algee-Hewitt ha risolto questo problema “traducendo” tutte le parole sotto forma di parti del discorso, riformulando così la ridondanza sotto forma di *categorie* di bigrammi piuttosto che di coppie separate: “clever little” e “first cruel”, ad esempio, diventano entrambi locuzioni aggettivali; “a condition” e “the kitchen” diventano «articolo-nome», e così via. Ricalcolando tutto in termini di «ridondanza grammaticale» diventava possibile identificare i tipi di bigrammi appartenenti al canone o all’archivio (FIGURE 4.6 – 4.7)²⁷.

Questa volta, i due subcorpora rivelavano due centri di gravità assai diversi fra di loro: l’archivio era dominato dai nomi, mentre il canone aveva una presenza assai larga di funzioni verbali (coniunzioni, articoli, proposizioni). L’archivio indulgeva in apposizioni (“il conte Goldstein”, “zio Gerard”), nella puntigliosità verso i luoghi e le persone (“in Irlanda”, “da Shirley”), in un’ab-

Preposizione-nome proprio (IN_NNP): to Shirley; in Ireland
 Aggettivo-aggettivo (JJ_JJ): young happy; first cruel
 Nome-aggettivo (NN_JJ): child incapable; nomenclature peculiar
 Nome-nome (NN_NN): iron will; evening sky
 Nome-nome proprio (NN_NNP): count Goldstein; uncle Gerard
 Nome-nome plurale (NN_NNS): iron bars; autumn tints
 Nome proprio-preposizione (NNP_IN): Alps of; Shelburne upon
 Nome proprio-nome (NNP_NN): Agnes’ wedding; Manchester cotton
 Nome proprio-nome plurale (NNP_NNS): Cumberland coasts, Hector’s lodgings
 Nome-pronome (NN_PRP): tail itself, driver himself.

FIGURA 4.6 – Bigrammi grammaticali più caratteristici: archivio.

Congiunzione-gerundio (CC_VBG): and walking; and taking
 Determinativo-aggettivo (DT_JJ): the silly; an eventful
 Determinativo-nome (DT_NN): a condition; the kitchen
 Determinativo-nome plurale (DT_NNS): the environs; the travelers
 Preposizione-determinativo (IN_DT): at the; in a
 Aggettivo-nome plurale (JJ_NNS): folded arms; harsh features
 Nome-preposizione (NN_IN): account of; sense of
 Nome plurale-preposizione (NNS_IN): grains of; years of
 Pronome possessivo-nome plurale (PRP\$_NNS): their excursions; our girls

FIGURA 4.7 – Bigrammi grammaticali più caratteristici: canone.

²⁷ Per questa parte del lavoro Algee-Hewitt ha usato il Part-of-Speech Tagger di Stanford; le abbreviazioni chiuse tra parentesi (IN_NNP ecc.) sono in ogni caso utilizzate dal Trebank project (<http://www.cis.upenn.edu/~trebank/>) dell’Università della Pennsylvania.

bondanza generale di nomi propri (“gli alloggi di Hector”, “Shelburne upon”) e in definitiva ci consegnava un indizio sul suo alto livello di ridondanza; “il conte Goldstein” e “Shelburne upon” potevano non comparire molto spesso in un romanzo, ma quando lo facevano, le due parole tornavano pressoché sempre insieme, facendo aumentare la ridondanza del testo. Lo stesso valeva per le costruzioni in cui è presente un complemento attributivo: “volontà d’acciaio” e “tinte autunnali”. Non era la risposta alla nostra domanda, ma era un inizio. Per riuscire a risolvere l’altro lato del paradosso, siamo tornati all’indice di diversità lessicale, al rapporto type-token.

5. “Ma non potevo andarmene”

Nel caso del rapporto type-token, la prima cosa che andava fatta era trovare un metodo di analisi adeguato a un corpus composto da romanzi che per la maggior parte non erano ristampati da uno o due secoli, il che rendeva il riconoscimento ottico difficile con la conseguenza di invalidare, potenzialmente, tutti i calcoli che ne sarebbero derivati. Ryan Heuser, che nelle fasi embrionali del progetto ci ha spinti a considerare il rapporto type-token, trovò un metodo di misurazione affidabile per testi dalla qualità di stampa molto diversa²⁸. Una volta ottenuti i risultati, abbiamo iniziato a osservare i valori bassi del rapporto type-token per comparare quello specifico tipo di ripetiti-

²⁸ Heuser aveva cominciato col creare un dizionario assai ampio dell’inglese romanzesco – 232.845 parole distinte – e col dividere tutti i testi in segmenti da 1000 “parole da dizionario” (in verità i segmenti erano lunghi fra le 1000 e le 1500 parole, a seconda di quante parole “non da dizionario” – cose come errori di scansione, *hapax*, ecc. – erano presenti). Dato che il numero delle parole occorrenze (token) era di 1000, dalla divisione del numero dei vocaboli (type) di ogni segmento per 1000 si ottiene il risultato di ciascun segmento-base e dalla loro media il rapporto type-token dell’intero testo.

La funzione è stata scritta con due parametri: «slice_len» (la lunghezza del segmento, fissata a 1000) e «force_english» (per le parole che non appartengono al dizionario di lingua inglese, impostato su «falso»). La ragione alle spalle del parametro «force_English» – che esclude tutte le parole non inglesi – risiede nel fatto che senza di esso l’archivio avrebbe creato un rapporto type-token più alto per meri errori di scansione del testo. Viceversa se il sistema avesse accettato tutte le parole non inglesi avrebbe prodotto, sempre per i problemi di scansione, un rapporto type-token molto basso. Se il segmento avesse dovuto espandersi oltre le 1500 parole “reali” per trovarne 1000 inglesi, allora avrebbe potuto privilegiare termini più brevi e facili da identificare nella scansione, questi termini sono anche i più comuni nella lingua: ciò avrebbe abbassato i valori del rapporto type-token. Alla prova dei fatti, questi risultati indesiderati si sono annullati a vicenda.

vità con la ridondanza calcolata da Algee-Hewitt. Sapevamo già dalla **FIGURA 4.6** che una bassa varietà lessicale sarebbe andata spesso a braccetto con i testi canonici, e infatti nella collezione *Chadwyck Healey*, che ammontava al 20% circa del corpus totale, la frequenza crebbe fino al 50% per i 500 segmenti con i valori di rapporto type-token più bassi (quando invece la media era di 3,2% per i 500 segmenti con valori alti). Tra i cinquanta libri con i valori più bassi, circa la metà di provenivano dalla *Chadwyck-Healey*: molti libri per bambini (*Alice*; *Through the Looking Glass*; *The Water Babies*; *Black Beauty*; *Little Lord Faunleroy*; *Island's Night's Entertainments*...) dieci dai romanzi di Trollope (*The Last Chronicle of Borset*; *Phineas Finn the Irish Member*; *Can You Forgive Her?*; *Tha Eustace Diamonds*...), più due romanzi irlandesi (*Castle Rackrent* di Edgeworth e *Father Tom and the Pope* di Samuel Ferguson; *The Absentee* seguiva a breve distanza). In sé, questo mix non era particolarmente rappresentativo del canone (in qualunque senso lo si voglia intendere). Sembrava più significativo che i risultati dei testi della *Chadwyck-Healey* rimanessero bassi per tutto il XIX secolo (**FIGURA 5.1**) e che questa tendenza coinvolgesse alcuni dei più raf-

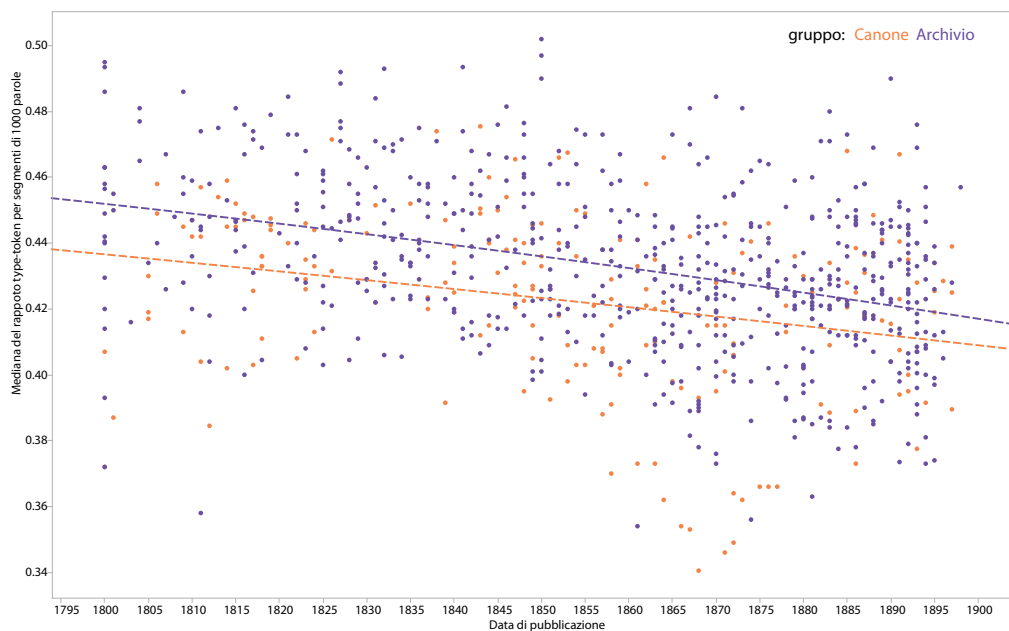


FIGURA 5.1 – Rapporto type-token 1800-1900.

L'influenza della letteratura per l'infanzia nell'abbassare il rapporto type-token è visibile nel periodo tra il 1860 e il 1880. In generale, tuttavia, il rapporto type-token rimane stabile per tutto l'Ottocento sia per il canone che per l'archivio.

finati prosatori secolo: tutta Austen era sotto della media del corpus (con *Persuasion*, *Sense and Sensibility*, e *Mansfield Park* inferiori al 20%); tutto Dickens era sotto della media (con *Little Dorrit*, *A Tale of Two Cities*, *David Copperfield*, *Our Mutual Friend*, *Bleak House*, e *Great Expectations* inferiori al 20%); tutta George Eliot era sotto la media e *Adam Bede* conteneva il passaggio il più basso rapporto type-token dell'intero secolo.

Ora, *Adam Bede* è un romanzo anomalo per un risultato del genere perché sono presenti le famose riflessioni di Eliot sulla pittura fiamminga: un manifesto dell'estetica della precisione e della varietà, *scritto* con straordinaria precisione e varietà (FIGURA 5.2).

Le prime cento parole di questo passaggio mostrano un rapporto type-token pari a 79: più alto di qualsiasi altro, in qualsiasi registro, mai commentato dalla *Longman Grammar*. Ma poi, più avanti nel romanzo, lo stile di Eliot si muove sull'estremo opposto. (FIGURA 5.3).

It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous homely existence, which has been the fate of so many more among my fellow-mortals than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or of world-stirring actions. I turn, without shrinking, from cloud-borne angels, from prophets, sibyls, and heroic warriors, to an old woman bending over her flower-pot, or eating her solitary dinner, while the noonday light, softened perhaps by a screen of leaves, falls on her mob-cap, and just touches the rim of her spinning-wheel, and her stone jug, and all those cheap common things which are the precious necessities of life to her—or I turn to that village wedding, kept between four brown walls, where an awkward bridegroom opens the dance with a high-shouldered, broad-faced bride, while elderly and middle-aged friends look on, with very irregular noses and lips, and probably with quart-pots in their hands, but with an expression of unmistakable contentment and goodwill. “Foh!” says my idealistic friend, “what vulgar details!”

FIGURA 5.2 – «This rare, precious quality of truthfulness».

«È per questa rara, preziosa qualità di veridicità che apprezzo molti dipinti olandesi, disprezzati dalle persone altezzose. Trovo una fonte di deliziosa vicinanza in queste fedeli immagini di un'esistenza familiare monotona, che è stata la sorte di tanti dei miei fratelli mortali, e non in quelle di una vita di ricchezza o di assoluta indigenza, di tragica sofferenza o di azioni che scuotono il mondo. Mi sposto, senza sentirmi rimpicciolire, dagli angeli appollaiati sulle nuvole, dai profeti, le sibille e gli eroici guerrieri, a una vecchiaia che si china sul suo vaso di fiori o sulla sua cena solitaria mentre la luce di mezzogiorno, ammorbidita forse da uno schermo di foglie, le cade sulla cuffia e tocca appena il bordo dell'arcoliaio, la brocca di pietra e tutte quelle cose comuni poco costose che per lei sono le preziose necessità della vita. Oppure mi rivolgo a un matrimonio di villaggio, tenuto tra quattro pareti marroni, dove uno sposo imbarazzato apre le danze con una sposa dalle spalle e dal viso larghi mentre gli anziani e gli amici di mezza età guardano, con nasi e labbra molto irregolari, e probabilmente con un quartino in mano, ma con un'espressione inconfondibile di contentezza e simpatia. “Puah!” dice il mio amico idealista, “che dettagli volgari!”» [FIGURA 5.2: trad. it. nostra]

came all of a sudden, as I was lying in the bed, and it got stronger and# stronger#... I# longed so to go back again... I# could n't* bear being so# lonely, and# coming to# beg for want. And# it# gave me strength and# resolution to# get up and# dress myself. I# felt I# must do it#... I# did n't* know how... I# thought I#d find a# pool, if I# could#, like that other, in# the# corner of# the# field, in# the# dark. And# when the# woman went out, I# felt# as# if# I# was# strong enough to# do# anything... I# thought# I# should get# rid of# all# my misery, and# go# back# home, and# never let'em know# why I# ran away. I# put on my# bonnet and# shawl, and# went# out# into the# dark# street, with the# baby under my# cloak; and# I# walked fast till I# got# into# a# street# a# good way off, and# there was# a# public, and# I# got# some warm stuff to# drink and# some# bread. And# I# walked# on# and# on#, and# I# hardly felt# the# ground I# trod on#; and# it# got# lighter, for# there# came# the# moon-- O, Dinah, it# frightened me# when# it# first looked at me# out# o# the# clouds-- it# never# looked# so# before; and# I# turned out# of# the# road into# the# fields, for# I# was# afraid o# meeting anybody with# the# moon# shining on# me#. And# I# came# to# a# haystack, where I# thought# I# could# lie down and# keep myself# warm# all# night. There# was# a# place cut into# it#, where I# could# make me# a# bed#; and# I# lay comfortable, and# the# baby# was# warm# against me#; and# I# must# have gone to# sleep for# a# good# while, for# when# I# woke it# was# morning, but not very light, and# the# baby# was# crying. And# I# saw a# wood a# little way# off#... I# thought# there#d perhaps be a# ditch or a# pond there#... and# it# was# so# early I# thought# I# could# hide the# child there#, and# get# a# long way# off# before# folks was# up#. And# then I# thought# I#d go# home#-- I#d get# rides in# carts and# go# home#, and# tell'em I#d been to# try and# see for# a# place#, and# could# n't* get# one. I# longed# so# for# it#, Dinah#-- I# longed# so# to# be# safe at# home#. I# do# n't* know# how# I# felt# about the# baby#. I# seemed to# hate it#-- it# was# like# a# heavy weight hanging out my# neck; and# yet its crying# went# through me#, and# I# dared n't* look at# its# little# hands and# face. But# I# went# on# to# the# wood#, and# I# walked# about#, but# there# was# no water#... Hetty shuddered. She was# silent for# some# moments, and# when# she# began again#, it# was# in# a# whisper. `` I# came# to# a# place# where# there# was# lots of# chips and# turf, and# I# sat down# on# the# trunk of# a# tree to# think what I# should# do#. And# all# of# a# sudden# I# saw# a# hole under# the# nut-tree*, like# a# little# grave. And# it# darted into# me# like# lightning-- I#d lay# the# baby# there#, and# cover it# with# the# grass and# the# chips#. I# could# n't* kill it# any other# way#. And# I#d done it# in# a# minute; and# O#, it# cried so#, Dinah#-- I# could# n't* cover# it# quite up#-- I# thought# perhaps# somebody `ud* come and# take care of# it#, and# then# it# would n't* die. And# I# made haste out# of# the# wood#, but# I# could# hear it# crying# all# the# while#; and# when# I# got# out# into# the# fields#, it# was# as# if# I# was# held fast#-- I# could# n't* go# away#, for# all# I# wanted so# to# go#. And# I# sat# against# the# haystack# to# watch if# anybody# `ud* come#: I# was# very# hungry, and# I#d only a# bit of# bread# left; but# I# could# n't* go# away#. And# after ever such a# while#-- hours and# hours#-- the# man came#-- him in# a# smock-frock*, and# he looked# at# me# so#, I# was# frightened#, and# I# made# haste# and# went# on#. I# thought# he# was# going to# the# wood#, and# would# perhaps# find# the# baby#. And# I# went# right on#, till# I# came# to# a# village, a# long# way# off# from the# wood#; and# I# was# very# sick, and# faint, and# hungry#. I# got# something to# eat there#, and# bought a# loaf. But# I# was# frightened# to# stay. I# heard the# baby# crying#, and# thought# the# other# folks# heard# it# too,-- and# I# went# on#. But# I# was# so# tried, and# it# was# getting towards dark#. And# at# last, by the# roadside there# was# a# barn-- ever# such# a# way# off# any# house-- like# the# barn# in# Abbot's Close; and# I# thought# I# could# go# in# there# and# hide# myself# among the# hay and# straw, and# nobody `ud* be# likely to# come#. I# went# in#, and# it# was# half full o# trusses of# straw#, and# there# was# some# hay#, too#. And# I# made# myself# a# bed#, ever# so# far behind, where# nobody# could# find# me#; and# I# was# so# tired and# weak, I# went# to# sleep#.... But# oh, the# baby#s crying# kept waking me#; and# I# thought# that# man# as# looked# at# me# so# was# come# and# laying hold of# me#. But# I# must# have# slept a# long#

FIGURA 5.3 – Il passo più ripetitivo dell'Ottocento: la confessione di Hetty in *Adam Bade*.

Il cancelletto indica che una parola è stata ripetuta all'interno di un segmento dato, gli asterischi invece denotano parole che non fanno parte del "dizionario" utilizzato per elaborare i calcoli. Alcuni aspetti di questi e di altri passaggi sono prodotti del *parser* di Stanford, che considera le contrazioni delle frasi negative – ad esempio "n't" alla fine di espressioni come "couldn't" – come una parola a parte.

Questo passaggio del romanzo di Eliot contiene un momento centrale del romanzo: quello della confessione di Hetty a Dinah, quando ricorda di aver abbandonato la sua creatura nei boschi e di aver aspettato la sua morte: *waiting for its death* (è significativo il fatto che Hetty utilizzi il pronome neutro inglese “its” per il bambino). “Aspettare” non è davvero la parola giusta (FIGURA 5.4).

And# I# made haste out# of# the# wood#, but# I# could# hear it# crying# all# the# while#; and# when# I# got# out# into# the# fields#, it# was# as# if# I# was# held fast-- I# could# n't* go# away#, for# all# I# wanted so# to# go#. And# I# sat# against# the# haystack# to# watch if# anybody# `ud* come#: I# was# very# hungry, and# I#d only a# bit# of# bread# left; but# I# could# n't* go# away#.

FIGURA 5.4 – «But I could hear it crying all the while».

Da un punto di vista grammaticale, la cosa che più colpisce di queste frasi è la marea di forme verbali flesse con Hetty come soggetto: *I made haste... I could hear... I got out... I was held fast... I couldn't go away... I wanted... I sat... I was... I had... I couldn't...* Nell'analisi narrativa, le forme verbali sono di solito viste come indice di “azione”, ed è comprensibile che sia così. Ma qui, mettendo in stridente dissonanza grammatica e semantica, esse significano invece paralisi: Hetty vuole disperatamente “andare via” ma non può. E proprio come non poteva abbandonare il luogo fisico in cui era ambientato l'episodio non poteva rinunciare alle *parole* che lo descrivevano. Non può *dimenticare*: ed è da qui che viene la ripetizione. Meglio: non può né dimenticare *né dire fino in fondo ciò che era avvenuto*. Un classico esempio di opposizione fra “ripetizione” ed “elaborazione”: Hetty continua a ripetere la stessa cosa di continuo perché non riesce a dire l'unica cosa che conta davvero. La parola “morte” non è *mai* ripetuta e appare solo in una costruzione indiretta e ambigua verso la fine del brano²⁹.

²⁹ «But it was morning, for it kept getting lighter, and I turned back the way I'd come. I couldn't help it, Dinah; it was the baby's crying made me go--and yet I was frightened to death. I thought that man in the smock-frock 'ud see me and know I put the baby there.» («Ma era mattina, perché il cielo si schiariva sempre di più; io ripresi la strada già percorsa e feci ritorno. Non potevo fare diversamente, Dinah: il pianto del bambino mi richiamava ed ero spaventata da morire.» *Adam Bede*, trad. it F. Fizi, Castelveccchi, Roma 2011, Kindle posizione 7396). Da notare come il concetto di “morte” è riferito a Hetty invece che al bambino.

Perché la ripetizione? Perché c'è stato un trauma e la ripetizione è il modo più efficace per esprimerlo attraverso il linguaggio: un imprigionamento nelle proprie parole la cui forza enigmatica dà conto del perché Eliot, nonostante il suo amore per il dettaglio analitico, potesse scrivere il passo più ripetitivo del XIX secolo. In più, la confessione di Hetty mette in risalto la componente essenzialmente *orale* del rapporto type-token. Accanto alla pagina di Eliot, i due segmenti con la più bassa densità lessicale sono anch'essi confessioni: lo scambio di culle in *Ennui*³⁰ di Edgeworth, e l'amore in *Last Chronicle of Barset*³¹ di Trollope. Nella medesima area a bassa densità lessicale troviamo: i passaggi delle storie per bambini (con una tipica narrazione naturale), i romanzi irlandesi (specializzati nell'imitazione del parlato) e una moltitudine di casi di sticomitie, in cui si replicano i dialoghi piccolo-borghesi, provenienti da Trollope³². Ci sono scene di processi (*The Ordeal of Richard Feverel*, *The Heart of Mid-Lothian*, il *Tale of Briefness Barriester* di William Scargill) scontri ideologici (*Marius the Epicurean*), una visione estatica del "comunismo della felicità" (*Lady Laura* di Mary Christie)³³ e,

³⁰ «I thought, how happy he would be if he had such a fine babby as you; dear; and you was a fine babby to be sure; and then I thought, how happy it would be for you, if you was in the place of the little lord: and then it came into my head, just like a shot, where would be the harm to change you?». («Ho pensato a quanto sarebbe bello avere un bimbo carino come te, caro; e tu eri un bimbo carino di sicuro; e ho pensato quanto sarebbe stato carino, per te, essere al posto di un piccolo lord: e poi mi è venuto in mente come un lampo: che male avrei fatto a scambiarti?»).

³¹ «You are so good and so true, and so excellent, – such a dear, dear, dear friend that I will tell you everything, so that you may read my heart. I will tell you as I tell mamma, – you and her and no one else; – for you are the choice friend of my heart. I can not be your wife because of the love I bear for another man». («Siete così carino e sincero – un caro, caro, caro amico. E vi dirò ogni cosa, così che possiate leggere nel mio cuore. Ve la dirò come lo direi a mamma – a voi, a lei e a nessun altro. Siete l'amico che ho scelto nel mio cuore. Non posso essere vostra moglie per l'amore che provo per un altro uomo»).

³² «“Do you think that I am in earnest?” “Yes, I think you are in earnest.” “And do you believe that I love you with all my heart and all my strength and all my soul?” “Oh, John!” “But do you?” “I think you love me.” “Think!”». («“Pensate che io sia nel giusto?” “Sì penso che voi siate nel giusto!” “E credete che vi ami con tutto il mio cuore, tutta la mia forza e la mia anima?” “Oh John” “Io credete?” “Penso mi amiate” “Penso!”»).

³³ «“All are not equally happy; all can not be equally happy. But there is a sort of communism possible in happiness. The unhappy have a claim upon the happy; the happy have a debt towards the unhappy.” “But how can one share one's happiness with others? It seems to me impossible. It is what I have most wished to do, but I see no way in which it can be done.”

infine, una grande invettiva contro il denaro (*A very old question* di Thomas Pemberton)³⁴. Ci sono personaggi che parlano troppo per il desiderio di compiacere (*Emma*), o perché, come Van Helsing in *Dracula*, hanno bisogno di sperimentare le prove in continuazione. Difficilmente poteva essere un caso, hanno concluso Allison e Gemma, che i nostri segmenti di 1000 parole con il valore più basso (e appartenenti al canone) fossero nella stessa gamma di densità che aveva la conversazione nella *Longman Grammar*: per quest'ultima la media risultava del 30%, per i nostri 500 segmenti meno densi il valore oscillava tra il 27 e il 33%.

Ci eravamo rivolti al rapporto type-token nella speranza che questo indice ci consentisse di tornare all'analisi testuale e non siamo rimasti delusi: i punteggi più bassi catturavano gli aspetti cruciali della struttura narrativa, segnalando i traumi, l'intensità e l'oralità. Cosa avremmo trovato nei punteggi alti?

"In one sense certainly you can not share your happiness, and you can not give it away. It is essentially your own, a development of your being, a part of yourself that you may not alienate."». («Non tutti sono ugualmente felici; non si può essere tutti ugualmente felici. Ma c'è una sorta di comunismo nella felicità. Gli infelici hanno delle recriminazioni sui felici, i felici hanno un debito con gli infelici.» "Ma come si può condividere la propria felicità con un infelice? Mi sembra impossibile, è ciò che vorrei fare più di ogni altra cosa, ma non vedo via alcuna per cui possa esser fatto." "in un certo senso non puoi condividere la felicità, e certamente non puoi darla via. Fa essenzialmente parte di te, una parte di te stesso che certamente non puoi alienare."»).

³⁴ «"Money!" she cried derisively." Money! What is money to the trouble which has torn my heart ever since I have been married! What is money to those who thirst for love! I never wanted money; without money I was strong and happy; since I have had it I have been weak and miserable. Money broke down my poor father, and it was for money that Percy married, deceived, and has forsaken fine. Thank God that the wretched money has gone"». («"Il denaro!" urlò derisoriamente "il denaro! Che cos'è il denaro in confronto al dramma che ha preso il mio cuore da quando mi sono sposata! che cos'è il denaro per coloro che sono assetati d'amore! Non ho mai voluto denaro; senza il denaro ero forte e felice; da quando ce l'ho sono triste e miserabile. Il denaro ha abbattuto il mio povero padre, ed è stato per denaro che Percy si è sposato, ha ingannato, e tradito con leggerezza."»).

6. “Delle sottili feritoie con cannoni dalla bocca larga”.

La **FIGURA 6.1** mostra i dieci romanzi con gli indici più alti densità lessicale (type-token) di tutto il corpus. La **FIGURA 6.2** mostra il passaggio che ha ottenuto il risultato più alto, tratto dall'*Arthur Montague, or an Only son at Sea*, di Edward Hawker.

Se la posizione privilegiata del canone è sempre legata al privilegio linguistico – Dario Fo, premio Nobel per la letteratura nel 1997, scrisse una commedia intitolata *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo è il padrone* –, allora gli autori del canone dovrebbero avere un linguaggio molto più variegato degli autori dimenticati. Tuttavia, se si esamina la diversità lessicale con il rapporto type-token, è vero il contrario. «Tutta la terminologia dell'estetica resta rinchiusa entro un rifiuto primigenio del *facile*» scrive Bourdieu «le opere “volgari” [...] suscitano disagio e disgusto per i metodi di seduzione»³⁵. *Facile* il linguaggio di Hawker? seducente? Semmai, il contrario. Una dicotomia come quella volgare/raffinato il volgare e il raffinato non sarà mai sufficiente a spiegare il legame tra l'archivio e valori alti del rapporto type-token. Dovevamo guardare altrove.

Come è già successo altre volte nel corso di questa ricerca, abbiamo trovato una risposta nella linguistica del corpus. Questa volta era nel concetto di “registro”: gli “obiettivi comunicativi e i contesti situazionali” dei messaggi descritti da Douglas Biber e Susan Conrad in *Register, Genre, and Style*³⁶.

Edward Duros, *Otterbourne; A Story of the English Marches*, 1832
 Edward Hawker, *Arthur Montague, or, An Only Son at sea*, 1850
 Emma Robinson, *The Armourer's Daughter: or, The Border Riders*, 1850
 William Lennox, *Compton Audley; or, Hands Not Hearts*, 1841
 Mary Anne Cursham, *Norman Abbey: A Tale of Sherwood Forest*, 1832
 William Maginn, *Whitehall; or, The Days of George IV*, 1827
 Thomas Surr, *The Mask of Fashion; A Plain Tale, with Anecdotes Foreign and Domestic*, 1807
 James Grant, *The Scottish Cavalier: An Historical Romance*, 1850
 Cecil Clarke, *Love's Loyalty*, 1890
 Jane West, *Ringrove, or Old Fashioned Notions*, 1827

FIGURA 6.1 – Rapporto type-token alto, ovvero il trionfo dell'archivio.

³⁵ Pierre Bourdieu *La distinzione. Critica sociale del gusto*, cit., p. 482-483.

³⁶ Douglas Biber e Susan Conrad, *Register, Genre, and Style*, Cambridge U.P., Cambridge 2009, p. 2.

then cut through some acres of refreshing greensward, studded with the oak, walnut, and hawthorn, ascended a knoll, skirted an expansive sheet of water; afterwards entering an avenue of noble elms, always tenanted* by a countless host of cawing* rooks whose clamorous conclaves* interrupted the stillness that reigned around, and whose visits to adjacent corn-fields* of inviting aspect raised the ire and outcry of the yelling VOL. I. C urchins employed to guard them from depredation. Emerging from this arched vista, a near view was obtained of the mansion, approached through a thick luxuriant shrubbery of full-grown* evergreens. It was a straggling stone structure of considerable size and doubtful architecture, having on either side an ornamental wing, surmounted by glazed cupolas*, and indented below with niches containing statues and vases alternate. The front of the building displayed a row of fine Corinthian pillars-- their capitals screened by wire-work* shields, to defend them from the injurious intrusions of the feathery tril*> e, who ever chirped* and hovered about the forbidden spots, coveting the shelter denied them#. In the vicinity of the house was a spacious flower-garden*, encompassed by a protecting plantation of bay, holly, augustines*, arbutus, laburnum, yellow and red Barbary, lilac, and Guelder-rose*, ever melodious with the shy, wary blackbird's whistle, the sweet notes of the secreted thrush, and the varied carols of their fellow-choristers*, a conspiring to give motion as well as life to their leafy concealment. To the right, was a rich, park-like* prospect, sprinkled with deer, grazing beneath clumps of commingled oaks and chestnuts or pulling acorns from the low, overhanging* branches of some solitary venerable stout-trinket* tree, whose outspread limbs bent downwards to the earth from whence their life was drawn, as if in thankfulness for the nourishment received. In an opposite direction stretched forth undulating woodland scenery, bordering on an open furzy down, which was frequently occupied by the moveable* abodes* of those houseless rovers-- the hardy, spoliating*, mendacious tribe, whose forefathers Selim*, on conquering Egypt, was unable to extirpate, but contrived to expel, thereby entailing on Europe their lawless and unpopular posterity, so obnoxious to the proprietors of the localities they select for their temporary residences. I see a column of slow rising smoke Overtop the lofty wood that skirts the wild. c 2 A vagabond and useless tribe# there eat Their miserable meal. A kettle slung Between two poles upon a stick transverse Receives the morsel**** of cock purloined From his accustomed perch. Hardening race! They pick their fuel out of every hedge, Which, kindled with dry leaves, just saves unquench*d The spark of life#. The sportive wind blows wide Their flutt'ring rags, and shows a tawny skin--. The vellum of the pedigree they claim. Great skill have they in palmistry, and more To conjure clean away the gold they touch, Conveying worthless dross into its place: Loud when they beg, dumb only when they steal. A grove of tall poplars* formed a conspicuous object from the western look-out*; and not far from hence rose, up the slope of a hill, a dense extensive coppice, impervious to the eye, where the lordly chief of the forest reared its head proudly over its arboreal companions, silently asserting its supremacy; and the graceful beech, silvery ash, dark-green* spiral fir, Scotch larch, and stunted hazel, were blended together, and the stream-wooling* willow dipped its pensile shoots into a clear, gurgling stream, that wound its tortuous course along, its sequestered, shady nooks pointing out to the angler the probable haunts of the hungry trout on the alert for its insect diet, and snug spots# under the gnarled roots of undermined antique trees growing on the banks of the encroaching brook, hinting to juvenile poachers, setters of night-lines*, the likely lurking-places* of the snake-like*, slimy eel. Situated in a dell, at no great distance off, was the home-farm*, with its roomy barns, high granary, cow-sheds*, and fowl-house*, on entering which#, perhaps the cackling her gave notice of her sedentary occupation, or the outstretched neck of the hissing goose apprised you of her displeasure at your approach. Without, probably the clustering poultry, emitting their various cries, surrounded you without alarm, expecting to receive a shower of grain in reward for their courage and confidence; a turkey or two#, may be fearing to be late for the fare, running greedily upon the yard to join the rest, and the gaily-dressed* peacock condescending to associate with his inferiors* on the occasion. Roaming about#, you doubtless encountered the sheep-dog*, if not away#, attending on his fleecy charge in adjoining pastures, the nature of his bark denoting* delight or anger*, according to his knowledge or ignorance of your countenance; and in passing the sties*, you naturally glanced at the swollen carcasses* of the noxious inmates, lying in their miry beds surfeited* with food, scarcely willing to open their small eyes or lift their snouts* from the stone# troughs on which they rested; a short, low grint* perchance being the only acknowledgment of their consciousness of the presence of a visitor. The farm-house* was the very picture of rustic comfort-- a model of cleanliness and neatness Within; and the brickwork* of the exterior almost totally hidden by the undying ivy that clung tenaciously to every part, as if resolved not to separate from a pleasing acquaintance. A primly clipped box-hedge* bounded it on one side#, and, running along in front#, was a wattled paling supporting a mass of white jessamine. The dairy lay at the back, and its whitewashed walls were always well# garnished with parallel tiers of Stilton, sage, cream, and other cheeses. Thus was ensured a certain supply of creature comforts, contributing in no small degree to create that full contentment that pervaded the household, where food was abundant, beer and cider plentiful, and work light. A few hundred yards from the farmstead was "The Retreat," where I#, Arthur Montague, (for it is fitting I should begin to speak in propria* persona) was wont to pass many an hour in listless idleness, looking on the blooming landscape, listening to the humming bees, or teasing a pet jackdaw, who poked his head# between the bars of his wicker cage when# confine there# for misconduct. The said Retreat* was an elegant little two-roomed* Gothic cottage, plastered with sparkling sanded cement

FIGURA 6.2 – Il passo meno ripetitivo dell'Ottocento.

La descrizione del paesaggio di Arthur Hawker ha un rapporto type-token pari a 60, molto al disopra dei valori (di 46 e 50 per cento, per le notizie) riportati dalla *Longman Grammar* per segmenti di eguale lunghezza.

Nello studio del registro, l'opposizione fondamentale è quella tra l'oralità e la scrittura, ed è un fatto accertato che nella lingua inglese quest'ultima esprima un rapporto type-token molto più alto. Se l'archivio ha una varietà lessicale maggiore del canone, allora la ragione è che *l'archivio si sposta verso il registro "scritto" molto più del canone* (mentre quest'ultimo, come abbiamo visto nella sezione precedente, è molto più a suo agio con le convenzioni orali). Non è che i romanzi d'archivio con alti valori nel rapporto type-token contengano minori passaggi orali (dialoghi, discorsi, esclamazioni, ecc...). La ricerca di Marissa Gemma sul discorso colloquiale suggerisce invece che potrebbero averne anche di più, ma i passaggi "parlati" di questi romanzi hanno un carattere decisamente "scritto". Il romanzo di Jane West, *Ringrove*, contiene ad esempio una gran quantità di passaggi contrassegnati tipograficamente come "dialoghi" che però sono spesso delle tirate composte secondo una formalità che assomiglia più a una dissertazione scritta che a uno scambio orale³⁷.

Un atteggiamento linguistico conservatore è certamente la ragione principale della qualità "scritta" di molte opere d'archivio. Un passo tratto da *The Impostor* di William North – il cui rapporto rapporto type-token si trova in quell'1% del corpus – lo mostra bene:

There has of late years crept into our *belles lettres*, in addition to the *soi-disant* fashionable trash above mentioned, a violent predilection for low life, slang, and vulgarism of every kind. Dickens and Ainsworth led the way, and whole hosts became their followers ... Let us endeavor to reestablish pure classical taste.

[In anni recenti si è intrufolato nelle *belles lettres* nostrane, oltre all'usuale spazzatura di *cosiddetta* moda summenzionata, un gusto virulento per le esistenze di infimo rango, per il linguaggio da strada e per le volgarità di ogni sorta. Dickens e Ainsworth hanno aperto la strada e ora vengono seguiti da una folla di autori... Proviamoci di ristabilire la purezza del gusto classico].

³⁷ Eccone uno, che riguarda l'uso improprio di Byron dei suoi mezzi poetici: «There is a deep condensation of thought, an appropriateness of diction, an elegance of sentiment, and an original glow of poetical imagery; ever happy in illustrating objects, or deepening impressions; - which so fascinate our fancy and bewilder our judgment, that we lose sight of the nature of the deeds he narrates, and the real character of the actors» [«C'è un'ampia condensazione di pensiero, un'appropriatezza di dizione, un'eleganza di sentimento e un bagliore originale di immaginazione poetica; sempre felice di descrivere gli oggetti, o impressioni forti, che colpiscono a tal punto la nostra fantasia e intorbidiscono il nostro giudizio, al punto che perdiamo cognizione della natura dei fatti da lui narrati e della natura dei personaggi descritti»].

«Proviamoci di ristabilire...» Nel loro studio sul prestigio e lo stile, Underwood e Sellers hanno notato che molti oscuri libri «in fondo alla lista [del loro modello] [...] hanno l'ambizione del linguaggio ispirato e oratorio»³⁸. Lo stesso vale qui: «il linguaggio da strada» e «le volgarità», tratti tipici del registro orale, offendono «il gusto classico». Ma il gruppo della FIGURA 6.1 va al contrattacco “elevando” il tono del discorso alla *gravitas* formale della pagina scritta: molti nomi, molti aggettivi, e quante meno possibili forme verbali flesse (FIGURE 6.3-6.4, 6.5)³⁹.

Finora abbiamo spiegato l'affinità fra la grande varietà dei rapporti type-token e del registro scritto come il risultato, per dirla semplicemente, di scelte stilistiche e ideologiche. Tuttavia la loro correlazione ha anche una ragione molto più neutrale e “funzionale”. Secondo la linguistica dei corpora, il livello di massima diversità lessicale corrisponde coerentemente ai testi delle notizie giornalistiche: è un discorso che richiede un livello estremamente denso di elementi nominali, sottolinea il *Longman Grammar*, «refer to a diverse range of people, places, objects, events, etc.» (pp. 53-54) [«per indicare un'ampia gamma di persone, luoghi, oggetti, eventi, ecc...»]. Le fonti giornalistiche presentano una doppia fonte di varietà lessicale: la prima è la necessaria specificità interna a ogni notizia; la seconda è la netta discontinuità *fra* una notizia e la successiva. All'inizio di ogni articolo o corrispondenza il tasso di ripetizione ritorna allo zero e il type-token aumenta di conseguenza. Questa doppia logica ritorna nei testi narrativi con un alto valore nel rapporto type-token: questi accolgono una notevole quantità di

³⁸ Underwood e Sellers, “How Quickly Do Literary Standards Change?”, cit., p. 14.

³⁹ L'alta frequenza di nomi e di aggettivi ci porta di nuovo ai bigrammi grammaticali di cui si è parlato alla fine della sezione 4: le coppie “aggettivo-aggettivo”, “nome proprio-nome”, “nome-aggettivo”. Incrociando questi risultati con quello che è emerso dalla sezione, possiamo finalmente risolvere il paradosso dei testi ad alta ridondanza di bigrammi e di un alta varietà nel rapporto type-token. La funzione *labelling* di bigrammi come “Conte Goldstein” e “zio Gerard” o di cliché retorici come “iron will” e “clever little” può ripetersi facilmente nel corso di un romanzo: da qui la crescita della ridondanza *misurata a quella scala*. Ma anche un mediocre scrittore difficilmente ripeterà “clever little” in un segmento di mille parole, lasciando quindi la varietà lessicale a un livello abbastanza alto. Avverrà l'opposto con i bigrammi “determinativo-nome” o “preposizione-determinativo” che sono tipici dei testi canonici: l'articolo “the” è la parola più frequente della lingua inglese e si ripeterà inevitabilmente decine di volte in un segmento di 1000 parole, diminuendo la varietà percentuale del lessico. Ma dato che il nome accanto all'aggettivo varia con grande facilità, la ridondanza dei bigrammi rimarrà relativamente bassa.

materiali disparati e accentuano la loro diversità utilizzando una pluralità di generi diversi. Jane West, che ha ben sei romanzi nel 3% del corpus per rapporto type-token, cita la poesia in diciassette dei ventiquattro segmenti che hanno raggiunto la percentuale più alta; in mancanza di poesia, ripiega su metafore elaborate («expect a fearful tempest to arise, which will clear the tree of its unsound branches» [«aspettatevi una tremenda tempesta che spezzerà gli spogli rami dell'albero»]) e anche sul *pastiche*⁴⁰. L'introduzione di William North al suo *The Impostor* – metà critica letteraria, metà apologia – tocca una grande quantità di argomenti e presenta una divagazione su... sulla grande varietà di argomenti che ha deciso di trattare nel suo “romance”⁴¹. Thomas Hope la butta sulla profezia politica⁴², Lewis Wingfield si cimenta in una di-

⁴⁰ «First, Venus, queen of gentle devices! taught her prototype, lady Arabella, the use of feigned sighs, artificial tears, and studied fainting: while Aesculapius descended from Olympus, and, assuming the form of a smart physician, stepped out of an elegant chariot, and on viewing the patient, after three sagacious nods, whispered to the trembling aunt, that the young lady's disorder, being purely mental, was beyond the power of the healing art. Reduced to the dire alternative of resigning the fair sufferer to a husband or to the grave, the relenting lady Madelina did not long hesitate». Jane West, *A Tale of the Times*, 1799. [«In principio, Venere, signora di gentili artifizii! il suo idealtipo, Lady Arabella, istruiva all'uso di finti singhiozzi, lacrime artificiali, e dello svenimento calcolato: quando Esculapio scese dall'Olimpo e, prendendo il sembiante di un medico sagace, venne fuori da un'elegante carrozza, osservando il paziente, dopo aver scosso il capo tre volte con fare sornione, sussurrò alla zia che il caos, tutto mentale, di quella giovane donna, era ben oltre il potere di ogni arte curativa. Ridotta alla magra alternativa di scegliere se concedere questa povera degente ad un marito o ad una tomba, intenerita, Lady Arabella, non ebbe tanto da esitare»].

⁴¹ «By introducing literary criticism, satire of political and social evils, and popular illustrations of interesting facts in science, I have hoped to add to the interests of a romance, in which I trust no deficiency of adventure, plot, and carefully developed character will be found. But the day has gone by for mere fashionable novels. The age is utilitarian, and even novelists (the poets of present times) must conform to the mode». [«Inserendo critica letteraria, satira politica e dei malcostumi sociali, e divulgazione popolare di interessanti fatti scientifici, ho sperato di aggiungere interesse al *romance*, nel quale sono sicuro non si troverà mancanza di avventura, trama e personaggi sviluppati con cura. Ma è passato il tempo dei romanzi semplicemente accattivanti. L'epoca è utilitaristica e anche i romanzieri (i poeti dei nostri giorni) si devono uniformare alla moda»].

⁴² «The time is at hand when all the tottering monuments of ignorance, credulity, and superstition, no longer protected by the foolish awe which they formerly inspired, shall strew the earth with their wrecks! Every where the young shoots of reason and liberty, starting from between the rents and crevices of the worn-out* fabrics of feudalism, are becoming too vigorous any longer to be checked: they soon will burst asunder the baseless edifices* of self-interest* and prejudice, which have so long impeded their growth. Religious inquisition,

vagazione architettonica semiparodica⁴³, Edward Hawker si dà all'istruzione naturalistica....⁴⁴

Ma basta esempi. È giunto il tempo di alcune riflessioni finali.

judicial torture, monastic seclusion, tyranny, oppression, fanaticism, and all the other relics of barbarism, are to be driven from the globe». Thomas Hope, *Anastasius, or, Memoirs of a Greek*, 1819. [«È prossimo il tempo in cui i traballanti monumenti dell'ignoranza, della credulità e della superstizione, non più protetti dal ridicolo timore reverenziale che ispiravano in precedenza, copriranno la terra con le loro macerie! Dovunque, i colpi, giovani, della ragione e della libertà, iniziando dall'intercapedini e dalle cervici delle strutture, svuotate, del feudalesimo, diventano ormai troppo vigorosi per essere assorbiti: presto raderanno al suolo questi edifici senza fondamenta di interessi particolari e pregiudizio, che così a lungo hanno impedito loro di crescere. L'inquisizione religiosa, la tortura giuridica, la reclusione monastica, la tirannia, l'oppressione, il fanatismo, e tutti gli altri relitti della barbarie, saranno spazzati via dal globo»].

⁴³ «a stately entrance hall in the most fashionable quarter of the metropolis, embellished with lofty Ionic columns of sham Sienna marble; in front of each a magnificent bust of sham bronze by Mr. NoUekins* on a pedestal of scagliola. From a heavily stuccoed* ceiling, wrought in the classic manner, depend six enormous lanterns in the Pagoda style, wreathed with gaping serpents. Along three sides there are rows of "em pire*" benches, covered with amber damask, on which are lolling a regiment of drowsy myrmidons in rich liveries*. Passing these glorious athletes, you enter an ante-room choked with chairs, sofas, settees*, whose florid gilding is heightened by scarlet cushions. Very beautiful». Lewis Wingfield, *Abigel Rowe. A Chronicle of the Regency*, 1883. [«Una imponente sala di ingresso nella zona più alla moda della città, con flessuose colonne ioniche di finto marmo di Siena; di fronte a ciascuna di esse un magnifico busto di finto bronzo di Mr. NoUenkins* su un piedistallo di scagliola. Dal soffitto divinamente stuccato, arredato alla vecchia maniera, pendono sei enormi lanterne nello stile da Pagoda, ornate da serpenti penzolanti. Lungo le tre pareti c'erano file di panchine stile "impero*", coperte di ambra damascata, sulle quali sedeva un reggimento di robusti mirmidoni in ricche livree*. Oltrepassati questi gloriosi atleti, si entra in una anticamera, piena di sedie, sofà, e divani*, il cui florido bagliore era esaltato da vesti di porpora. Molto bello»].

⁴⁴ «The shield, slung to his neck, bore no emblazonry, and his open baronet and pennonless* lance argued him neither to have undergone the clapham, or knightly box on the ear (!); nor the osculum pads, which more gently signified the chivalric brotherhood. He was, however, well mounted and perfectly armed. Judging from his simple habergeon, and a silver crescent which he bore, more in the way of cognizance than as his own device, he might be pronounced a superior retainer in the service of some great feudatory». Edward Duros, *Otterbourne; A Story of the English Marches*, 1832. [«Lo scudo, che gli pendeva sul collo, non aveva alcun blasone, e la sua lancia da baronetto, senza pennone, faceva arguire che egli non avrebbe indossato né il calaface né l'elmo da cavaliere sulle orecchie (!): e neanche le piastre osculari che significavano, molto più urbanamente, la fratellanza fra cavalieri. In ogni caso era ben arcionato e armato. A giudicare dal suo semplice usbergo, e dalla falce di metallo che portava, più come forma di riconoscimento che come vero e proprio strumento, avrebbe potuto essere nominato vallassore in servizio a qualche grande feudatario»].

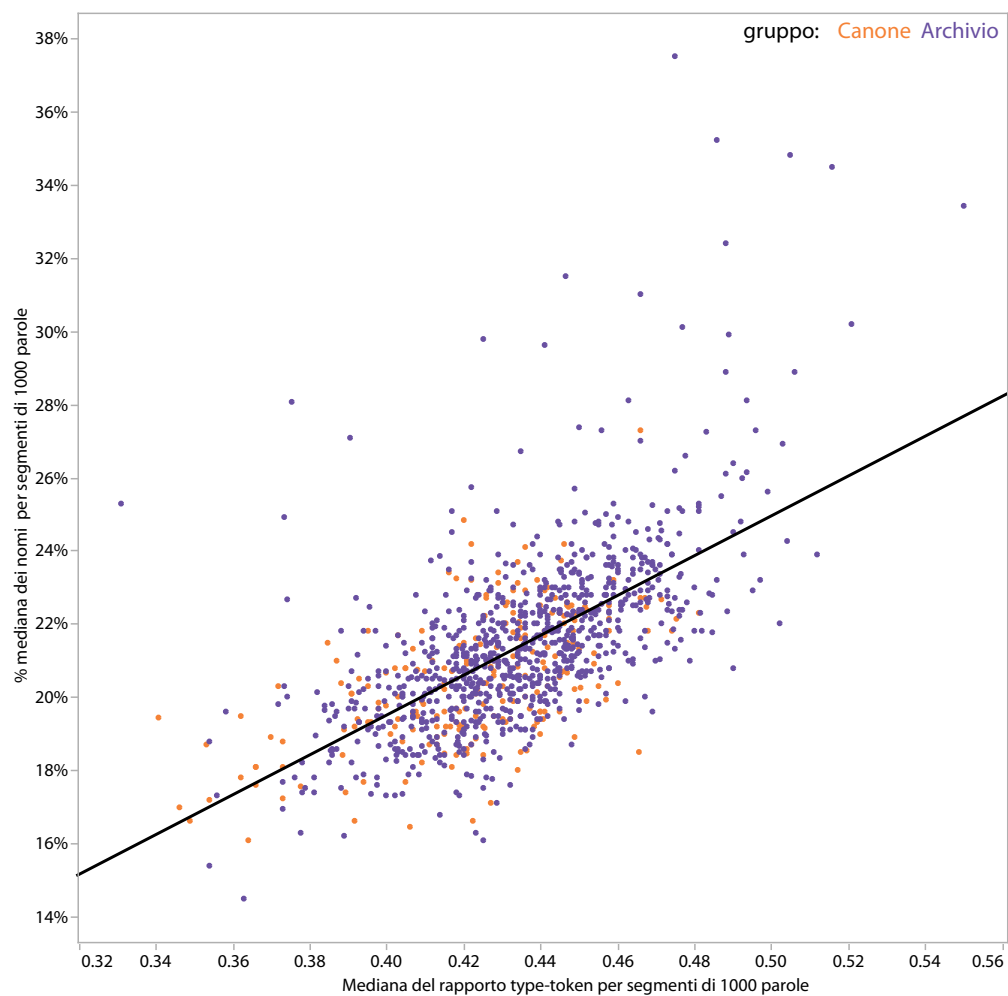


FIGURA 6.3 – Rapporto type-token e nomi.

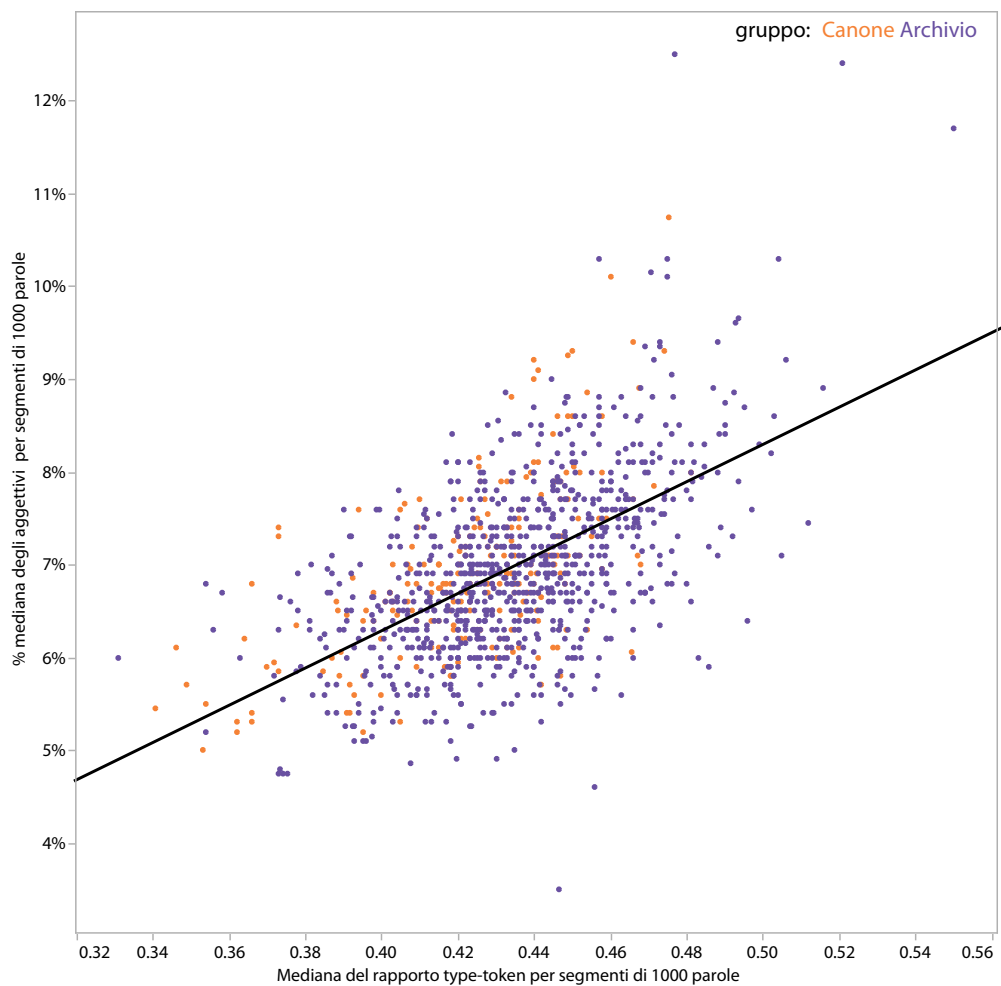


FIGURA 6.4 – Rapporto type-token e aggettivi.

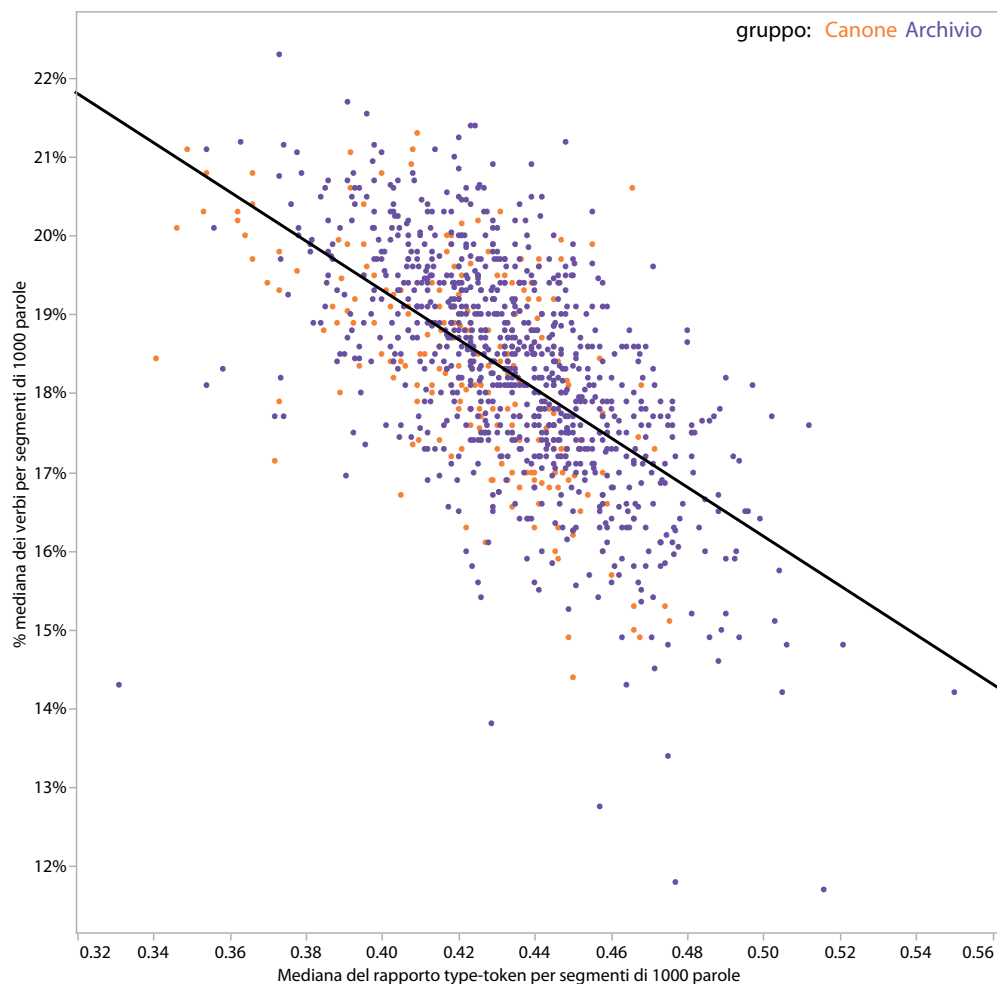


FIGURA 6.5 – Rapporto type-token e verbi.

Nel passaggio di Hawker su Gibilterra, della FIGURA 6.2, gli aggettivi (e i participi) sono più del triplo della media del romanzo ottocentesco. Per converso, il passaggio dell'*Adam Bade* nella FIGURA 5.4 contiene solo quattro nomi e un solo aggettivo, “hangry”, in 75 parole.

III. Dinamiche su larga scala nel campo letterario

Non è facile “concludere” un progetto che si è allontanato così tanto dal proprio obiettivo originale. I nostri oggetti di studio iniziali sono stati il canone e l’archivio e abbiamo utilizzato la ridondanza e l’indice di varietà lessicale (la relazione type-token) quali strumenti d’indagine; poi la relazione fra mezzi e scopi si è silenziosamente rovesciata: il canone e l’archivio si sono spostati sullo sfondo delle nostre discussioni, mentre la ridondanza e la varietà lessicale hanno finito per occupare il centro. Non c’era niente di pianificato in questa inversione, per un bel po’ non ci eravamo neanche resi conto di quel che stava accadendo. Abbiamo infatti passato mesi e mesi a chiederci cosa effettivamente “significassero” quei bigrammi e per quale ragione al mondo fossero così efficaci nel separare i nostri testi. Quando poi, dopo un po’, Allison e Gemma hanno introdotto la questione dei registri orali e scritti, abbiamo impegnato ancora più tempo sull’indice di varietà lessicale, leggendo passi di romanzi sconosciuti pieni di segni quali cancelletti, asterischi, e di parole quali “acclivio”, “laburno”, “mescidanza”. Strano.

Perché l’abbiamo fatto? Perché avevamo la sensazione che lavorare sulla varietà lessicale ci avrebbe permesso di comprendere qualcosa sulle forze “interne” (distinte da quelle esterne, discusse nella sezione 3) che informavano il campo letterario. Il nostro oggetto di studi si è spostato ancora una volta: la linea di presunta demarcazione tra il canone e l’archivio (la barra diagonale visibile nel titolo del nostro articolo) stava perdendo molto del suo interesse, una volta assorbita in un paesaggio più vasto. Con tutte le dovute distanze, c’era una somiglianza con la traiettoria di Bourdieu di quarant’anni prima, quando, a partire da uno studio sulla *Educazione sentimentale* e sulla posizione di Flaubert nella letteratura francese del XIX secolo, aveva sviluppato un quadro generale in cui Flaubert era sì ancora presente ma solo come un elemento fra gli altri. A noi è accaduto lo stesso: il canone e l’archivio sono ancora “dentro” il quadro, identificati da diversi colori, ma l’obiettivo dei nostri diagrammi consiste nell’illuminare il campo letterario nel suo complesso. La polarità stilistica esemplificata da Eliot e Hawker non evoca più per noi il canone e l’archivio ma i registri “orale” e “scritto”. Il fulcro della nostra attenzione è cambiato.

Rimane comunque una differenza fondamentale fra il lavoro di Bourdieu e il nostro. Per noi la sociologia del campo letterario *non può poggiarsi sulla sola sociologia*: c’è bisogno di una componente morfologica

forte. Ecco perché la ridondanza e (soprattutto) il rapporto type-token sono diventati così importanti: la fusione di quantitativo e qualitativo era ideale per stabilire la morfologia del romanzo a cui miravamo come obiettivo finale. Retrospectivamente, dobbiamo ammettere che, sebbene si sia avvicinato, l'obiettivo è rimasto fuori portata. Fuori portata, nel senso che, ove c'era una correlazione molto forte fra forma e destino sociale (è il caso della ridondanza) la natura elusiva dell'unità morfologica dei bigrammi ha reso difficile stabilire una relazione causale. Laddove invece una caratteristica si prestava a un'analisi articolata e accurata (la relazione type-token), la correlazione era più debole e si mostrava incontestabile solo nei casi più estremi. Al tempo stesso, due fenomeni che erano divenuti visibili accanto a questi casi estremi – l'intensità delle voci dei personaggi nei momenti di percentuale più bassa e, all'estremo opposto, la disparata raccolta di argomenti nella prosa del narratore – avevano aperto una nuova linea d'indagine, nella quale il *continuum* quantitativo-qualitativo riemergeva con chiarezza puntando con forza verso due concetti chiave della teoria del romanzo di Michail Bachtin: la polifonia e l'eteroglossia (gli "altri linguaggi" dei discorsi extra-letterari consolidati, come la politica, l'estetica, la geografia, l'architettura, ecc...). Di solito queste due nozioni vengono considerate strettamente connesse (e anche Bachtin sembrava pensarla così): tuttavia, come ha osservato Hannah Walser nelle nostre ultime discussioni, i nostri risultati indicavano che queste nozioni erano in realtà al lavoro ognuna in un estremo opposto del campo letterario: la polifonia risultava tendenzialmente associata a testi canonici, l'eteroglossia ai romanzi dimenticati. Lo stretto legame fra eteroglossia e insuccesso era, in effetti, particolarmente interessante. Per Bachtin, quando il romanzo entra in contatto con altri discorsi, li trasforma in modo creativo, si appropria della loro forza e rafforza la propria centralità nel sistema culturale. È come se, grazie all'eteroglossia, nulla possa andar storto. Invece è esattamente quanto è successo alla nostra piccola armata di autori dimenticati: l'incontro con altri discorsi ha esercitato su di loro un effetto paralizzante e, al posto della vitalità dialogica, ha prodotto pallidi cloni della prosa non romanzesca: una scelta disastrosa per sopravvivere nel sistema letterario inglese.

L'eteroglossia è quindi come una potenziale patologia della struttura romanzesca? «Non esistono fatti normali o patologici in sé», scrive Georges Canguilhem nel suo capolavoro sulle concezioni di normalità del XIX secolo: «L'anomalia o la mutazione non sono in se stesse patologiche. Esse esprimono

altre possibili norme di vita»⁴⁵. Se questa tesi è giusta, quel che ha messo fuori gioco Hawker, North e Duros non è stata tanto la scelta dell'eteroglossia in sé quanto il fatto che la scelta sia avvenuta in un periodo e in un paese – un ecosistema – *in cui il la forma del romanzo andava nella direzione opposta*. Vale a dire che invece di cercare ispirazione in discorsi esterni (come pure stava avvenendo in altri paesi) il romanzo lavorava alla sua meccanica narrativa interna. Anche Dickens, con la sua esperienza del gergo *parlamentare*, ha scritto racconti con un alto tasso di “oralità”. È questa particolare situazione storica che ha fatto degli “altri linguaggi” veicolati dall'eteroglossia uno svantaggio in termini di sopravvivenza.

A questa altezza, una visione storica di più ampio respiro può essere d'aiuto. Alcuni anni fa Niklas Holzberg, esperto di filologia classica, ha scritto un saggio la cui principale metafora cognitiva (la nozione di “fringe”, *frangia*) ha lasciato un'impronta profonda negli studi sul romanzo nell'antichità. Holzberg ha utilizzato questo termine per evocare il fatto che attorno a un gruppo ristretto di romanzi greci e latini “veri e propri”, c'era un gruppo molto più ampio di testi in cui i tratti romanzeschi erano mescolati con elementi tratti da altri discorsi (storiografia, narrativa di viaggio, filosofia, educazione politica, pornografia ...), estendendo nel complesso la portata del romanzo. Nei venti secoli che seguirono, mentre il romanzo “vero e proprio” intensificava la sua produzione, diversificava i generi e migliorava il proprio status all'interno del sistema culturale, parallelamente il ruolo della *frangia* si contraeva al punto tale che gli studiosi di letteratura moderna si sono a malapena interessati a questo concetto⁴⁶. Ma, a conti fatti, la *frangia* non ha mai smesso di esistere e gli scrittori della FIGURA 6.1 ne sono una versione moderna, con la loro strana proliferazione di temi che è il segno distintivo delle opere situate al confine fra romanzo e altri discorsi. Il vero problema risiede nel fatto che nel corso degli anni, la funzione morfologica di questa zona di confine (terreno fertile per l'incontro tra romanzo e altri discorsi) è diventata più instabile. Un secolo prima, un romanzo che si tingeva delle sfumature dell'autobiografia spirituale, dei meccanismi dell'epistolario o delle discontinuità del “sentimento” poteva ancora guadagnare il titolo di capolavoro e

⁴⁵ Georges Canguilhem, *Il normale e il patologico*, trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Einaudi, 1987, p. 114.

⁴⁶ Niklas Holzberg, “The Genre: Novels proper and the Fringe”, 1996, in Gareth Schmeling (a cura di), *The Novel in the Ancient World*, edizione rivisitata, Boston-Leiden, Brill 2003.

dare vita a un sottogenere di successo: *The Pilgrim's Journey*, *Pamela*, *Tristram Shandy* e forse anche *Waverley*, possedevano molte delle caratteristiche della *frangia*. Invece nel corso del XIX secolo (forse a causa della divisione del lavoro intellettuale che ha portato a un crescente divario tra la narrativa e le scienze sociali, rendendo i rispettivi linguaggi sempre più intraducibili l'uno con l'altro) il ruolo dell'eteroglossia nello sviluppo della forma romanzesca è diventato problematico: è questo fenomeno che ha deciso il destino di questi autori dimenticati⁴⁷.

Se questo risponda alla nostra domanda iniziale sul modo in cui l'archivio ha cambiato la nostra conoscenza della letteratura, non spetta a noi dirlo. Quel che possiamo dire è che, con il procedere del lavoro, ci siamo trovati a dedicare sempre più tempo a *Ringrove*, *The Impostor*, e *Arthur Mortague*, e che in certi momenti fortunati, ci siamo accorti che questi romanzi avevano posto delle questioni che un romanzo come, ad esempio, *Adam Bede* non avrebbe mai sollevato. Ma i momenti fortunati sono stati *pochi* perché non è facile mantenere l'attenzione sull'archivio: in parte si deve resistere al richiamo esercitato dagli autori più noti – l'attrazione verso il conosciuto – che riportano a sentieri già battuti; in parte è la natura problematica di quel che gli scrittori dimenticati mettono sotto gli occhi: un enorme spreco di ideali grandiosi, molto diverso dal paesaggio con cui si confrontano gli storici della letteratura. Imparare a esaminare queste rovine senza un atteggiamento di superiorità (e senza pietismi) è quel che il nuovo archivio digitale ci sta chiedendo di fare. Sul lungo termine potrebbe essere un cambiamento anche più grande dell'introduzione della stessa analisi quantitativa.

(Traduzione di Giuseppe Episcopo e Luca Marangolo)

⁴⁷ Sulla stessa logica, i capolavori dell'eteroglossia – come *Moby Dick* o *l'Ulisse* – si sono dovuti allontanare progressivamente dall'asse principale dell'evoluzione romanzesca, acquisendo sempre meno interesse per lettori non accademici.

¶6. Sui paragrafi. Scale, temi e forme della narrazione

Franco Moretti e Mark Algee-Hewitt,
Ryan Heuser

1. Micromégas

La **FIGURA 1.1** riprende l'immagine finale, che è anche la copertina, del libro di Matt Jockers *Macroanalysis*: un network con più di 3000 nodi (ognuno dei quali rappresenta un romanzo del XIX secolo) e 165.000 angoli creato a partire dall'affinità tra 104 caratteristiche specifiche. I romanzi non sono che meri puntini ma ce ne sono così tanti, e con così tante interconnessioni, che il risultato assomiglia a una grossa, complessa nube.

Nonostante la quantità d'informazioni presenti in quest'immagine sia inusuale, il legame tra unità molto piccole ed esiti corposi è tipico delle digital humanities. Si osservi il diagramma della "metricalità" alla **FIGURA 1.2**: due serie di variabili molto semplici – ritmo ascendente o discendente e piede binario o ternario – e in un solo grafico vengono mappati secoli di poesia inglese. Oppure, si pensi all'uso dei bigrammi da parte di Mark Algee-Hewitt per analizzare i romanzi del XIX secolo nella **FIGURA 1.3**: milioni di micro-combinazioni di due parole e da un secolo di romanzi viene alla luce un sergeto discriminare.

Questa combinazione di micro e macro è diventata oggi un tratto distintivo delle digital humanities, il cui impatto ha inciso in modo straordinario sulla scala alla quale la letteratura va affrontata. Straordinario perché ciò che mostrano queste immagini sono i poli *estremi* della scala letteraria, laddove invece la critica si è confrontata tradizionalmente con i livelli *medi*

della scala: un testo, una scena, una stanza, un episodio, un estratto... Una scala *antropocentrica*, in cui il lettore è davvero “la misura delle cose”. Ma le digital humanities, come ha scritto Alan Liu, hanno cambiato queste coordinate, «concentrandosi su tratti linguistici del microlivello [...] che entrano in diretta relazione con i fenomeni del macrolivello»¹. Proprio così. Ma come si lavora sulla letteratura in questa situazione nuova?

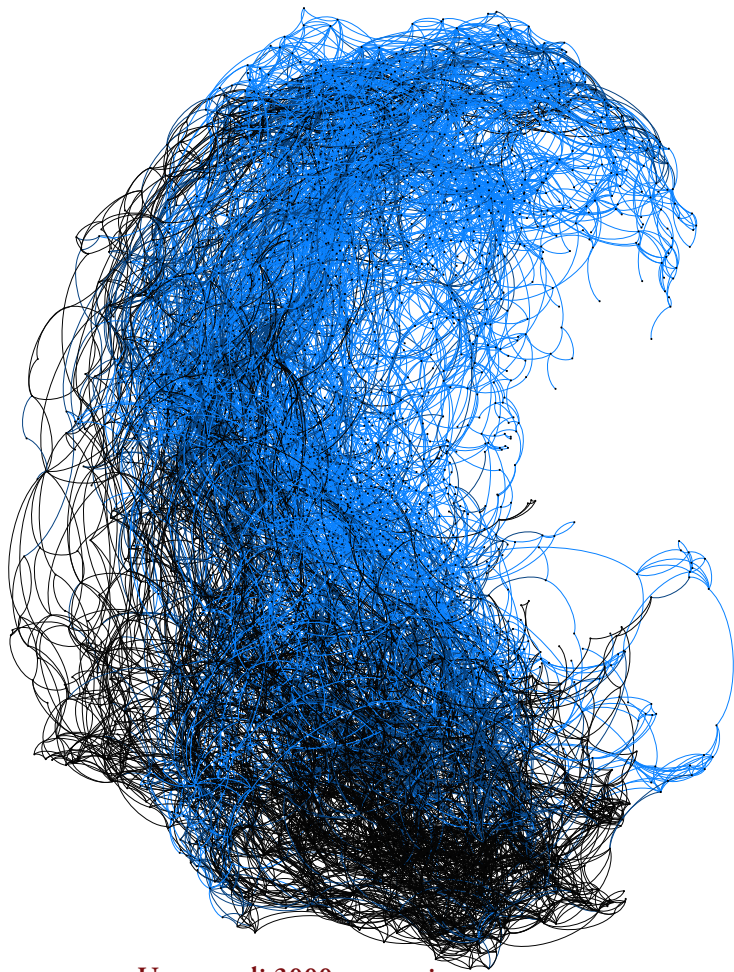


FIGURA 1.1 – Una rete di 3000 romanzi.

Matthew L. Jockers, *Macroanalysis. Digital Methods & Literary History*, Illinois U.P., Urbana e Chicago (IL) 2013.

¹ Alan Liu, *Where Is Cultural Criticism in the Digital Humanities?* <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/20>: «focusing on microlevel linguistic features [...] that map directly over macrolevel phenomena» [trad. it. nostra nel testo].

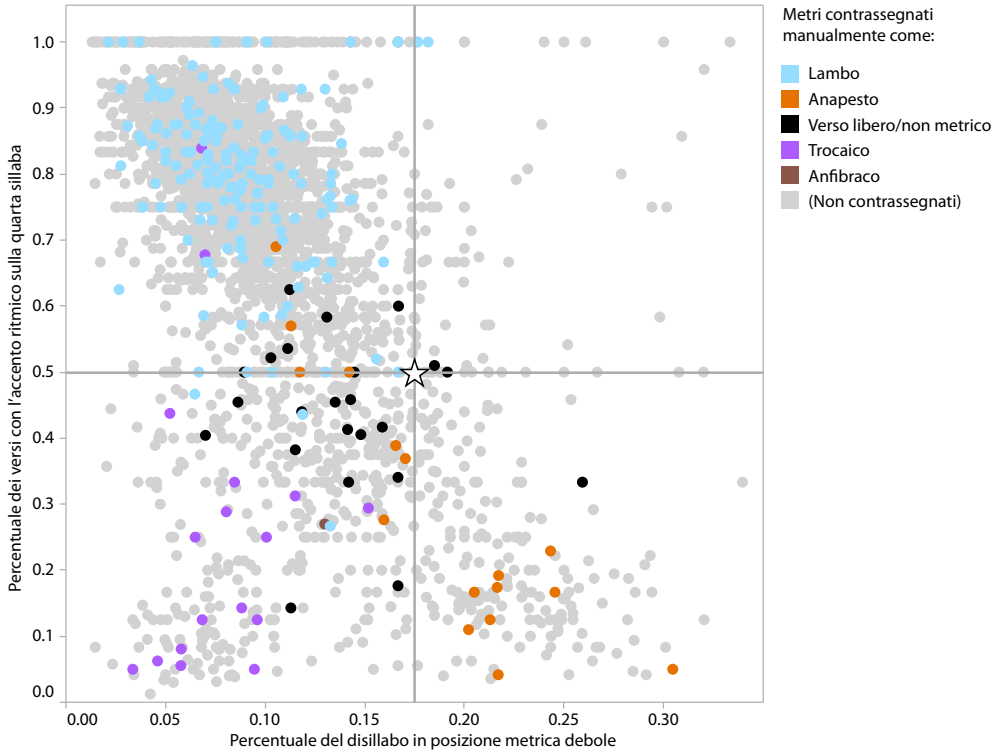


FIGURA 1.2 – Una mappatura della poesia inglese.

Un grafico a dispersione che rappresenta 6400 poesie, campionate uniformemente per periodo dal XVI al XX secolo. I punti colorati rappresentano un sottocampione di poesie il cui metro è stato annotato manualmente (si veda la legenda). I punti in grigio chiaro indicano le poesie di cui non si ha una specifica conoscenza del metro: la loro posizione in uno specifico quadrante indica a quale metro il nostro programma lo considera più prossimo (giambo, trocheo, anapesto o dattilo). I punti in nero indicano poesie in versi liberi o con un metro non identificabile. Tratto da: Mark Algee-Hewitt e Ryan Heuser, J.D. Porter, Jonathan Sensenbaugh, Justin Tackett, *Trans-Historical Poetry Project*, Literary Lab.

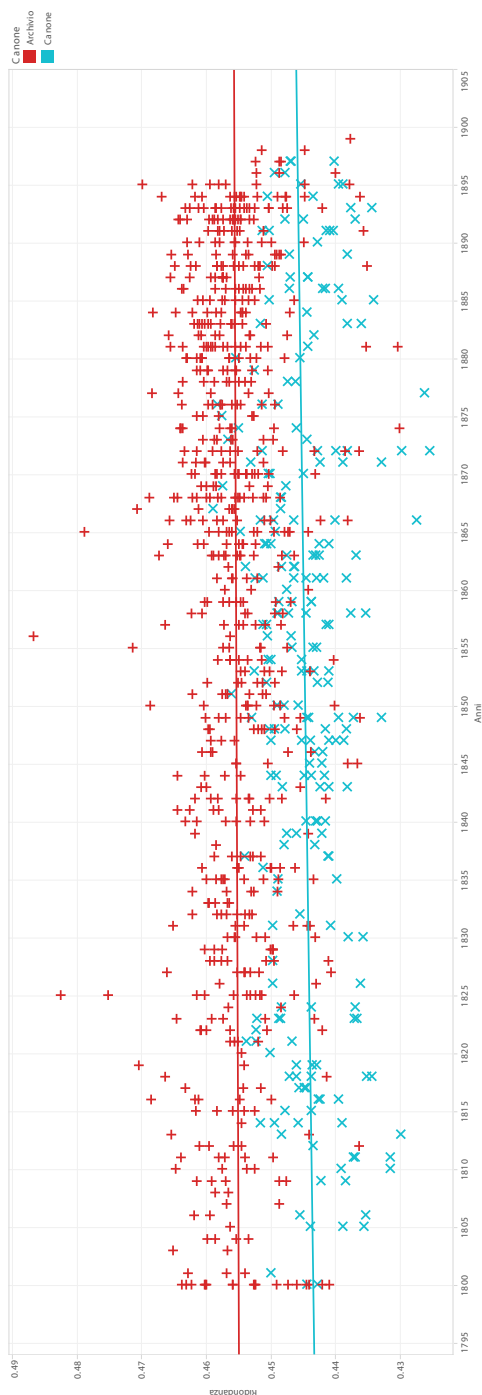


FIGURA 1.3 – Canone e archivio nella Gran Bretagna del XIX secolo.

Quest'immagine registra la frequenza con cui ogni possibile combinazione di due parole consecutive viene ripetuta in un campione di romanzi del XIX secolo: maggiore la ripetizione, minore il valore informativo di un dato testo. Come si vede, questa misura molto semplice di ridondanza linguistica rivela una straordinaria differenza tra testi canonici (blu) e non canonici (rossi). Tratto dal Cap. 5: Franco Moretti e Mark Algee-Hewitt, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Hannah Walser, *Canone/archivio. Dinamismi che su larga scala nel campo letterario*, Literary Lab.

Una possibilità sarebbe data dal prendere in considerazione esclusivamente il molto piccolo e il molto grande. Questo è in sostanza ciò che è accaduto con la *Stilkritik* di Leo Spitzer, uno dei maggiori predecessori teorici della critica computazionale. Per Spitzer tutto ciò che contava erano i “dettagli” e “l’insieme”; nessuna scala media ma solo una lunga serie di «movimenti avanti e indietro (prima il particolare, poi l’insieme, poi un altro particolare ecc.)», allora: «non passa molto tempo prima che avvenga il caratteristico “clic”, che ci segnala che il particolare e l’insieme hanno trovato un comune denominatore»². Così si passa da un certo uso delle congiunzioni alla poesia simbolista francese; dai neologismi all’intera opera di Rabelais; dal dettaglio della storpiatura di un nome alla visione del mondo del *Don Chisciotte*. Dettaglio e insieme, molto piccolo e molto grande: Micromégas e *nient’altro*, solo dettaglio e insieme:

la soluzione raggiunta grazie al procedimento circolare non può sottomettersi ad una rigida analisi razionale perché, nel grado più perfetto, è una negazione dei gradini: una volta raggiunta, tende a cancellare i gradini che ad essa conducono (possiamo ricordare il leone dei bestiari medievali – conclude il critico di nome Leo – il quale, man mano che faceva un passo, cancellava con la coda le sue orme per ingannare gli inseguitori!). (Spitzer, 1975, p. 102)

Il nostro progetto si muove nella direzione opposta a quella introdotta dalla bellissima similitudine di Spitzer: invece di “cancellare” i passaggi intermedi, vuole renderli pienamente manifesti, proponendo una nuova scala media per lo studio della letteratura. Questa scala è quella del paragrafo.

² Leo Spitzer, *Linguistica e storia letteraria* (1948), in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 101, 103.

2. Auerbach, Watt e il paragrafo

Rispetto alle frasi e (in misura minore) ai capitoli, i paragrafi restano una scala poco studiata della scrittura in prosa³. Tutti noi sappiamo che esistono – e tutti noi *scriviamo* dei paragrafi – ma del modo in cui funzionano sappiamo poco⁴. Per cominciare siamo allora tornati a un precedente pamphlet sulla scala letteraria – *Lo stile al livello della frase* – con l'idea di studiare come lo stile cambi quando ci si sposta dalla scala della frase a quella del paragrafo. Dopotutto, il saggio più programmatico di stilistica americana non era forse intitolato «On the first *paragraph* of Henry James' *The Ambassadors*»? Si pensi anche alle parole che aprono il saggio pilota di Auerbach per *Mimesis*: «Dieser Absatz steht im neunten Kapitel des ersten Teils...»⁵. *Dieser Absatz*: questo paragrafo. Quando *Mimesis* comincia a prendere forma – il titolo del

³ Il primo studio sistematico del paragrafo in inglese sembra essere stata l'eccellente tesi di dottorato di Edwin Herbert Lewis *The History of the English Paragraph*, Chicago U.P., Chicago (IL), 1894. Per studi più recenti, cfr. Paul C. Rodgers, Jr., *Alexander Bain and the Rise of the Organic Paragraph*, «Quarterly Journal of Speech», 1965 e *A Discourse-centered Rhetoric of the Paragraph*, «College Composition and Communication», 1966; Francis Christensen, *A Generative Rhetoric of the Paragraph*, «College Composition and Communication», 1965; R. E. Longacre, *The Paragraph as a Grammatical Unit*, «Syntax and Semantics», vol. 12, Academic Press, New York 1979.

Molti di questi studiosi considerano la struttura e la funzione del paragrafo sostanzialmente simili a quelle della frase e in genere si basano sul *Manual of English Composition and Rhetoric* (1866) di Alexander Bain come base per questo tipo di approccio. Scrive ad esempio Rodgers che per Bain: «Il paragrafo è semplicemente una frase più lunga [...] frase e paragrafo insieme manifestano una struttura organica e impiegano gli stessi mezzi per assicurarla»; e dunque, riassumendo gli sviluppi della teoria del paragrafo nel tardo diciannovesimo secolo: «il paragrafo, oggi, è una frase espansa non solo strutturalmente ma anche logicamente e semanticamente [...] finalizzata all'amplificazione e al rafforzamento della singola idea annunciata nella frase principale». (*Alexander Bain and the Rise of the Organic Paragraph*, cit., pp. 406, 408. Trad. it. nostra). Una continuità ancor più radicale tra le distinte scale testuali è riconosciuta da Longacre, secondo il quale: «un paragrafo somiglia da un lato a una lunga frase e dall'altro a un discorso breve». (*The Paragraph as a Grammatical Unit*, cit., p. 116. trad. it. nostra).

⁴ O, tuttalpiù, come funzionano *nella fiction narrativa*. La maggior parte degli studi sul paragrafo si è concentrata sul discorso non letterario e, d'altra parte, anche i corsi di composizione – nei quali gli studenti americani scoprono il paragrafo come forma – sono strutturati intorno all'esposizione critica, non alla forma narrativa.

⁵ Si veda Erich Auerbach, *Sull'imitazione seria del quotidiano* (1937), in Id., *Romanticismo e realismo. E altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 19-48.

saggio del 1937 è la prima occorrenza di quella «imitazione seria del quotidiano» che costituirà il *Leitmotiv* del libro – “paragrafo” è la prima parola che viene in mente ad Auerbach.

Lo stile al livello del paragrafo. C'è però qualcosa di strano sullo status del paragrafo in Watt e Auerbach. Entrambi analizzano lo stile, tracciano le loro dimostrazioni riportando chiaramente dei paragrafi, ma la *forma* del paragrafo, invece, non entra mai nella loro analisi. I paragrafi contengono lo stile, ma ad esso non *danno forma*. Watt, significativamente, cita tre volte l'apertura di *The Ambassadors* come un “paragrafo” e *tredici* volte come un “passaggio”: nonostante stesse analizzando un paragrafo, non lo *vedeva* come tale. Qualcosa di simile avviene nei capitoli di Auerbach sul naturalismo francese: ci si riferisce ai paragrafi in maniera obliqua, passando per metafore cognitive di natura pittorica (il paragrafo come una «scena», «un ritratto», «un quadro», il «naturalismo rozzo [della] pittura fiamminga») o musicale («un motivo principale che viene ripetuto più volte»; «le prime parole del capoverso [...] offrono il tema, e tutto quel che segue non è che lo sviluppo di questo tema [...] una ripresa e una variazione»)⁶. Scena, ritratto, quadro, motivo, tema... per Auerbach, evidentemente, i paragrafi non erano unità stilistiche, ma *tematiche*. E nel mondo delle digital humanities, lo studio tematico significa *topic modeling*⁷.

⁶ Erich Auerbach, *Mimesis* (1946), trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000², vol. II, pp. 221, 242, 256, 287, 240, 257.

⁷ Nel proseguio, ipotizziamo l'esistenza di una relazione tra temi e *topic modeling* – tanto che useremo “tema” e “topic” in modo quasi intercambiabile – nonostante siamo ben consapevoli che le nostre osservazioni su questo punto non posseggano un carattere fortemente sistematico. [Nell'edizione italiana, invece, i due sostantivi verranno differenziati per conservarne la differente natura: di estrazione narratologica la prima, risultato dei metodi computazionali degli studi quantitativi, la seconda. *N.d.C.*].

3. La focalizzazione tematica

Le idee tematiche potrebbero anche non più essere quel “caos” evocato da Propp nelle prime pagine di *La morfologia della fiaba*⁸; molti teorici, però, concordano su come esse rimangano terribilmente opache, soprattutto quando si parla di “tema” e “motivo”⁹. Qui seguiremo il presupposto, in larga parte condiviso, che i temi tendano a essere estesi, astratti, sintetici¹⁰, e di solito non siano dichiarati apertamente nel testo ma prodotti da un atto di interpretazione¹¹; laddove i motivi tendono a essere espliciti, delimitati¹² e concreti¹³.

La nostra ipotesi iniziale è semplice: se i paragrafi fossero davvero delle unità tematiche, allora avrebbero una “focalizzazione tematica” più alta di

⁸ «I sistemi di classificazione da noi analizzati concernono la ripartizione delle favole in *categorie*, ma accanto a questa è possibile anche la ripartizione secondo l'*intreccio* [sjuzet]. Se il primo tipo di classificazione non può dirsi riuscito, col secondo ha inizio il caos verso e proprio, per non parlare della complessità e indeterminatezza di un concetto come quello di “intreccio” che, o non viene neanche definito, o è interpretato da ogni autore a modo suo». Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba* (1927), trad. it. a cura di G. L. Bravo, Einaudi, Torino 2000², p. 12.

⁹ «Ancor meno chiara, del resto, è rimasta nei vari studiosi la distinzione tra tema e motivo, sino al punto che le definizioni talora si scambiano tra loro». Cesare Segre, *Dal motivo alla funzione, e viceversa*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 212-213.

¹⁰ «Il tema (ciò di cui si parla) rappresenta l'unità dei significati dei singoli elementi dell'opera [...] Quello di tema è un concetto *riassuntivo*, che unifica il materiale verbale impiegato nell'opera». Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio* (1925), in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. a cura di G. L. Bravo, Einaudi, Torino 2003², pp. 307, 314.

¹¹ «Un tema non è una componente: non c'è un elemento in un lavoro letterario che possa essere chiamato il suo tema. [...] Un tema non è un'espressione: nonostante, a volte, il tema sia formulato esplicitamente, più spesso emerge implicitamente, senza che corrisponda a una specifica espressione nel testo [...] Un tema non è un segmento all'interno del continuum del testo ma un costrutto messo insieme da elementi discontinui nel testo». Shlomith Rimmon-Kenan, *What is Theme and how do we get at it?*, in Claude Bremond e Joshua Landy, Thomas Pavel (a cura di), *Thematics. New Approaches*, SUNY Press, Albany (NY) 1995, pp. 10-11, 14.

¹² «Procedendo in questa scomposizione dell'opera in frazioni tematiche, giungiamo infine a particelle *non scomponibili* ulteriormente che costituiscono le porzioni minime di materiale tematico: “Scese la sera”, “Raskol'nikov uccise la vecchia”, “L'eroe morì”, “Si ricevette una lettera” ecc. Il tema di una particella irriducibile viene chiamato *motivo*, e in pratica ogni proposizione ne possiede uno proprio». Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, cit., pp. 314-315.

¹³ «Senza dubbio, il motivo è più concreto e il tema più astratto», conclude Bremond, laddove Segre, partendo dalla musicologia, mette in evidenza che «Fra *tema* e *motivo*, secondo queste definizioni [di musicologia], c'è dunque un rapporto da complesso a semplice, da

quella presente negli astratti segmenti testuali adottati di solito dagli studiosi di *topic modeling*¹⁴. Verificare quest'ipotesi ha comunque richiesto che venissero realizzati una serie di passaggi preliminari, il primo dei quali è consistito nello stabilire la lunghezza dei paragrafi nel nostro corpus. Abbiamo dapprima misurato *tutti* i paragrafi, miscelando esempi narrativi, come quelli analizzati da Auerbach e Watt, con le battute dei dialoghi tra personaggi (FIGURA 3.1). Sebbene dal punto di vista tipografico fossero contrassegnati nello stesso modo, le due tipologie di paragrafo svolgevano ruoli ben distinti nell'architettura dei romanzi – soprattutto nel corpus della metà del periodo che avevamo selezionato – e così abbiamo deciso di disaggregarli, ottenendo i risultati presenti nella FIGURA 3.2.

Da questo momento in avanti abbiamo ristretto la nostra indagine ai paragrafi narrativi, nel solco di Auerbach e Watt, e proceduto a una comparazione in tre passaggi tra paragrafi, segmenti testuali lunghi 82 parole (la lunghezza media di un paragrafo narrativo) e un secondo gruppo di segmenti lunghi 200 parole (per avvicinarsi alla lunghezza di 1000 parole, canonica nel *topic modeling*). Al fine di misurare la focalizzazione tematica di questi tre gruppi abbiamo preso in prestito dall'economia due indicatori statistici: il coefficiente di Gini, che misura la disuguaglianza della ricchezza, e l'indice di concentrazione del mercato di Herfindahl. Lo scopo è stabilire quante risorse finite (nel nostro caso, il numero di parole in un dato paragrafo) sono ripartite tra attori differenti (nel nostro caso, i differenti *topic* presenti nel corpus). Combinando i due indicatori, abbiamo potuto determinare quale proporzione dello spazio semantico di un paragrafo fosse dedicata a uno o più *topic*. La concentrazione tematica, come mostra la FIGURA 3.3, ha finito per essere significativamente più alta nei paragrafi che nei segmenti di pari lunghezza, e *molto* più alta rispetto ai segmenti di 200 parole.

articolato a unitario; [...] i temi sono elementi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso, mentre i motivi sono elementi minori, e possono esser presenti in numero anche elevato». Cesare Segre, *Dal motivo alla funzione, e viceversa*, cit., pp. 215-216. Cfr. Claude Bremond, *Concept and Theme*, in Werner Sollors (a cura di), *The Return of Thematic Criticism*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 1993, pp. 49-50.

¹⁴ “Astratti”, nel senso che molti ricercatori selezionano come loro unità segmenti di uguale lunghezza (in genere 1000 parole), senza riguardo per le effettive suddivisioni del testo; “meccanica” potrebbe essere un altro modo per descrivere la relazione tra segmento e testo. In linea di principio non abbiamo niente contro gli approcci astratto e meccanico alla letteratura; è solo che – in questo caso specifico – pensiamo che una scelta diversa potrebbe produrre risultati migliori.

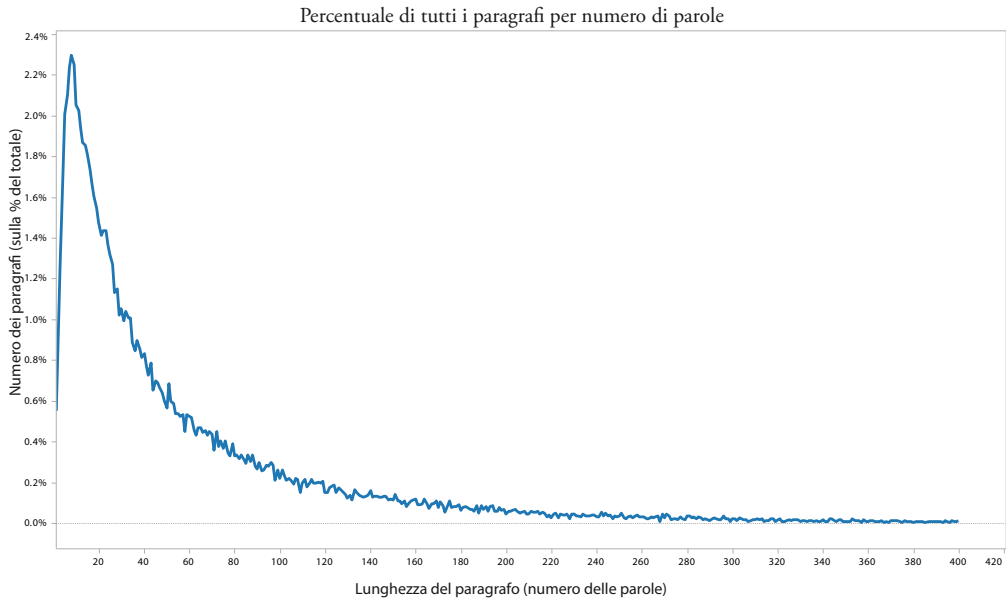


FIGURA 3.1 – Lunghezza del paragrafo (in parole).

Circa il 15% dei paragrafi del nostro corpus è composto di un numero tra 1 e 10 parole, il 18% tra 11 e 20; poi la frequenza comincia a diminuire con l'aumentare delle parole: il 13% dei paragrafi contiene tra 21 e 30 parole, il 9,3% tra 31 e 40 e così via, fino a quando – arrivati a circa 100 parole, col 2% di frequenza – la curva si appiattisce. I paragrafi di 100 o più parole costituiscono solo il 15% circa dei paragrafi, ma comprendono il 49% delle parole del corpus.

Siccome, all'inizio, pensavamo di studiare lo stile, avevamo preparato un corpus insolitamente ridotto, composto da soli 19 *Bildungsromans* dell'epoca medio-vittoriana, i cui paragrafi erano stati tutti etichettati manualmente. È possibile che la scelta del genere e del periodo abbiano distorto i nostri risultati: ma questa eventuale distorsione verrà corretta da ulteriori ricerche. Questa scelta di genere e periodo potrebbe, ovviamente, aver pregiudicato i risultati in modi che, in futuro, la ricerca correggerà.

Sui paragrafi

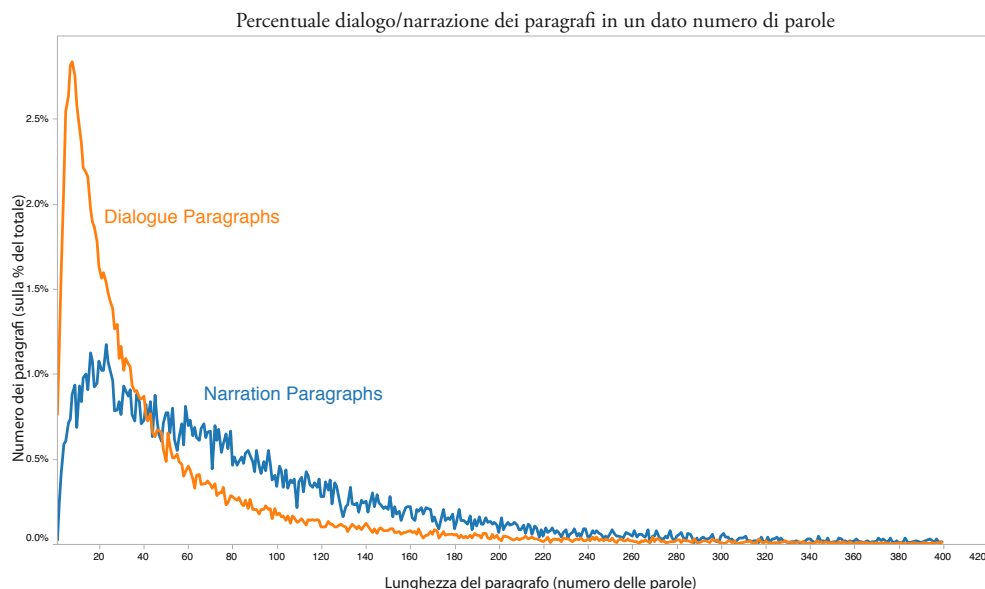


FIGURA 3.2 – Lunghezza del paragrafo (in parole): dialogo e narrazione.

Separare il dialogo e la narrazione ha prodotto due curve molto differenti, ciò che supporta l'idea che essi formano due sistemi distinti (anche se, è ovvio, interagenti). I paragrafi di dialogo hanno raggiunto subito il picco, per una lunghezza di 6-8 parole – ben al di sotto della media di lunghezza delle frasi dei romanzi del diciannovesimo secolo, per non parlare dei paragrafi – e la loro frequenza è diminuita in modo piuttosto veloce. I paragrafi narrativi hanno raggiunto il picco intorno alle 20-25 parole: avevano una lunghezza media di 82 parole (il paragrafo di *Madame Bovary* esaminato da Auerbach è lungo 89 parole) e diminuivano molto lentamente, raggiungendo l'1% a circa 215 parole (il paragrafo iniziale di *The Ambassadors* è lungo 250 parole).

La classifica ha suggerito che i romanzi del diciannovesimo secolo richiedevano lettori che si muovessero fra passaggi lunghi (e anche molto lunghi) e mirati dialoghi tra i personaggi: un punto d'incontro tra "scritto" e "orale" che sembra essersi cristallizzato alla metà del secolo e più tardi si è radicalizzato nei romanzi di Henry James. Flaubert ha offerto la propria, straordinaria versione dell'alternanza breve/lungo: lo shock del suo paragrafo più leggendario – «Il voyagea», verso la fine de *L'educazione sentimentale* – sta nel come un paragrafo è ridotto alle frasi più semplici (pronomi + verbo intransitivo). Implicitamente, questa radicale compressione rivela quanto differenti, di solito, siano le funzioni dei paragrafi e delle frasi.

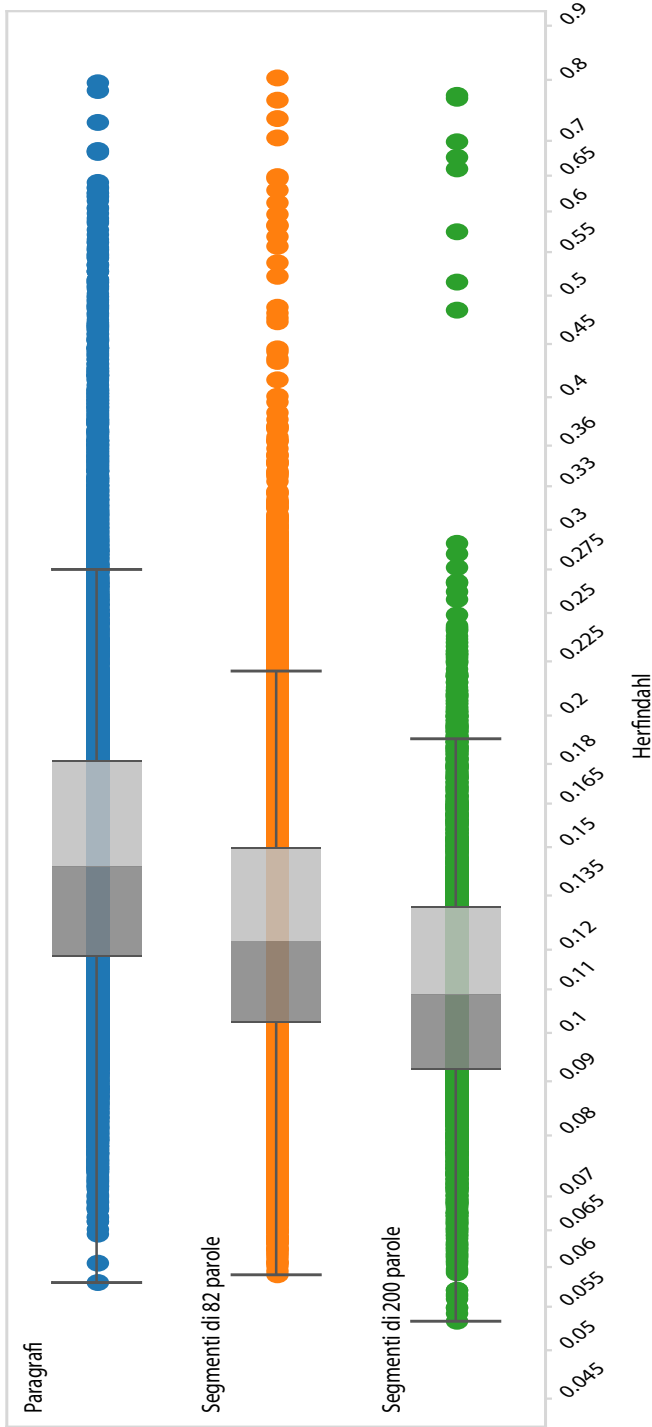


FIGURA 3.3 – Focalizzazione tematica.

In quest'immagine la linea che biseca i tre "rettangoli" indica il valore medio per il gruppo; le sezioni in grigio scuro e grigio chiaro indicano i due quartili centrali; i "baffi" rappresentano il quartile più alto e quello più basso, i valori anomali sono indicati da punti isolati.

Abbiamo eseguito il *topic modeling* sui tre gruppi presi separatamente (sulla base di 50 temi) utilizzando gli iperparametri; per ogni segmento il modello passa in rassegna almeno 10 parole rilevate dal MALLET (Machine Learning for Language Toolkit), con l'esclusione dei nomi propri e delle parole più frequenti e quindi assegna i *topic* al segmento dato.

Un po' di chiarezza sul significato di queste conclusioni. Anzitutto, non abbiamo "scoperto" che i paragrafi fossero unità tematiche: gli studiosi che hanno analizzato il paragrafo hanno stabilito da lungo tempo questo "fatto", noi lo abbiamo imparato alle elementari, lo "sappiamo" da allora. Ma abbiamo provato che questo "fatto risaputo" fosse vero e potesse essere "riscontrato" grazie a un programma di *topic modeling*, in modo da provare la sua affidabilità; due esempi di conferma che, nonostante di per sé non proprio eccitanti, giocano il loro modesto ruolo nel processo di ricerca. Più significativamente, i nostri risultati hanno suggerito che – volendo usare il *topic modeling* per analizzare la letteratura – allora *i paragrafi sono un'unità migliore rispetto ai segmenti "meccanici"* e dovrebbero sostituirli nella ricerca futura. Stessa cosa vale per la tematica: se, come abbiamo visto, nessuno sa davvero "dove" cercare i temi in un testo, le nostre conclusioni suggeriscono che i paragrafi sono probabilmente il miglior punto di partenza: concentrando materiale tematico nel loro spazio limitato, essi agiscono *come l'habitat testuale dei temi*. Ciò che questo significa nel concreto è l'oggetto delle prossime due sezioni.

4. Paragrafi mono-topici

I paragrafi sono specializzati nella “concentrazione” di temi. Ma come, esattamente? Le FIGURE 4.1, 4.2 e 4.3 offrono una prima risposta esemplificando quelli che abbiamo chiamato paragrafi “mono-topici”: si tratta di paragrafi in cui un singolo *topic* occupa almeno la metà dello spazio semantico disponibile. Sulla base delle 50 parole principali, questo *topic* dominante potrebbe essere descritto come “matrimonio e speranze” (FIGURA 4.1, da *Middlemarch*), “entrare in una casa” (FIGURA 4.2, da *Villette*) e “comunicazione diretta ed emotiva” (FIGURA 4.3, da *Adam Bede*). Diciamo subito che la consistenza semantica di questi *topic* è spesso opinabile¹⁵ e che, laddove il paragrafo da *Adam Bede* è semanticamente molto vicino al cuore del suo *topic* dominante – molte delle cui 50 parole principali appaiono nello stesso paragrafo – è vero l’opposto nel caso di *Middlemarch*, dove è difficile non avvertire uno scarto sensibile tra il significato del paragrafo e quello che si suppone sia il *topic* dominante. Una potenziale via d’uscita da questo confuso stato di cose è offerta da Claude Bremond, con la sua distinzione tra concetto e tema:

Nell’opera di Rousseau c’è un concetto di contratto sociale ma un tema di fantasticheria [...] l’uno [il concetto] parte dal concreto più variegato in direzione dell’unità astratta. L’altro tende a esemplificare una nozione apparentemente definita immergendola nel contesto di situazioni differenti: prende un’entità astratta e ne fa il punto di partenza di una serie di variazioni concrete [...] il tema straripa e chiama in causa di continuo le idee forgiate per comprenderlo. Questa è la conseguenza dell’*esemplificazione*: alle caratteristiche considerate rilevanti per la definizione di quell’idea, il tema aggiunge una rete di idee associate [...] La tematizzazione consiste quindi in un’indefinita

¹⁵ Nel passaggio di *Middlemarch*, ad esempio, i termini “liberality”, “personal independence” ed “expectations” suggeriscono l’idea di “identità personale” laddove “reason”, “imagine”, “suppose” e “prove” puntano verso una qualche sorta di attività interpretativa. Lo stesso in *Villette* – dove “garden”, “door”, “cabinet”, “steps” e “round” si riferiscono allo spazio e “loud”, “cautious”, “tinkle” e “parley” al suono – e in *Adam Bede*, dove “felt”, “deep” e “sign” indicano emozioni e “stood” e “move” un luogo. Queste contraddizioni sono ovunque nel *topic modeling* e, naturalmente, ne indeboliscono il potere analitico; in “Words Alone: Disassembling Topic Models in the Humanities”, *Journal of Digital Humanities*, Winter 2012, Benjamin M. Schmidt ha convincentemente spiegato questo comportamento da Giano bifronte con gli archi di tempo troppo lunghi di *corpora* da cui i *topic* sono estratti. È un’ipotesi molto plausibile, che comunque non si applica al nostro corpus, desunto da una singola, piuttosto omogenea generazione.

serie di variazioni su un tema la cui concettualizzazione [...] rimane ancora da completare¹⁶.

“Variazioni” che generano una “rete di idee associate”: è questa la chiave. Il paragrafo di *Middlemarch* esemplifica il tema dell’“indipendenza personale” collocandolo in una situazione in cui le scelte da compiere sono simili (Lydgate, a cui le parole sono indirizzate, deve vedersela con gli stessi problemi che affronta Will): in tal modo, il paragrafo offre una variazione che “chiama in causa” l’idea iniziale. In più, l’idea dei temi come un’“indefinita serie di variazioni” consente di spiegare perché esistano le contraddizioni interne ai *topic*: queste emergono da quell’indefinita attività di associazione che – ben lontana dall’essere una fatalità – costituisce per Bremond *il vero punto* della tematizzazione.

Se la tesi di Bremond dà conto delle contraddizioni semantiche dei *topic*, *rimuovere* quelle contraddizioni è, a ogni modo, tutt’altra storia: non potendo farlo, abbiamo concluso che i temi restano troppo sfuggenti per un’analisi semantica approfondita del nostro corpus. Per cui siamo ritornati a *Lo stile al livello della frase* ma stavolta per ribaltarne completamente l’approccio: invece di prendere in considerazione la scala della frase come strumento per indagare il fenomeno letterario dello stile, facciamo il contrario: prendiamo il fenomeno letterario dei temi e lo utilizziamo per studiare la scala del paragrafo. Questo ribaltamento di fini e mezzi trova un noto precedente nel saggio del 1925 di Boris Tomaševskij, in cui la distinzione tra motivi “legati” e motivi “liberi” – concepita per estrarre il contenuto tematico – ha finito col non aver a che fare con la critica tematica quanto con la teoria della trama¹⁷.

¹⁶ Claude Bremond, “Concept and Theme”, in Werner Sollors (a cura di), *The Return of Thematic Criticism*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 1993, pp. 47, 48, 49. La nozione di “esemplificazione” di Bremond non dev’essere confusa con quella di “illustratione”: se la prima colloca una nozione astratta nel mondo dei fenomeni concreti, enfatizzando il suo potenziale metamorfico, la seconda usa il mondo dei fenomeni concreti per provare l’inalterabile validità di una nozione generale (come, per dire, in *Illustrations of Political Economy* di Harriet Martineau). L’illustrazione è interessata alla favola perché permette di riaffermare la morale; l’esemplificazione è interessata alla morale perché permette di moltiplicare le favole.

¹⁷ «I motivi, combinandosi tra loro, formano la struttura tematica dell’opera; da questo punto di vista, la *fabula* è costituita dall’insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali [...] Chiamiamo *legati* i motivi che non si possono omettere, *liberi* quelli eliminabili senza danno per l’integrità della connessione casuale-temporale degli avvenimenti». Boris Tomaševskij, *La costruzione dell’intreccio*, cit., pp. 315-316. Si noti il tacito arretramento da “struttura tematica” a “connessione causale-temporale”.

Qualcosa di simile avviene qui, i paragrafi mono-topici non ci interessano per ciò che il loro *topic* centrale “significa”, quanto per ciò che “fa” alla struttura narrativa: definire un personaggio principale (*Middlemarch*), introdurre un enigma (*Villette*) o annunciare un punto di svolta fondamentale nella trama (*Adam Bede*). Tutte funzioni, ci siamo resi conto, che rendevano i paragrafi mono-topici parecchio simili ai motivi legati di Tomaševskij, aprendo così un inaspettato e promettente sentiero dalla tematica alla narratologia.

Ma c’era un problema. Rispetto alle favole, si sa che romanzi moderni hanno davvero pochi motivi legati. E infatti, quando abbiamo calcolato quanti paragrafi mono-topici avremmo trovato nel nostro corpus, il totale oscillava tra l’1 e il 4% (FIGURA 4.4). E gli altri paragrafi?

“Then, why don't you extend your liberality to others?” said Will, still nettled. “My personal independence is as important to me as yours is to you. You have no more reason to imagine that I have personal expectations from Brooke, than I have to imagine that you have personal expectations from Bulstrode. Motives are points of honor, I suppose-- nobody can prove them. But as to money and place in the world,” Will ended, tossing back his head, “I think it is pretty clear that I am not determined by considerations of that sort.”

— *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, by George Eliot (1872)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
<u>0</u>	60.47%	21 / 30 [70.0%]	mind, marriage, husband, fact, present, wife, time, subject, question, kind, opinion, family, wished, felt, sort, give, feeling, knew, point, making, position, interest, grandcourt, idea, expected, reason, case, regard, uncle, means, determined, aware, sense, giving, side, circumstances, reasons, person, affair, held, occasion, future, general, object, opportunity, view, personal, find, speak
<u>22</u>	12.57%	4 / 30 [13.3%]	n't, dear, sir, suppose, give, hear, mind, things, wo, care, woman, father, call, remember, speak, ah, talk, married, friend, poor, feel, glad, continued, wife, bad, fellow, tone, boy, mine, understand, husband, people, leave, word, live, aunt, girl, stay, trouble, papa, place, bear, sort, head, pretty, exclaimed, kind, matter, fool
<u>39</u>	6.3%	2 / 30 [6.7%]	things, people, world, men, find, time, knew, life, feel, women, matter, set, wrong, times, end, sort, deal, hard, bad, person, work, suppose, kind, poor, mind, worse, half, lose, felt, fancy, wanted, making, friends, true, ways, doubt, care, show, story, easy, clever, thoughts, reason, give, fault, stupid, place, began, spite
<u>42</u>	6.21%	2 / 30 [6.7%]	hand, head, looked, chair, round, hands, side, turned, hat, eyes, table, face, sat, forward, arm, sit, seated, standing, room, stood, seat, sitting, turning, window, feet, walk, end, corner, distance, rising, held, began, leaning, close, book, laid, holding, threw, suddenly, time, fingers, walked, open, ground, turn, fire, entered, ring, sofa
<u>27</u>	2.99%	1 / 30 [3.3%]	dress, white, hair, black, wear, bonnet, silk, pink, wore, gold, dressed, round, small, red, gown, blue, lace, handkerchief, diamonds, necklace, shawl, cap, large, silver, clothes, frock, plain, pretty, curls, ring, short, green, jewels, tied, brown, bright, satin, suit, handsome, neck, mama, gray, muslin, yellow, robe, gloves, fingers, bracelet, colored

FIGURA 4.1

Sui paragrafi

All at once, quick rang the bell-- quick, but not loud-- a cautious tinkle-- a sort of warning, metal whisper. Rosine darted from her cabinet and ran to open. The person she admitted stood with her two minutes in parley: there seemed a demur, a delay. Rosine came to the garden door, lamp in hand; she stood on the steps, lifting her lamp, looking round vaguely.

— *Villette*, by Charlotte Bronte (1853)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
14	56.9%	20 / 30 [66.7%]	door, room, opened, open, house, stood, entered, window, heard, hall, looked, stairs, fire, light, table, round, closed, shut, passed, side, doors, place, step, led, parlor, small, dark, chamber, staircase, front, steps, bed, floor, corner, furniture, glass, library, end, key, large, servant, hand, candle, servants, chair, sat, rooms, brought, empty
19	12.21%	4 / 30 [13.3%]	looked, eyes, voice, turned, tone, face, spoke, felt, heard, speak, smile, answer, speaking, glance, manner, time, eye, silent, silence, began, gave, met, pause, question, stranger, word, round, surprise, hand, expression, strange, turning, room, sat, knew, passed, usual, low, reply, feeling, quick, quickly, smiled, quiet, conversation, slight, countenance, speech, questions
43	12.05%	4 / 30 [13.3%]	hand, eyes, face, head, hands, tears, looked, lips, arms, heart, voice, turned, arm, shook, father, held, round, kissed, mother, pale, stood, pressed, kiss, felt, spoke, fell, laid, cheek, child, cry, touch, bent, gave, neck, touched, door, speak, sat, answer, whispered, trembling, burst, smiled, lifted, whisper, silence, paused, shoulder, suddenly
25	3.57%	1 / 30 [3.3%]	felt, mind, feeling, sense, life, strong, consciousness, mother, presence, husband, brought, painful, feel, dread, effect, state, conscious, future, sort, nature, reason, present, longer, power, feelings, pain, effort, experience, trouble, thoughts, fear, turned, speech, creature, moments, change, wanted, stronger, brother, began, strength, pride, care, pity, turn, ready, imagination, hard, shock
33	3.12%	1 / 30 [3.3%]	eyes, face, hair, looked, eye, head, beauty, figure, woman, features, dark, light, white, black, mouth, large, smile, brow, tall, fine, expression, girl, full, blue, delicate, pale, nose, handsome, glance, color, soft, red, dress, fair, countenance, brown, thin, air, bright, pretty, sort, lips, appearance, set, forehead, shape, contrast, fire, age

FIGURA 4.2

Slowly, while Dinah was speaking, Hetty rose, took a step forward, and was clasped in Dinah's arms. They stood so a long while, for neither of them felt the impulse to move apart again. Hetty, without any distinct thought of it, hung on this something that was come to clasp her now, while she was sinking helpless in a dark gulf; and Dinah felt a deep joy in the first sign that her love was welcomed by the wretched lost one. The light got fainter as they stood, and when at last they sat down on the straw pallet together, their faces had become indistinct.

— *Adam Bede*, by George Eliot (1859)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
48	46.68%	16 / 30 [53.3%]	looked, eyes, face, turned, hand, voice, sat, stood, spoke, round, heard, silence, tone, time, speak, felt, room, smile, door, silent, minutes, speaking, low, glance, word, eye, turning, began, passed, paused, suddenly, head, expression, manner, quick, answer, met, half, slowly, standing, immediately, arm, walked, lips, pale, usual, moved, gave, strange
25	23.3%	8 / 30 [26.7%]	heart, poor, tears, face, death, dead, cry, felt, eyes, fear, pain, die, soul, child, knew, fell, bear, time, woman, voice, cold, hard, broken, strange, grief, life, bitter, weak, burst, hands, body, terror, deep, strength, hand, lips, sight, pale, cruel, misery, trembling, comfort, broke, suffering, despair, sorrow, lost, terrible, breath
21	8.94%	3 / 30 [10.0%]	mother, father, child, horn, poor, children, daughter, girl, looked, baby, wc, mamma, years, boy, dear, woman, wife, darling, husband, sister, knew, world, brother, time, brought, face, beautiful, sweet, nurse, mid, dead, house, heart, happy, boys, papa, pretty, loved, arms, parents, grave, remember, called, save, fond, quiet, day, whispered, talked
31	3.06%	1 / 30 [3.3%]	white, black, dress, hair, looked, bonnet, round, wear, clothes, wore, large, coat, dressed, gold, silk, hat, cap, gray, gown, blue, pretty, red, small, gloves, shawl, hands, lace, waistcoat, pink, pair, shoes, head, clean, yellow, green, tied, boots, box, neck, silver, figure, handkerchief, pocket, eyes, worn, brown, gentleman, light, hanging
28	3.13%	1 / 30 [3.3%]	door, room, house, opened, open, window, table, stood, looked, entered, hall, large, light, small, chair, side, place, stairs, dark, windows, parlor, rooms, floor, staircase, closed, key, corner, furniture, round, walls, shut, glass, fire, hand, led, passage, chamber, locked, end, opposite, appeared, books, doors, wall, standing, seated, library, sitting, gallery
5	3.45%	1 / 30 [3.3%]	family, gentleman, person, knew, acquaintance, called, fact, society, conversation, friends, present, pleasure, manner, talk, time, house, gentlemen, kind, friend, held, appeared, character, ladies, subject, general, fine, air, business, visit, appearance, pleased, interest, received, place, company, observed, excellent, agreeable, daughter, mentioned, occasion, attention, private, brought, talked, neighborhood, high, generally, persons

FIGURA 4.3

FIGURE 4.1 - 4.2 - 4.3 – Paragrafi mono-topici.

In queste immagini, ognuno dei 50 *topic* creati dal programma di *topic modeling* è indicato da un numero e un colore, rendendo possibile riconoscere la sua presenza nel corpo del paragrafo: l'argomento 0, in blu/viola, domina la FIGURA 4.1, l'argomento 14, in verde acqua, la FIGURA 4.2 e l'argomento 48, in viola/porpora, la FIGURA 4.3. Tutti i paragrafi che discuteremo da qui in avanti consistono di 50 parole rilevate dal programma MALLET: una lunghezza che è in correlazione coi maggiori punteggi ottenuti combinando gli indici Gini/Herfindahl e che quindi risulta ideale per investigare la focalizzazione tematica. Dal momento che MALLET non considera i nomi propri, le parole-funzione e altre entità molto frequenti, un paragrafo con 30 parole MALLET ha in media circa 100 parole effettive.

Dei due punteggi sulla sinistra dell'immagine, il *Mallet Topic Score* indica la quantità di spazio del paragrafo che MALLET considera occupata da un dato *topic*. Dato che molte parole fanno parte di diversi *topic* (nonostante, in genere, con un "grado" differente al loro interno), tutti i 50 *topic* hanno un punteggio MALLET diverso da zero in ogni paragrafo del corpus. *Assigned Topic Score* indica, da parte sua, quante delle 30 parole rilevate dal MALLET nel dato paragrafo sono state "assegnate" dal programma a un *topic* specifico. In questo caso, i soli *topic* con valori diversi da zero sono quelli a cui è stata assegnata almeno una delle 30 parole del MALLET.

Infine, abbiamo testato il modello cinque volte sull'intero corpus (con risultati molto simili) e stiamo delineando gli esempi in base a tutte queste prove. Di conseguenza, potrebbero esserci leggere incongruenze nella numerazione o nella colorazione di *topic* specifici.

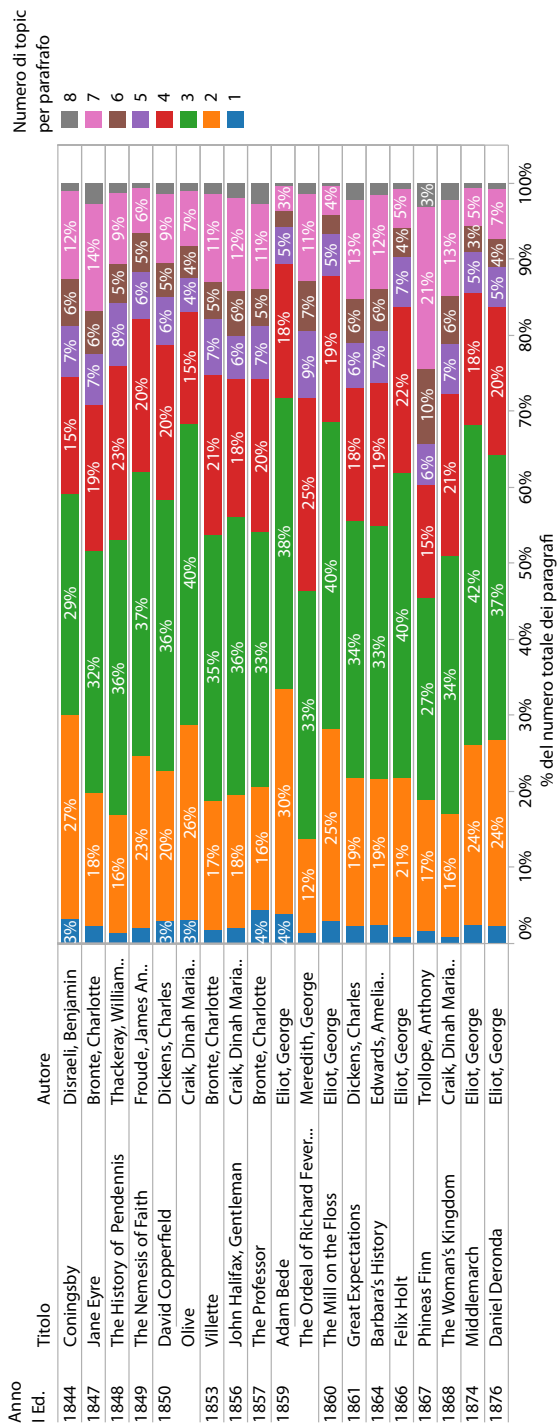


FIGURA 4.4 – Concentrazione tematica nei *Bildungsromane* medio-vittoriani.

Torneremo ancora ai contenuti di questa classifica. Per ora, limitiamoci a sottolineare che la più alta frequenza dei paragrafi monotematici è un mero 4% – un paragrafo ogni 25 – e solo in due dei nostri 19 testi: *The Professor* e *Adam Bede*.

5. Fisiologia del Paragrafo

Di fronte ai risultati consegnati dalla **FIGURA 4.4**, la tentazione iniziale è stata quella di correre con l'occhio all'estremo opposto dello spettro per osservare quei passaggi "poli-topici" in cui – con una varietà cromatica degna di Arlecchino – cinque o più *topic* occupavano il 50% dell'intero spazio tematico (**FIGURE 5.1** e **5.2**). Al posto dell'intensità dei punti di svolta e dei personaggi centrali, il rapido incrociarsi dei temi ha prodotto la bella "sorpresa" del paragrafo di Meredith (**FIGURA 5.1**), in cui confluiscono i personaggi minori di *Middlemarch*. Sarebbe più corretto dire che ammassare così tanti personaggi in uno spazio tanto ristretto – nove in cento parole, nel caso di Eliot – comporta che essi appaiano tutti "minori", il che per contrasto accresce lo spazio per i commenti ironici del narratore (**FIGURA 5.2**).

Questi paragrafi, che fanno da chiaro contrappunto ai paragrafi monotopici, erano anche più frequenti: tra il 9 e il 40%, rispetto all'1-4%. Nonostante ciò, erano ancora una volta relativamente poco rappresentativi del corpus nel suo insieme: nella **FIGURA 4.4**, infatti, un singolo gruppo di paragrafi (quelli "tri-topici", in cui tre *topic* occupano il 50% dello spazio semantico) prevale rispetto alla somma dei casi mono- e poli-topici. Le **FIGURE 5.3** e **5.4** mostrano due casi tipici di questi paragrafi "medi", che costituiscono più di un terzo (in media il 37%) del nostro corpus.

Richard faced about to make a querulous retort. The injured and hapless visage that met his eye disarmed him. The lad's unhappy nose, though not exactly of the dreaded hue, was really becoming discolored. To upbraid him would be cruel. Richard lifted his head, surveyed the position, and exclaiming, "Here!" dropped down on a withered bank, leaving Ripton to contemplate him as a puzzle whose every new move was a worse perplexity.

— *The Ordeal of Richard Feverel. A History of Father and Son*, by George Meredith (1859)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
19	12.21%	4 / 30 [13.3%]	looked, eyes, voice, turned, tone, face, spoke, felt, heard, speak, smile, answer, speaking, glance, manner, time, eye, silent, silence, began, gave, met, pause, question, stranger, word, round, surprise, hand, expression, strange, turning, room, sat, knew, passed, usual, low, reply, feeling, quick, quickly, smiled, quiet, conversation, slight, countenance, speech, questions
5	11.76%	4 / 30 [13.3%]	character, time, circumstances, life, friends, degree, spirit, grandfather, present, influence, mind, friend, means, feelings, society, considerable, received, position, purpose, intelligence, scarcely, period, interest, deeply, returned, respect, impossible, visit, knowledge, days, family, youth, devoted, conduct, secret, result, met, existence, quitted, confidence, years, difficult, views, future, occasion, success, general, manner, appeared
25	9.23%	3 / 30 [10.0%]	felt, mind, feeling, sense, life, strong, consciousness, mother, presence, husband, brought, painful, feel, dread, effect, state, conscious, future, sort, nature, reason, present, longer, power, feelings, pain, effort, experience, trouble, thoughts, fear, turned, speech, creature, moments, change, wanted, stronger, brother, began, strength, pride, care, pity, turn, ready, imagination, hard, shock
22	9.75%	3 / 30 [10.0%]	n't, dear, sir, suppose, give, hear, mind, things, wo, care, woman, father, call, remember, speak, ah, talk, married, friend, poor, feel, glad, continued, wife, bad, fellow, tone, boy, mine, understand, husband, people, leave, word, live, aunt, girl, stay, trouble, papa, place, bear, sort, head, pretty, exclaimed, kind, matter, fool
43	9.22%	3 / 30 [10.0%]	hand, eyes, face, head, hands, tears, looked, lips, arms, heart, voice, turned, arm, shook, father, held, round, kissed, mother, pale, stood, pressed, kiss, felt, spoke, fell, laid, cheek, child, cry, touch, bent, gave, neck, touched, door, speak, sat, answer, whispered, trembling, burst, smiled, lifted, whisper, silence, paused, shoulder, suddenly
39	6.3%	2 / 30 [6.7%]	things, people, world, men, find, time, knew, life, feel, women, matter, set, wrong, times, end, sort, deal, hard, bad, person, work, suppose, kind, poor, mind, worse, half, lose, felt, fancy, wanted, making, friends, true, ways, doubt, care, show, story, easy, clever, thoughts, reason, give, fault, stupid, place, began, spite

FIGURA 5.1 – Paragrafi poli-topici.

It came very **lightly** indeed. When Dorothea **quitted** Caleb and **turned** to **meet** them, it **appeared** that Mrs Cadwallader had **stepped** across the **park** by the **merest** chance in the **world**, just to **chat** with Celia in a **matronly** way about the **baby**. And so Mr Brooke was **coming** back? **Delightful!** -- **coming** back, it was to be **hoped**, quite **cured** of Parliamentary **fever** and **pioneering**. **Apropos** of the 'Pioneer'-- somebody had **prophesied** that it would soon be like a **dying dolphin**, and **turn** all **colors** for want of **knowing** how to help itself, because Mr Brooke's **protégé**, the **brilliant** young Ladislaw, was gone or going. Had Sir James **heard** that?

— *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, by George Eliot (1872)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
42	14.7%	5 / 30 [16.7%]	hand, head, looked, chair, round, hands, side, turned, hat, eyes, table, face, sat, forward, arm, sit, seated, standing, room, stood, seat, sitting, turning, window, feet, walk, end, corner, distance, rising, held, began, leaning, close, book, laid, holding, threw, suddenly, time, fingers, walked, open, ground, turn, fire, entered, ring, sofa
35	14.48%	5 / 30 [16.7%]	mother, horn, child, daughter, we, woman, father, heart, wife, girl, dear, loved, friend, poor, mid, beautiful, sister, happy, looked, world, nurse, years, mc, care, sweet, face, quiet, mamma, talk, husband, grave, creature, papa, scarcely, darling, loving, strange, baby, tender, times, pride, learned, thinking, memory, beloved, true, kiss, tenderness, meet
2	11.67%	4 / 30 [13.3%]	ladies, gentlemen, fine, air, pretty, society, gentleman, party, guests, pleasure, company, dinner, french, conversation, dance, agreeable, gave, women, charming, style, handsome, taste, beautiful, pleasant, perfect, evening, fair, admiration, called, fashion, talked, ball, english, amusement, general, full, high, grand, delightful, beauty, appeared, visitors, distinguished, girl, country, lively, girls, present, world
28	11.86%	4 / 30 [13.3%]	night, bed, light, time, sleep, lay, cold, strange, sat, fell, day, heard, hour, felt, morning, fire, dark, half, knew, evening, sound, silence, silent, heart, hours, room, stood, passed, past, darkness, dream, wind, slept, hear, asleep, dead, grew, lie, warm, rest, remembered, fast, thoughts, face, weary, voice, breath, rain, broke
18	8.92%	3 / 30 [10.0%]	life, heart, world, happy, sweet, happiness, beautiful, day, loved, youth, beauty, years, nature, live, delight, felt, pure, full, dream, soul, real, days, affection, thoughts, kind, secret, eyes, read, friendship, light, calm, future, fair, lived, fancy, sad, hearts, bright, strange, tenderness, earth, peace, fresh, spirit, presence, lives, passion, charm, passed
20	6.69%	2 / 30	day, time, morning, house, evening, hour, place, days, night, week, return, leave, coming, late, hours, usual, stay, brought, half, called, visit, walk, passed, longer, early, afternoon, change, dinner, work, returned, room, knew, order, o'clock, sit,

FIGURA 5.2 – Paragrafi poli-topici.

FIGURA 5.1 - 5.2 – Paragrafi poli-topici.

Il paragrafo in 5.1 si manifesta nel mezzo di un episodio turbolento nell’infanzia di Richard Feverel, in cui la sua mente oscilla tra diversi corsi d’azione. Il passaggio da *Middlemarch* in 5.2 è parte di una scena più ampia che origina da un gossip anonimo e acquisisce slancio grazie all’intervento di sir James Chettham e Mrs Cadwallader; è uno dei tanti momenti in cui i personaggi minori di Eliot occupano il centro della scena.

But there was such an influence in Mr. Wickfield's old house, that when I knocked at it, with my new school-books under my arm, I began to feel my uneasiness softening away. As I went up to my airy old room, the grave shadow of the staircase seemed to fall upon my doubts and fears, and to make the past more indistinct. I sat there, sturdily conning my books, until dinner time (we were out of school for good at three); and went down, hopeful of becoming a passable sort of boy yet.

— *David Copperfield*, by Charles Dickens (1850)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
8	26.13%	9 / 30 [30.0%]	felt, mind, feeling, life, sense, strong, dread, presence, consciousness, thoughts, feel, change, painful, pain, husband, future, state, nature, feelings, anxiety, effect, fear, things, time, making, vision, experience, conscious, trouble, turn, effort, possibility, present, moments, past, wanted, imagination, silence, begun, full, vague, force, mother, power, sudden, difficult, hard, meeting, longer
11	17.45%	6 / 30 [20.0%]	life, years, time, day, days, ago, year, remember, lived, knew, place, happy, past, things, world, strange, heart, mind, change, passed, months, memory, thoughts, times, weeks, lost, began, dream, end, longer, remembered, changed, present, weary, grown, sad, death, rest, living, forgotten, night, read, daily, live, school, hours, brought, future, lives
28	14.5%	5 / 30 [16.7%]	door, room, house, opened, open, window, table, stood, looked, entered, hall, large, light, small, chair, side, place, stairs, dark, windows, parlor, rooms, floor, staircase, closed, key, corner, furniture, round, walls, shut, glass, fire, hand, led, passage, chamber, locked, end, opposite, appeared, books, doors, wall, standing, seated, library, sitting, gallery
13	9.1%	3 / 30 [10.0%]	hand, head, hands, eyes, arm, round, looked, face, shook, chair, sat, arms, turned, laid, side, shoulder, held, table, stood, putting, fingers, kissed, holding, lips, neck, leaning, forward, gave, shaking, feet, finger, knees, hair, kiss, close, mine, hat, tears, leaned, pressed, fire, bent, corner, lay, cheek, laughed, mouth, foot, touch
9	9.55%	3 / 30 [10.0%]	n't, fellow, suppose, sir, things, mind, give, wo, dear, people, poor, bad, care, pretty, sort, boy, deal, woman, hear, call, talk, head, money, find, fine, bit, afraid, girl, live, speak, remember, time, half, day, wanted, ah, hard, understand, turn, place, world, laugh, talking, fool, feel, wife, word, thinking, glad
48	4.06%	1 / 30 [3.3%]	looked, eyes, face, turned, hand, voice, sat, stood, spoke, round, heard, silence, tone, time, speak, felt, room, smile, door, silent, minutes, speaking, low, glance, word, eye, turning, began, passed, paused, suddenly, head, expression, manner, quick, answer, met, half, slowly, standing, immediately, arm, walked, lips, pale, usual, moved, gave, strange

Guy's instinct of flight was, his mother felt, wisest, safest, best. “My boy, you shall have your desire; you shall go.” I had not expected it of her-- at least, not so immediately. I had thought, bound up in him as she was, accustomed to his daily sight, his daily fondness-- for he was more with her, and “petted” her more than any other of the children-- I had thought to have seen some reluctance, some grieved entreaty-- but no! Not even when, gaining her consent, the boy looked up as if her allowing him to quit her was the greatest kindness she had ever in his life bestowed.

— *John Halifax, Gentleman*, by Dinah Maria Craik (1856)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
43	26.69%	9 / 30 [30.0%]	knew, question, mind, time, give, subject, matter, friend, speak, doubt, word, truth, answer, idea, present, point, felt, case, understand, place, means, feeling, reason, heard, position, friends, duty, fact, husband, offer, find, spoken, making, things, wife, impossible, opinion, circumstances, spoke, aware, purpose, wished, true, simply, called, secret, understood, accept, thinking
21	14.62%	5 / 30 [16.7%]	mother, father, child, horn, poor, children, daughter, girl, looked, baby, wc, mamma, years, boy, dear, woman, wife, darling, husband, sister, knew, world, brother, time, brought, face, beautiful, sweet, nurse, mid, dead, house, heart, happy, boys, papa, pretty, loved, arms, parents, grave, remember, called, save, fond, quiet, day, whispered, talked
20	11.72%	4 / 30 [13.3%]	men, people, women, things, life, world, work, sort, true, children, woman, hard, find, learn, set, wrong, care, poor, end, live, side, small, understand, friends, deal, common, girls, generally, boys, rest, feel, easy, working, easily, place, suppose, living, means, worth, clever, age, pleasant, teach, bad, wise, turn, knowing, give, reason
8	11.93%	4 / 30 [13.3%]	felt, mind, feeling, life, sense, strong, dread, presence, consciousness, thoughts, feel, change, painful, pain, husband, future, state, nature, feelings, anxiety, effect, fear, things, time, making, vision, experience, conscious, trouble, turn, effort, possibility, present, moments, past, wanted, imagination, silence, begun, full, vague, force, mother, power, sudden, difficult, hard, meeting, longer
11	8.93%	3 / 30 [10.0%]	life, years, time, day, days, ago, year, remember, lived, knew, place, happy, past, things, world, strange, heart, mind, change, passed, months, memory, thoughts, times, weeks, lost, began, dream, end, longer, remembered, changed, present, weary, grown, sad, death, rest, living, forgotten, night, read, daily, live, school, hours, brought, future, lives
33	9.06%	3 / 30 [10.0%]	heart, life, woman, loved, happy, world, happiness, sweet, felt, affection, nature, knew, loving, beautiful, soul, passion, feeling, true, tender, care, feel, youth, wife, strong, tenderness, day, full, friend, sympathy, give, beauty, creature, lover,

FIGURA 5.3 -5.4 – Paragrafi medio-topici.

I due paragrafi descrivono l'immediata affermazione di un importante (anche se non decisivo) episodio: in *David Copperfield*, David è tornato dal primo giorno in una nuova scuola ed è preoccupato riguardo al suo futuro lì; mentre il paragrafo da *John Halifax* presenta le conseguenze di un combattimento tra i due figli di John, Guy e Edwin.

È qui che, infine, ci siamo trovati di fronte al paragrafo più “tipico” del nostro corpus e alla configurazione tematica che lo caratterizza. Nel caso di *David Copperfield*, uno dei tre *topic* sembrava incentrato sui sentimenti e sulle speranze («influence», «feel», «uneasiness», «doubts», «fears», «hopeful»); un secondo, sulla casa e sui mobili («house», «knocked», «room», «staircase»); mentre il terzo, meno definito, aveva qualcosa a che fare con il corso del tempo («began», «softening», «past»: nulla di marcato e netto, ma tra le prime 50 parole del *topic* la dimensione temporale risultava quella più visibile). *John Halifax* presentava una tripartizione simile: un *topic* si agglutinava intorno alle decisioni razionali («wisest», «safest», «expected», «consent», «kindness»); uno intorno alle relazioni familiari («mother», «boy», «petted», «boy»); e un terzo, più opaco, intorno a una generica idea di natura umana («instinct», «accustomed», «children»: anche in questo caso, uno sguardo all’intero tema ha rafforzato questi altrimenti deboli indizi). In entrambi i romanzi, i primi due temi richiamaavano la polarità “anima” e “mondo” della *Teoria del romanzo* di Lukàcs: da un lato la sfera interiore (emozionale o razionale) e dall’altro il contesto esteriore (casa, famiglia). Il terzo *topic*, quello meno chiaramente definito, era più aperto ai commenti del narratore e al quadro narrativo nel suo complesso.

I paragrafi sono gli *habitat* naturali dei temi, abbiamo scritto in precedenza: all’interno di questo *habitat*, la combinazione più tipica è questo mix di tre argomenti (o giù di lì). “Tre” è qui un risultato di natura empirica, privo di ogni grandezza hegeliana; dal momento che – considerando i modi differenti di misurare la focalizzazione tematica – il “punteggio” di un tema può variare facilmente, due temi, oppure quattro, non cambierebbe nulla. Tutto ciò che conta è la chiara prevalenza di questi paragrafi “medi”: presi insieme, i paragrafi con 2, 3 e 4 temi equivalgono al 75% della **FIGURA 4.4** suggerendo che, nella maggioranza dei casi, le tematiche del romanzo eviteranno sia l’intensità dei paragrafi mono-tematici sia di quelli poli-tematici, accordandosi su una più semplice, leggermente anonima, modulazione tra un gruppo ristretto di elementi; un tranquillo, stabile “equilibrio” tra l’anima, il mondo e il narratore.

Se la comparazione iniziale tra paragrafi e segmenti “meccanici” ha messo in luce il maggior grado di concentrazione tematica dei paragrafi, i risultati ottenuti in seguito hanno precisato come quella concentrazione sia una sorta di *combinazione tematica*: non i grandi concetti abitualmente associati all’idea di “tema” (la guerra, la natura, il viaggio) né quelle “unità

indivisibili” spesso etichettate come “motivi” (“una bomba esplode”, “il cadere delle foglie”, “il treno lascia la stazione”) ma *l’interazione di una manciata di argomenti nella cornice di un evento quotidiano*. Evento, perché, non dimentichiamolo, questi sono paragrafi in una storia, paragrafi che *costruiscono* la storia. Lo stato d’animo di David Copperfield muta dopo essere tornato a casa di Mr. Wickfield; in *John Halifax* la madre di Guy accetta il fatto che per lui sia meglio andar via. Si è verificata un’azione, la situazione iniziale è stata trasformata (“Non me lo sarei aspettato da lei”) in un’altra. Ed è stata trasformata *dall’incontro di argomenti diversi*: i sentimenti di David non si limitano a cambiare direttamente da “paura” a “ottimismo”: lo fanno, prendendo una deviazione attraverso “casa” e “stanza” e “scala” (“c’era così tanto ascendente nella vecchia casa di Mr. Wickfield”). Il paragrafo non è un pedone che compie la sua abituale mossa a senso unico verso la fine della storia; è un cavallo che avanza collegando due assi in una sola mossa. Per ora, è solo una metafora di come i paragrafi contribuiscono alla trama. Ma di più ci si potrà aspettare, in futuro, dall’incontro di tematica e narratologia.

6. Esplorazioni laterali

Finora ci siamo concentrati sulla struttura interna dei paragrafi. Cosa possiamo dire sui loro confini “esterni”? La cesura tipografica tra un paragrafo e il successivo è forse anche il segno di una discontinuità *tematica*? Sin da quando abbiamo stabilito quali argomenti erano presenti in ogni dato paragrafo (e anche nei segmenti di 82 e 200 parole), misurare la loro discontinuità è stato relativamente semplice e ha rivelato una differenza anche maggiore fra i tre gruppi che presi in esame per la focalizzazione tematica (**FIGURA 6.1**; per la focalizzazione tematica, cfr. **FIGURA 3.3**).

Poiché la discontinuità si fonda su una coppia di paragrafi consecutivi, era inevitabile che, a un certo punto, ci saremmo chiesti: perché non esaminare serie *più lunghe* di paragrafi – in linea di principio, lunghe quanto il testo stesso? La discontinuità tematica avrebbe forse rivelato un ritmo nascosto utile a “sequenziare” i romanzi che stavamo studiando? La **FIGURA 6.2** prova a fare esattamente questo: ogni linea verticale rappresenta un paragrafo di *The Mill on the Floss* e *Phineas Finn*, codificata per colore in base alla focalizzazione tematica, dal blu scuro dei paragrafi mono-topici al rosso brillante di quelli con sei o più *topics*.

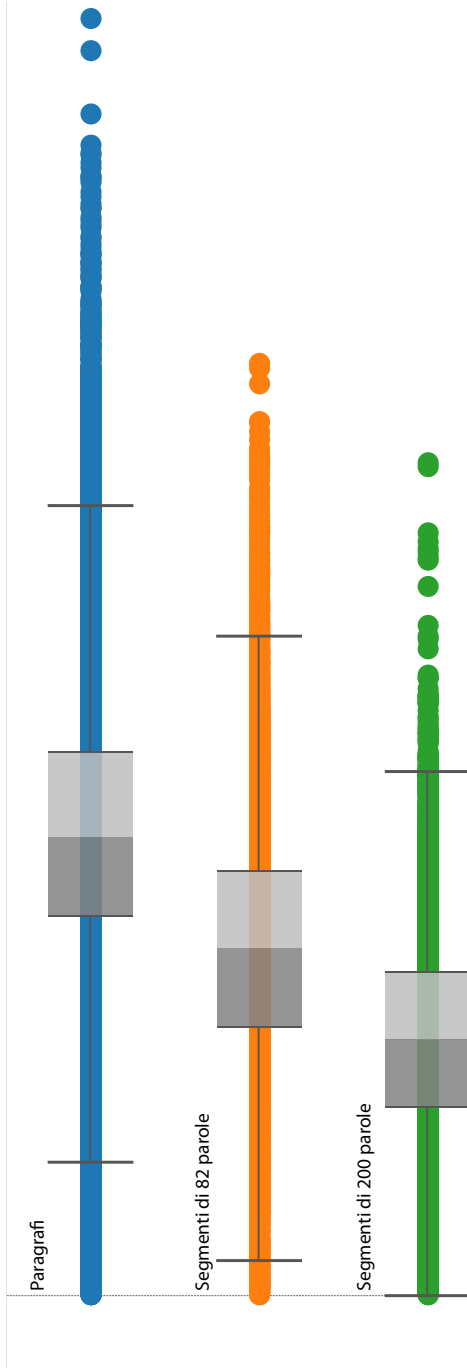


FIGURA 6.1 – Discontinuità tematica.

Pur essendoci diverse ragioni possibili perché due paragrafi siano discontinui l'uno con l'altro, le discontinuità significative tendono a ricadere in tre categorie principali: cambiamenti nella prospettiva narrativa (da un personaggio o un'ambientazione ad altri), movimento da causa a effetto (o viceversa) e una sorta di "fioritura" tematica in cui un paragrafo altamente focalizzato è seguito da uno che introduce nozioni collegate o pone l'argomento primario nel più ampio mondo del romanzo.

Nonostante questo pamphlet sia un tentativo di una morfologia quantitativa del paragrafo e non uno studio storico, quella discontinuità tra i paragrafi dovrebbe essere più forte di quanto il focus all'interno dei paragrafi sia destinato a essere il risultato dell'evoluzione: del fatto che un "paragrafo" in origine indicava "un simbolo posizionato al margine per indicare una pausa notevole nel flusso del discorso" e solo in seguito "prese a significare l'allungarsi del linguaggio tra le pause" (Rodgers, "A Discourse-centered Rhetoric", 4). O, in altre parole: prima arrivò l'impulso di segmentare il flusso del discorso e solo dopo gli scrittori rafforzarono la consistenza interna di ogni segmento. Prima venne la discontinuità, poi il focus.

In questa classifica, la discontinuità è misurata comparando le probabilità posteriori per tutti gli argomenti in due paragrafi sequenziali. Misurando la distanza euclidea tra i vettori probabilistici, possiamo comparare la similarità dei paragrafi in base a quali argomenti condividono e con quale probabilità ognuno di essi è presente nel paragrafo.

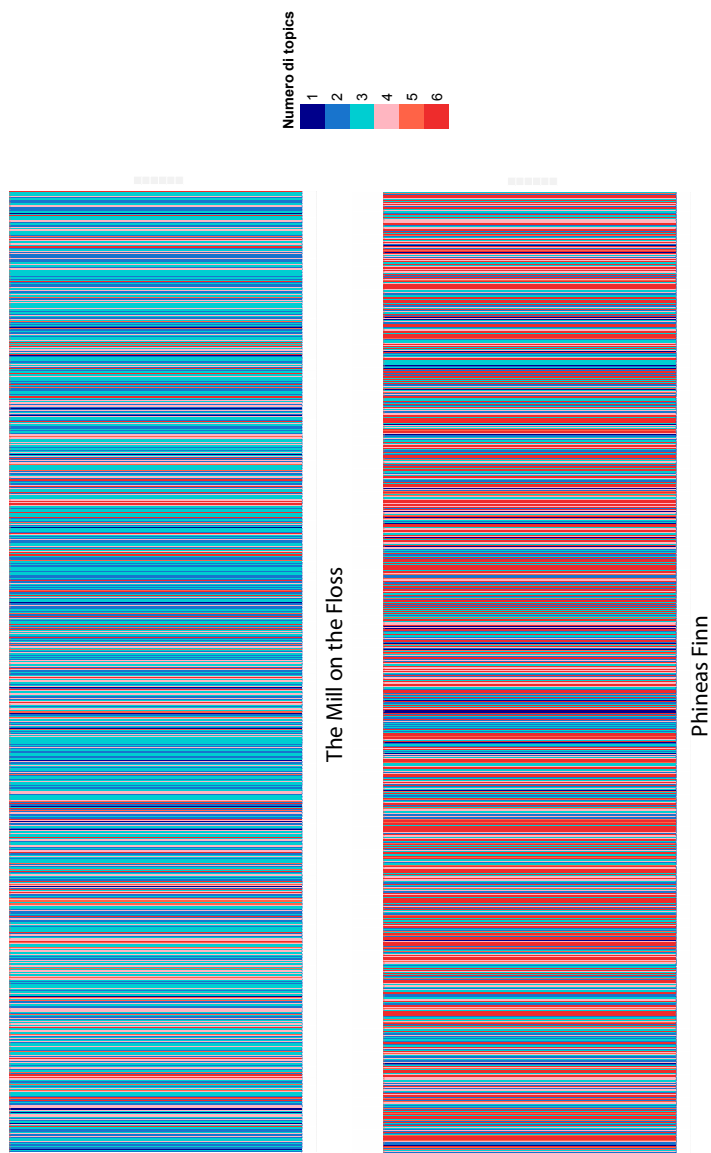


FIGURA 6.2 – Sequenze del paragrafo in *The Mill on the Floss* e *Phineas Finn*.

Gli schemi di colore di queste immagini trasmettono un immediato senso della “temperatura” tematica dei due romanzi, opponendo l’intensa concentrazione di Eliot col tono sardonico di Trollope. L’affinità tra i paragrafi poli-topici e l’ironia in *Phineas Finn* è la stessa di cui abbiamo parlato per la FIGURA 5.2.

Per quanto queste prime scoperte fossero intriganti, non emergeva però una chiara sequenza dal modo in cui i paragrafi si susseguivano: l'unica costante sembrava essere la frequente variazione fra le diverse tipologie di paragrafo, e i romanzi non indugiavano troppo a lungo su nessuna di esse. Abbiamo in mente di esaminare in un prossimo pamphlet la successione dei paragrafi all'interno dei capitoli per vedere se gli schemi "locali" – qui schiacciati dal testo nel suo insieme – diventano percepibili in una scala intermedia. Nel frattempo, la nostra esplorazione finale ci ha portati (per metà) fuori dalla letteratura, dato che abbiamo deciso di comparare l'organizzazione tematica del nostro corpus romanzesco con due diverse forme del discorso: un corpus di testi biografici (non-finzionali ma con una forte componente narrativa) e un campione eterogeneo di non-fiction non-narrativa, spaziando da *Kansas, its Interior and Exterior Life* a *Pessimism: a History and a Criticism*. (Entrambi i corpora erano desunti dallo stesso periodo del *Bildungsroman* e avevano lo stesso numero di parole totale). Volevamo capire se l'affinità tra temi e paragrafi fosse specifica dei romanzi o appariva anche in altre forme di scrittura.

I risultati sono perfettamente chiari: sia la discontinuità che – in modo più forte – il livello di concentrazione tematica sono *molto* più alti nelle biografie e nei testi non narrativi che non nel corpus romanzesco. La FIGURA 6.3, in cui le due misure sono messe a confronto, mostra in modo ineccepibile la differenza tra i tre gruppi.

Perché una divergenza così marcata? Il paragrafo presente nella FIGURA 6.4 – tratto da un testo dal titolo, molto appropriato, di *Description of the Skeleton of an Extinct Gigantic Sloth* – offre un buon esempio del grado di focalizzazione tematica che può essere raggiunto da un testo non narrativo: tutte e trenta le parole identificate nel paragrafo dal software MALLETT si riferiscono, nessuna esclusa, al solo *topic* dello scheletro. Una simile concentrazione è inimmaginabile in un romanzo: non solo è più comune che i paragrafi siano dominati da due-tre *topic* distinti ma, anche nel caso dei paragrafi più intensivamente mono-tematici, 10, 12, 15 delle parole identificate dal MALLETT cadono regolarmente fuori dal *topic* dominante. Con ciò non s'intende dire che nei romanzi i temi siano meno rilevanti quanto piuttosto affermare che i temi diventano rilevanti – contribuiscono all'avanzare della trama – quando sono combinati con altri temi, invece che essere affrontati nel loro isolamento. Se l'"indice di concentrazione tematica" è più basso rispetto ai testi non narrativi, questa non è una colpa ma la ragione stessa della loro presenza nei romanzi.

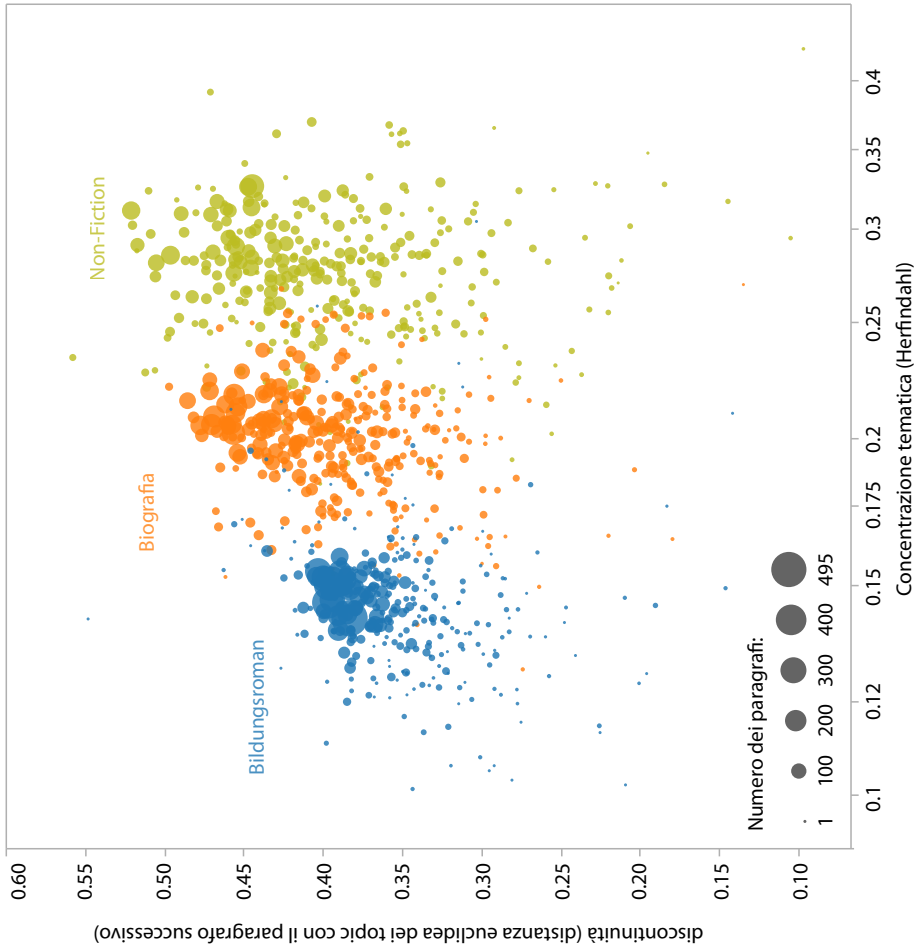


FIGURA 6.3 – Discontinuità e concentrazione in tre registri diversi.

L'asse delle x misura la concentrazione dei paragrafi e quello delle y la loro discontinuità. La separazione fra i tre discorsi – e soprattutto tra la narrativa e la saggistica – è inconfondibile e persiste anche se usiamo il *topic modeling* separatamente su ogni testo. In altre parole, la maggiore concentrazione individuata nei testi di non-fiction non dipende dal fatto che i *topic* di due libri su Kansas e pessimismo tendano a essere più dissimili tra loro di quelli di due romanzi (nonostante sia anche così). Questa tendenza è invece dovuta al fatto che i paragrafi di non-fiction sono sia più focalizzati che più discontinui anche in ciascun testo preso singolarmente.

Sui paragrafi

The bones forming the body of the sternum may be divided into two parts, a broad and flat posterior plate of a quadrate form, and an anterior rhomb or cube projecting from the middle of the plate; and they each present not fewer than ten articular surfaces, two for the contiguous sternal bones, and the remaining eight for portions of two pairs of sternal ribs.

— *Description of the skeleton of an extinct gigantic sloth, Mylodon robustus, Owen : with observations on the osteology, natural affinities, and probable habits of the megatherioid quadrupeds in general*, by Richard Owen (1842)

Topic #	Mallet Topic Score	Assigned Topic Score	Prime 50 parole per topic
36	92.77%	30 / 30 [100.0%]	surface, bone, anterior, articular, side, posterior, bones, outer, process, form, upper, convex, middle, lower, base, metacarpal, concave, size, ridge, end, vertebrae, distal, slightly, large, rough, species, margin, length, proximal, transverse, fig, articulation, teeth, small, half, broad, presents, phalanx, surfaces, dorsal, skull, vertical, breadth, cavity, processes, skeleton, plate, extinct, diameter

FIGURA 6.4 – Concentrazione tematica in un paragrafo non-fiction.

7. Scala letteraria

Il primo pamphlet del Literary Lab, *Un esperimento di formalismo quantitativo* [si veda il Cap. 7], si è occupato soprattutto della frequenza delle singole parole: unità che si sono dimostrate incredibilmente efficaci nel distinguere i generi letterari ma non abbastanza complesse per analizzarne i meccanismi interni. Due anni dopo, in *Lo stile al livello della frase*, il mutamento della scala dalle parole alle frasi ha consentito di investigare un fenomeno letterario – l’emersione dello stile – che era rimasto inaccessibile al livello delle singole parole. Dopo altri due anni, un altro cambio di scala – stavolta, dalle frasi ai paragrafi – ha portato a illuminare strutture tematiche invisibili al livello delle frasi. A una prima ricognizione la scala del capitolo sembra indicare la possibilità di un ulteriore avanzamento, dai temi all’unità narrativa dell’“episodio”. È impossibile, allora, non azzardare un’ipotesi generale: *in letteratura, scale differenti attivano caratteristiche strutturali diverse*.

Scale differenti, differenti caratteristiche. È la differenza principale tra la tesi che abbiamo appena presentato e quella che ha dominato finora lo studio del paragrafo. Col definire il paragrafo come “una frase dilatata” o, all’opposto, “un discorso breve”¹⁸, la precedente ricerca affermava implicitamente l’irrelevanza della scala: frase, paragrafo e discorso erano tutti allo stesso modo

¹⁸ Ecco un passaggio tipico da *History of the English Paragraph* di Lewis, p. 22: «dedicato, come la frase, allo sviluppo di un singolo tema, un buon paragrafo è anche, come un buon saggio, un trattamento autosufficiente».

coinvolti nello “sviluppo di un *topic*”. Invece, ciò che abbiamo riscontrato è l'esatto opposto: *la scala è direttamente correlata alla differenziazione delle funzioni testuali*. Con questo non vogliamo solo dire che la scala della frase o del paragrafo ci permette di “vedere” lo stile o i temi con più chiarezza. Per quanto vero, è un fatto secondario. I paragrafi ci permettono di “vedere” i temi perché *i temi “esistono” pienamente solo alla scala del paragrafo*. La nostra non è una rivendicazione epistemologica bensì una ontologica: se lo stile, i temi e gli episodi esistono nella forma in cui esistono, *è perché gli scrittori lavorano su scale differenti e fanno cose differenti a seconda del livello al quale stanno operando*¹⁹.

Scale differenti, differenti caratteristiche. Ma se lo stile “emerge” alla scala della frase e i temi a quella del paragrafo, ciò non significa che essi “scompaiano” su una scala diversa: dal momento che i capitoli sono fatti di paragrafi e i paragrafi di frasi, l'unità più larga non può che conservare le caratteristiche (o alcune di esse) emerse a una scala più piccola. Così, ad esempio, nonostante abbiamo abbandonato l'idea di studiare lo stile alla scala del paragrafo, non possiamo fare a meno di notare che *abbiamo* incontrato lo stile nel corso della nostra ricerca, ad esempio nell’“ironia” evocata in relazione ai paragrafi politematici nelle **FIGURE 5.2 e 6.2**²⁰. All'estremo opposto dello spettro, i paragrafi mono-tematici con un forte *topic* dominante (**FIGURE 4.1-4.3**) possedevano una forza narrativa tale da sfociare senza difficoltà alla scala più ampia del capitolo, influenzando nel profondo la loro stessa composizione narrativa²¹.

¹⁹ Per riconoscere il contributo del lavoro esistente sul paragrafo si noti che il ruolo svolto dalla scala nella moltiplicazione delle funzioni testuali è forse più importante nei testi letterari che in altri tipi di discorso. I critici citati nella nota 3 hanno sottolineato come le fondamentali riflessioni di Bain avessero una forte componente “logica” e come buona parte del loro stesso lavoro si concentra su un tipo di testo – filosofia, diritto e più in generale non-fiction – in cui una continuità di scala che collega frasi e paragrafi (e persino l'intero testo) è più plausibile che nel discorso letterario.

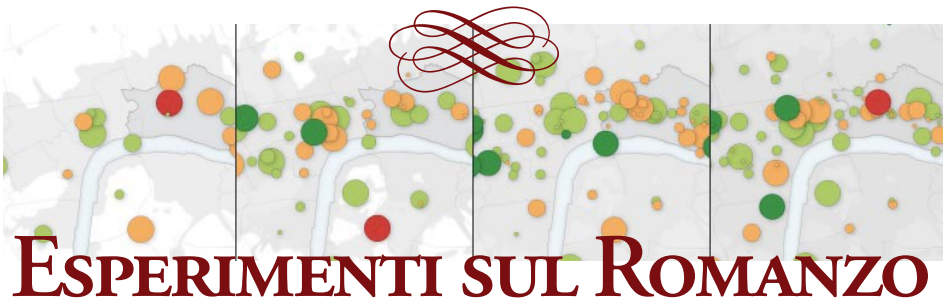
²⁰ È significativo che questa persistenza dello stile sia più spesso associata a quei casi in cui *l'unità interna del paragrafo è più debole e l'autonomia delle frasi proporzionalmente più forte*: in altre parole, lo stile è più visibile quando la sua scala ideale (la frase) conserva una certa indipendenza nei confronti di forme di integrazione più forti.

²¹ Il potenziale narrativo dei paragrafi è chiaro nel saggio di Watt su *The Ambassadors*, con la frequente evocazione della “progressione [di James] verso l'illuminazione predeterminata”, e del “chiarimento progressivo e tuttavia abilmente ritardato” (Albert E. Stone, Jr., ed., *Twentieth-Century Interpretations of “The Ambassadors”*, Prentice-Hall, N.J. 1969). Per contrasto, l'aspetto narrativo viene ignorato nelle pagine di Auerbach su *Madame Bovary*: «non accade nulla di particolare nella scena, niente di particolare è accaduto subito prima di essa. È un momento casuale dalle ore che si ripetono regolarmente...» (*Mimesis*, cit. p. 488).

Scale differenti, differenti caratteristiche: e a ogni nuova scala, un significativo aumento della complessità testuale. Questo non perché scale più “grandi” siano *di per sé* più complesse: i temi non sono “più complessi” dello stile, né gli episodi più complessi di uno e dell’altro. Sono soltanto completamente differenti – e del tutto incommensurabili – per il compito che essi svolgono. La complessità non risiede “all’interno” di una caratteristica o di una scala del testo: essa sorge dal fatto che scale molteplici sono incastrate l’una nell’altra, e interagiscono in maniere molteplici. Nel paragrafo, abbiamo svelato il “gioco” specifico di una struttura di livello medio che si costruisce su componenti più piccole e che, allo stesso tempo, rappresenta una porzione di un oggetto più grande. Per questo doppio sguardo che procede sia “al di sotto” che “al di sopra” del proprio grado, il paragrafo gode di una posizione di centralità unica nell’economia dei testi.

(Traduzione di Giuseppe Episcopo e Alfredo Palomba)

Terza Parte



ESPERIMENTI SUL ROMANZO

¶7. Un esperimento di formalismo quantitativo

Franco Moretti e Sarah Allison,
Ryan Heuser, Mathew Jockers,
Michael Witmore

Questo intervento è il resoconto di uno studio condotto da cinque persone – quattro a Stanford, una all’Università del Wisconsin – che ha provato a stabilire se gli algoritmi prodotti da un computer fossero in grado di “riconoscere” i generi letterari. Si prende *David Copperfield*, lo si fa passare attraverso un programma senza alcun *input* umano – “non supervisionato”, secondo l’espressione corrente – e... il programma è in grado di dire se si tratta di un romanzo gotico o di formazione? La risposta è, essenzialmente, «sì»: ma un sì con tante e tali complicazioni che per darne conto è necessario ripercorrere l’intero processo che ha segnato il nostro studio. I metodi che utilizziamo sono nuovi: e con metodi nuovi il processo è quasi altrettanto importante dei risultati.

1. Prologo: Docuscope legge Shakespeare

Nell’autunno del 2008 Franco Moretti si trovava a Madison, lì Michael Witmore lo ha messo al corrente del lavoro condotto insieme a Jonathan Hope sui generi teatrali di Shakespeare. Il lavoro era stato condotto utilizzando uno strumento di marcatura testuale noto come Docuscope e su un corpus, messo a punto manualmente, di svariati milioni di parole (e di

stringhe di parole) inglesi che erano state divise in categorie grammaticali, semantiche e retoriche¹.

Docuscope è essenzialmente un dizionario intelligente: consiste di una lista di oltre 200 milioni di stringhe di parole in inglese, ciascuna delle quali è assegnata a una delle 101 categorie linguistiche funzionali denominate “Language Action Types” (LATS)². Quando Docuscope “legge” un testo, lo fa cercando le parole, o le stringhe di parole, che può “riconoscere”: vale a dire, che può abbinare a uno dei suoi 101 LATS. Quando ciò accade, al LAT associato viene attribuita un’occorrenza. Per esempio, dato che Docuscope assegna ai due pronomi inglesi “I” e “me” il LAT “FirstPerson” (“PrimaPersona”), ogni loro presenza nel testo sarà registrata come un’occorrenza del LAT “FirstPerson”³.

A partire da questi calcoli Hope e Witmore adottarono delle analisi fattoriali non supervisionate – per fattore s’intende, in questo caso, un pattern caratterizzato dalla presenza in proporzioni variabili di certe categorie, e dall’assenza di altre – per creare delle rappresentazioni delle tradizionali distinzioni tra i diversi generi: quelle fornite dai curatori del First Folio (Heminges e Condell) e quella dei tardi *romances*, identificati per la prima volta solo nel XIX secolo. Attraverso l’analisi multivariata e le tecniche di *clustering*

¹ Si vedano di Jonathan Hope e Michael Witmore, *The Very Large Textual Object: A Posthetic Reading of Shakespeare*, in «Early Modern Literary Studies», 9.3, gennaio 2004, § 1-36; *Ibid.*, “Shakespeare by the Numbers: On the Linguistic Texture of the Late Plays”, in Subha Mukheji e Raphael Lyne (a cura di), *Early Modern Tragicomedy*, Boydell-Brewer, Londra 2007, pp. 133-153; *Ibid.*, *The Hundreth Psalm to the Tune of ‘Green Sleeves’: Digital Approches Shakespeare’s Language of Genre*, in «Shakespeare Quarterly» 61.3, autunno 2010, Special Issue a cura di Katherine Rowe: *New Media Approches to Shakespeare*, pp. 357-390; e il blog dello stesso Witmore (www.winedarksea.org).

² Per Docuscope si veda David Kaufer, Suguru Ishiziki, Brian Butler, Jeff Collins, *The Power of Words: Unveiling the Speaker and Writer’s Hidden Craft*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey e Londra 2004.. Si può trovare un affascinante discussione su come il programma è stato progettato e una sintesi delle sue categorie di funzionamento presso http://www.betterwriting.net/projects/fed01/dsc_fed01.html, visitato il 10 Marzo 2010.

³ A causa del modo in cui è stato utilizzato il programma, i LAT devono essere dati senza nomi o spazi. Ovviamente, la caratterizzazione delle parole che ne sono contenute in ciascuna di queste categorie è questione di interpretazione, così come la scelta di questa parole stesse, che ha avuto luogo nel corso di circa dieci anni di decodificazione manuale. In generale Witmore e Hope usano le categorie o i LAT per identificare dei pattern statistici, e poi spostano le categorie verso istanze testuali concrete, così da poter vedere come parole particolari funzionano in quel contesto.

diventa possibile non solo raggruppare le opere teatrali in gruppi che corrispondono alle distinzioni convenzionali dei generi, ma anche isolare quei testi che gli stessi critici avevano identificato come anomali⁴. Così nell'effettuare il *clustering* delle opere dell'in-folio shakespeareano, il programma è stato in grado di spostare l'*Enrico VIII* fuori dal gruppo dei drammi storici e di collocarlo molto più vicino a quello delle "opere tarde", un riaggiustamento rispetto alla posizione nell'in-folio originale sostenuto anche dalla critica posteriore. Si può osservare questo modello di raggruppamento nella **FIGURA 1**, estrapolata da un primo *clustering* completa di tutti i collegamenti per tutte le opere.

Dopo aver visto tali risultati, Moretti chiese a Witmore se fosse interessato a sviluppare una procedura di raggruppamento, un *clustering*, anche per i generi romanzeschi. Witmore accettò la proposta e questo portò a concordare un secondo incontro, questa volta a Stanford, nel febbraio del 2009.

⁴ Hanno scoperto, per esempio, che i "gli ultimi romances" shakespeareani sono distinguibili, linguisticamente, da quelli composti prima di loro da alcuni pattern verbali che permettono a i parlanti di narrare azioni passate sottolineando le loro connotazioni emotive in relazione all'azione (un processo da loro definito di "retrospezione focalizzata"). Caratteristiche linguistiche specifiche di questi drammi sono di fatto responsabili di questo effetto, per esempio (1) certi tipi di congiunzioni subordinate (una virgola seguita dalla parola "which") e (2) forme verbali a il passato introdotte da una forma ausiliare del verbo essere. Le commedie e i drammi storici sono spesso viste come significativamente distinte le une dalle altre, dato che la commedia possiede un alto numero di pronomi personali (Classificate dai LAT firstPerson e DirectAddress) un alto tasso di linguaggio che esprime incertezza (è il LAT Uncertainty); un'assenza di nomi e verbi utilizzati per riferirsi al movimento, alle proprietà dei cambiamenti sensibili negli oggetti (LAT labeled Motions, SenseProperty, SenseObject); un assenza della prima persona plurale dei pronomi (è il LAT Inclusive)); e un'assenza delle parole che indicano entità sociali o aspettative che devono essere condivise o vicendevolmente comprese (è il LAT CommonAuthority).

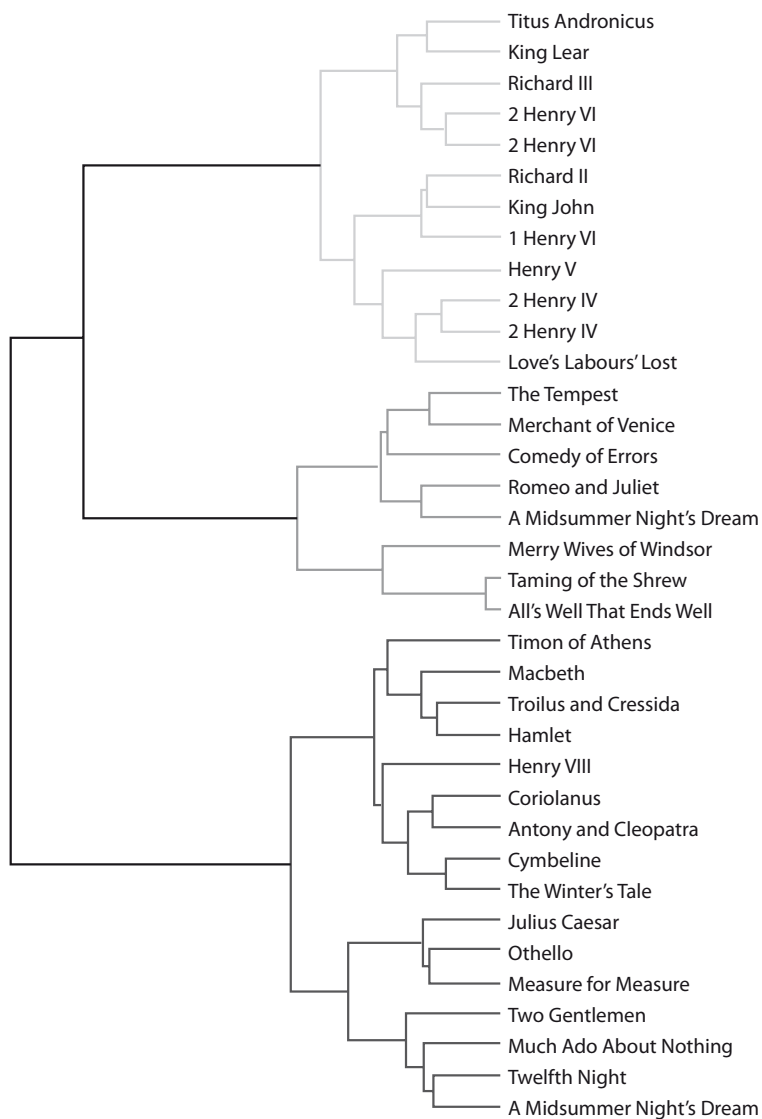


FIGURA 1 – *Clustering delle opere del First Folio.*

Il diagramma ad albero che illustra il *clustering* delle opere di Shakespeare classificate in base ai Language Action Types di Docuscope del 2003. Metodo di *clustering*: collegamento completo, distanze Euclidee. Si noti come la presenza delle commedie nelle prime tre colonne, delle tragedie nel secondo e dei drammi storici nel quarto e nel quinto. “classificazioni scorrette” come *Othello* e *Love's Labours' Lost* sono oggetto di analisi nel blog di Witmore (www.winedarksea.org).

2. Febbraio 2009: Docuscope riconosce i generi romanzeschi.

Il punto di partenza dello studio era un corpus di 250 romanzi britannici della collezione *Chadwyck-Healey*⁵. Lavorando con bibliografie già esistenti, Moretti ha messo a punto un campione di trentasei testi che si può comparare vagamente al corpus shakespeariano del primo esperimento con Docuscope, che comprendeva dodici insiemi di generi, divisi in due gruppi da sei. Il primo gruppo (dall'insieme 1 al 6) comprendeva 4 romanzi gotici, 4 romanzi storici, 4 epopee nazionali, 4 romanzi industriali, 4 romanzi *silver-fork*, e 4 *Bildungsromane*. Dei sei insiemi appartenenti al secondo gruppo, 3 erano anche presenti nel primo (il numero 8, il 9 e il 12: due per il romanzo industriale, il romanzo gotico e il *Bildungsroman*) mentre 3 non ne facevano parte (i numeri 7, 10 e 11, con due testi per ciascuna categoria: romanzi antigiacobini, evangelici e *Newgate*). Il compito di Docuscope era di rintracciare e di collegare i 3 insiemi del secondo gruppo che erano presenti anche nel primo⁶. Per essere sicuro

⁵ Ci siamo limitati a questo database perché la maggioranza degli altri testi disponibili sul web fra 2006 e 2008 ci è apparsa incompatibile con i nostri scopi. Oggi, la nostra valutazione sarebbe differente, e un insieme di partenza iniziale probabilmente modificherebbe aspetti importanti della nostra ricerca.

⁶ Questa è la lista completa dei testi: insieme 1. (romanzi gotici): *A Sicilian Romance*, *The Old Manor House*, *The Monk*, e *Melmoth the Wanderer*; insieme 2 (romanzi storici): *Waverley*, *Ivanhoe*, *The Entail*, e *Valperga*; insieme 3 (racconti nazionali): *Castle Rackrent*, *The Wild Irish Girl*, *The Absentee*, e *Marriage*; insieme 4 (romanzi industriali): *Shirley*, *Alton Locke*, *Hard Times*, e *North and South*; set 5 (romanzi *silver-fork*): *Glenarvon*, *Vivian Grey*, *Pelham*, *Mrs Armytage, or Female Domination*; insieme 6 (*Bildungsromane*): *Jane Eyre*, *The History of Penderennis*, *David Copperfield*, and *Daniel Deronda*; insieme 7 (romanzi antigiacobini): *Mordaunt*, and *Adeline Mowbray*; insieme 8 (*romanzi industriali*) *The Life and Adventures of Michael Armstrong, the Factory Boy*, e *Mary Barton*; insieme 9 (romanzi gotici): *The Mysteries of Udolpho*, e *Zofloya or, the Moore*; insieme 10 *Coelebs in Search of a Wife* e *Self-Control*; insieme 11 (romanzi *Newgate*): *Eugene Aram* e *Jack Sheppard*; insieme 12 (*Bildungsromane*): *Great Expectations* e *Middlemarch*. Retrospectivamente questa lista è strana- e carente- in due modi diversi. In primo luogo i 36 testi sono stati scelti così da massimizzare le differenze fra i vari generi. Per quanto si tratti di scegliere un campione da una popolazione, questa scelta aveva l'obiettivo di aumentare la difficoltà del test: Docuscope avrebbe dovuto distinguere un genere anche quando si trovava a valutare un insieme disparato di caratteristiche. Se questo aumentava la difficoltà, una decisione successiva ebbe l'effetto opposto: invece di dare a Witmore 36 testi da assegnare alle varie classi di genere, Moretti gli ha dato gruppi discreti già divisi in generi. Questo chiaramente , rese le cose molto più facili perché la differenza interna fra i vari generi sarebbe stata facilmente parametrata sulla base dei gruppi nel loro insieme. Queste decisioni strane e contraddittorie mostravano chiaramente quanto fossimo impreparati come gruppo – o dovremmo dire: come disciplina? – a questo tipo di ricerca. L'idea di un campione casuale, per esempio, non ci è passata nemmeno per la testa...

di non condurre il suo lavoro in una direzione predeterminata, facendolo inconsapevolmente “convergere” sui risultati di Docuscope, Witmore chiese di non avere alcuna informazione sui testi che riceveva: i frontespizi furono rimossi dai file (“spesso forniscono chiari indizi che sono meno interessanti delle mosse microlinguistiche che vengono fatte nel testo”) e quindi lui prese parte al nostro incontro senza sapere come Docuscope avesse lavorato. Si augurava che “Docuscope fallisse il test”, ci aveva scritto pochi giorni prima dell’incontro, «perché ho interesse a dimostrare che sono i limiti materiali della *performance* (nei drammi) che permettono a Docuscope di creare distinzioni di genere intellegibili quando si parla di Shakespeare. Se Docuscope si dimostra bravo anche a riconoscere i generi romanzeschi, dovrò espandere la mia nozione di “limite materiale” in relazione alle “pratiche linguistiche». (In seguito, però, sembrò lieto di constatare quanto Docuscope si fosse comportato bene).

Witmore ricorse a molte misure differenti per collegare i generi dei due gruppi. Stabili, per esempio, il grado al quale l’analisi statistica multivariata era in grado di produrre “fattori” che avrebbero rotto le coppie fra loro; laddove un fattore non è altro che un pattern in possesso di certi LAT e privo di altri⁷. Inoltre paragonò ogni coppia con una raccolta di testi chiamata *Frown Corpus* (in inglese americano dei primi anni ’90 del Novecento) per vedere in quali punti entrambi mostrassero identici picchi nei risultati di LAT in relazione al punteggio medio di *Frown*⁸. Combinando queste tecniche Witmore ottenne le seguenti coppie: 2:9 (con 1:9 secondo di poco), 4:8, and 6:12. Svelati i risultati, si ebbe modo di constatare che Docuscope aveva sbagliato solamente nel collegare il gruppo 9 (i romanzi gotici) con il gruppo 2 (i romanzi storici) anziché con il gruppo 1 (il gotico): uno sbaglio che la maggior parte

⁷ Si può pensare a un fattore come a una ricetta per descrivere dei pattern ricorrenti di variazioni in una gamma più vasta di oggetti. Se ogni romanzo è un mazzo di carte, Docuscope esamina tutti i mazzi e conta cosa c’è dentro. Poi l’analisi dei fattori attraversa tutti i contenuti dei vari mazzi e dice “qui vedo un sacco di sei di cuori, qui vedo assai pochi quattro e cinque di ogni seme” Queste ricette di “presenza e assenza possono poi essere testate gruppi prestabiliti composti da questi mazzi di carte (cioè generi letterari) per vedere se i fattori distinguono in maniera sufficientemente affidabile i vari oggetti gli uni dagli altri.

⁸ L’uso di un corpus di riferimento sembrava una buona idea e dato che The Frown era stato usato per testare Docuscope nel suo sviluppo, queste comparazioni erano costruite attraverso lo strumento e quindi disponibili e per un uso immediate. Venne fuori che le comparazioni effettuate da *Frown* erano estremamente accurate nel preedere i giudizi critici sui generi letterari.

degli storici della letteratura giudicherebbe veniale, se non addirittura inevitabile, dati i confini porosi tra questi due generi. (E poi, come scrisse Witmore nella sua presentazione, l'accoppiamento corretto 1-9 era in effetti “secondo di poco”).

Sul finire della riunione, John Bender fece l'ardua domanda che era nell'aria: per quanto sorprendenti fossero questi risultati, producevano una qualche forma di conoscenza? La risposta, ovviamente, era no. Docuscope non aveva fatto che corroborare quel che gli studiosi di letteratura già sapevano, o di cui quantomeno erano convinti, ovvero che certi testi appartenevano a una stessa classe. Nessuna nuova conoscenza. Ma che il giudizio umano e l'analisi statistica non supervisionata fossero d'accordo sulla classificazione, questa sì che *era* una novità che emergeva dal test. Esattamente come Docuscope aveva corroborato gli studi esistenti, questi ultimi provavano l'affidabilità di Docuscope. Volevamo sapere se Docuscope poteva replicare i risultati shakespeariani in un territorio non familiare e, di fatto, poteva. Quel primo esperimento non era stato un colpo di fortuna: un computer poteva classificare i testi letterari. E quando Witmore – *en passant* e quasi soprappensiero – ci mostrò una vecchia, inedita classificazione dal suo studio su Shakespeare, la possibilità ci sembrò ancor più ricca di implicazioni.

3. Marzo 2009: *Most Frequent Words* riconosce i generi di romanzo

Docuscope aveva superato il test. Era l'unico programma capace di ciò? Matthew Jockers, che stava lavorando da un po' agli *authorship studies*, voleva capire se i metodi che stava sviluppando, potevano essere applicati anche al riconoscimento dei generi letterari. Per molti aspetti la classificazione dei generi è simile all'attribuzione d'autore. Ma c'è una differenza importante: con i problemi di autorialità, si cerca di estrapolare un insieme di caratteristiche che escluda dall'analisi quelle che possono dipendere dal contesto, secondo l'opinione diffusa che un insieme costituito principalmente dalle parole più frequenti, o prossime per classe grammaticale, produca risultati più accurati. Nella classificazione dei generi, tuttavia, si tende intuitivamente ad assumere che le parole che ne esprimono il contesto – “castello”, ad esempio, nei romanzi gotici. – risultino cruciali. Eppure, i risultati preliminari di Jockers suggeriscono che un “segnale” di genere ugualmente distintivo può essere identificato a partire da un piccolo insieme di elementi ad alta frequenza.

Utilizzando solo 44 elementi fra parole e segni di interpunzione – un insieme che abbiamo deciso di chiamare *Most Frequent Words*, o MFW –

Jockers è stato in grado di classificare i romanzi del corpus esattamente come aveva fatto Witmore con Docuscope (e il suo insieme di tratti distintivi assai più articolato)⁹. Utilizzando le funzioni “dist” e “hclust” dell’applicazione di statistica open-source denominata “R”¹⁰, Jockers ha raggruppato i testi del dendrogramma della **FIGURA 3.1.**

Dopo che Jockers ebbe mostrato i suoi risultati a Witmore, quest’ultimo gli suggerì di testare questo metodo sul corpus shakespeariano. Ancora una volta, MFW raggruppò in maniera accurata la maggioranza dei drammi di Shakespeare in “tragedie”, “commedie”, “drammi storici” e “*Late Plays*” come nella **FIGURA 3.2.**

“Formalismo quantitativo” è il titolo di questo saggio. Formalismo, perché tutti noi, in un modo o nell’altro, eravamo interessati alle convenzioni formali dei generi letterari; e quantitativo, perché stavamo cercando modi più precisi – idealmente, misurabili – per stabilire le differenze fra i generi. Per questa ragione volevamo fortemente che Docuscope e MFW offrissero una buona prova. Ma che fosse così buona nessuno lo credeva possibile: non solo i segnali distintivi dei generi si erano rilevati molto forti, ma erano *ugualmente forti a differenti livelli del testo*: riconoscibili allo stesso modo sia al livello del mix fra semantica e grammatica, sia a quello della manciata di funzioni di MFW. La convergenza era evidente a tal punto da essere quasi inquietante: implicava che la logica dei generi letterari raggiungesse una profondità testuale che nessuno aveva mai immaginato e nessuno era in grado di darne una spiegazione. La frequenza di articoli e congiunzioni che permetteva di classificare i romanzi di formazione e i *Newgate novels*, testo dopo testo, poteva mai essere realmente essenziale per il funzionamento di un genere? E perché mai?

Alla fine dell’anno ci siamo incontrati di nuovo.

⁹ Per ottenere il suo gruppo specifico Jockers ha eliminato le lettere maiuscole, ha contato e convertito le frequenze relative ai vari tipi di carattere e poi ha definito il suo gruppo scegliendo solo le caratteristiche che hanno una frequenza relativa media dello 0,03 per cento o maggiore. La matrice che ne è risultata comprendeva 44 caratteristiche in successione (il prefisso “p” indica il carattere tipografico di un segno di interpunzione e non una parola): “a”, “all”, “and”, “as”, “at”, “be”, “but”, “by”, “for”, “from”, “had”, “have”, “he”, “her”, “him”, “his”, “i”, “in”, “is”, “it”, “me”, “my”, “not”, “of”, “on”, “p_apos”, “p_comma”, “p_exlam”, “p_hyphen”, “p_period”, “p_ques”, “p_quote”, “p_semi”, “said”, “she”, “so”, “that”, “the”, “this”, “to”, “was”, “which”, “with”, “you”.

¹⁰ <http://www.r-project.org/>

Generi di romanzo.

Distanza Euclidea con collegamento completo e 42 caratteristiche:

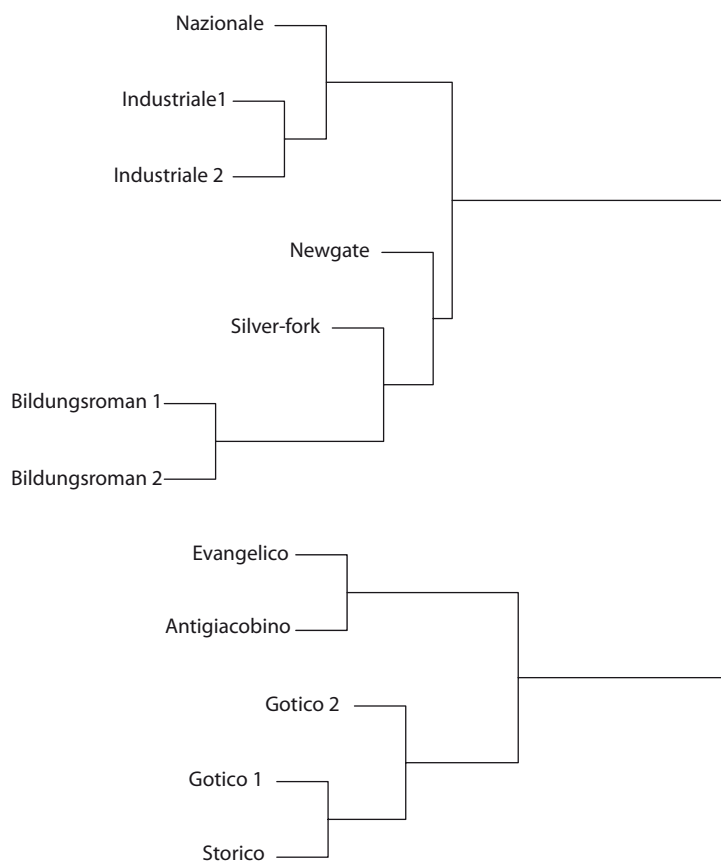


Grafico creato il 9 febbraio 2009
da mjockers

FIGURA 3.1 – Diagramma ad albero dei generi di romanzo aggregati utilizzando Most Frequent Words (MFW).

Le opere di Shakespeare:
Distanza Euclidea, con collegamenti completi e 37 caratteristiche

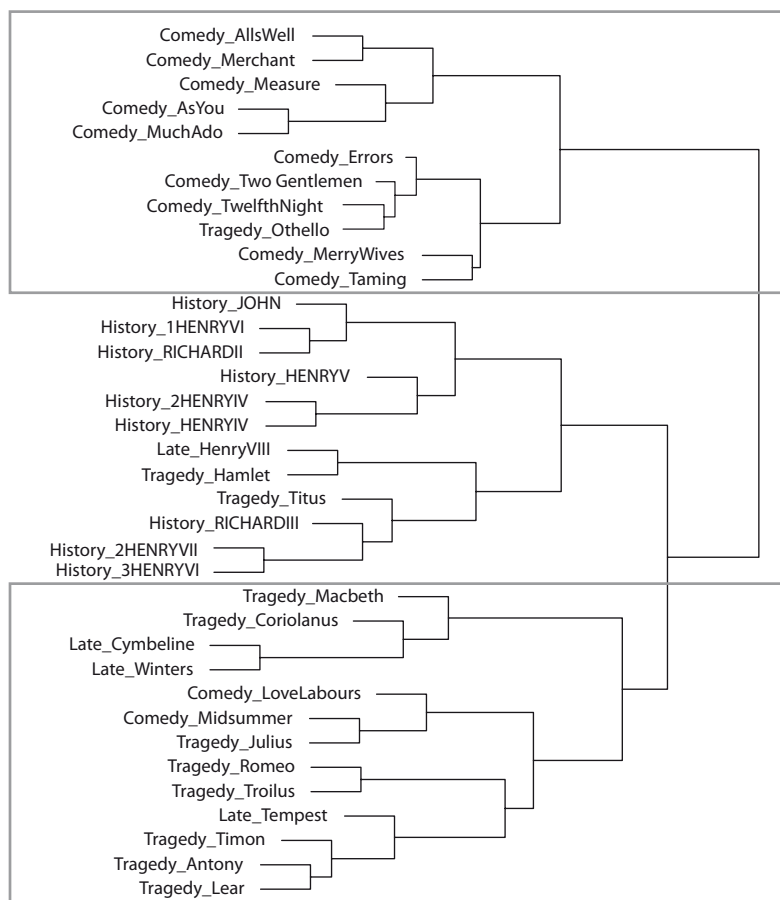


Grafico creato il 4 febbraio 2009
da mjockers

FIGURA 3.2 – Diagramma ad albero delle opere del First Folio, utilizzando Most Frequent Words con i cluster più affini evidenziati. Jockers ha qui utilizzato 37 caratteristiche dalle opere di Shakespeare che hanno significato una relativa frequenza, maggiore o uguale a 0,03%. Da notare come si somiglino quest'albero e quello prodotto da Docuscope della FIGURA 1.1, con coppie molto vicine di *Winter's Tale* e *Cymbeline* il secondo *Henry VI* e il terzo *Henry VI*, e la prossimità di *Coriolanus* alla coppia *Cymbeline-Winter's Tale*.

4. Giugno 2009: sentieri che si incrociano.

Nel nostro incontro successivo, a Stanford, Witmore ha mostrato una pagina che Docuscope aveva isolato come la più gotica dell'intero corpus – vale a dire quella che presentava un numero estremamente alto di caratteristiche tipiche del genere (FIGURA 4.I)

a moment deserted him. An invincible curiosity, however, **subdued his** TERROR, and **he** determined to *pursue*, if possible, the way the figure **had** taken. **He** passed over loose stones through a sort of court, **till he** came to the arch-way; here **he** stopped, FOR FEAR *returned* UPON HIM. **Resuming his** courage, however, **he went on**, still endeavouring to follow the way the figure **had** passed, and **SUDDENLY** found himself in an enclosed part of the ruin, **whose** appearance **was** more wild and desolate than any **he had** yet seen. Seized with unconquerable APPREHENSION, **he was** retiring, when the low voice of a distressed person **struck his** ear. **His** heart *sunk* at the sound, **his** limbs trembled, and **he was** utterly unable to move. The sound which appeared to be the last groan of a dying person, **was** repeated. Hippolitus *made* a strong effort, and sprang forward, when a light burst upon **him** from a shattered casement of the building, and AT THE SAME INSTANT **he heard the** voices of men! **He advanced** softly to the window, and beheld in a small room, which **was** less decayed than the rest of the edifice, a group of men, who from the savageness of their looks, and from **their** dress, appeared to be banditti. They surrounded a man who lay on the ground wounded, and bathed in blood, and who it **was** very evident **had uttered the** groans heard by the count. The obscurity of the place prevented Hippolitus from distinguishing the features of the dying man. From the blood which **covered him**

bold=Narrative Verbs, Time Shifts, Time Intervals

italics = Reporting Events

dotted underline = Projecting Back

solid underline = Person Pronoun

SMALL CAPS = Fear, Sadness

FIGURA 4.I – Uno screenshot dei simboli di Docuscope che differenzia il gotico da altri generi, tratto da Ann Radcliffe *A Sicilian Romance* (1790). Queste elementi di differenziazione in LAT sono stati individuati tramite un'analisi di fattori e ANOVA, con dei fattori radunati attraverso il test di Tukey.

Fu un momento di particolare interesse non solo perché l'idea di una pagina "tipica" di un genere era inusualmente interessante, ma anche perché, come Sarah Allison immediatamente ci fece notare, il gotico di Docuscope ci appariva assai differente, in modo lampante, da quello dello "humanscope" (come lo abbiamo chiamato): non era lo stesso gotico che avevamo visto noi. Per noi, quella pagina era gotica per il terrore smorzato e gli archi, le rovine, l'ansia e le gambe che tremano, non per i vari "he", "him" "his" "had" "was" "struck the" e "heard the" che avevano catturata l'attenzione di Docuscope.

Tra i due approcci non sembrava esserci niente in comune. O, più precisamente, niente in comune *in termini di unità di analisi*, ma tutto in comune *in termini di risultati*: che fosse per i banditi e il sangue, oppure per i “disse che” e “lo ricoprì”, sia Humanscope che Docuscope erano concordi nel dire che questa pagina apparteneva al romanzo gotico e a nessun altro genere. A questo punto l’idea che in principio ci era passata per la testa confusamente qualche mese prima si cristallizzò una volta per tutte: i generi letterari, così come gli edifici, hanno caratteristiche distintive a ogni possibile livello di analisi. Malta, mattoni e architettura, secondo la sintesi fatta da Ryan Heuser: la malta, i granelli di sabbia delle Most Frequent Words, i mattoni delle categorie lessico-grammaticali di Docuscope, e l’architettura dei temi e degli episodi riconosciuti dai lettori. Non solo i tre livelli non erano sovrapponibili, anche i loro segnali erano chiaramente distinguibili l’uno dall’altro. Per quanto questi tre livelli fossero differenti l’uno dall’altro, tuttavia, erano anche differenti dai corrispettivi livelli di altri generi: la “malta” del gotico completamente diversa dalla “malta” del *national tale* o del romanzo antigiacobino; i “mattoni” del gotico non erano come i mattoni utilizzati da altri generi, e così via anche per le strutture architettoniche più visibili.

Torneremo sulle questioni concettuali poste da queste osservazioni verso la fine dell’articolo. In quel giorno di giugno qualcos’altro ci sembrò ancora più stimolante: il grafico che abbiamo brevemente menzionato alla fine della sezione 2, che ha permesso di sistemare tutti i drammi shakespeareani su due assi ortogonali (FIGURA 4.2: i drammi di Shakespeare).

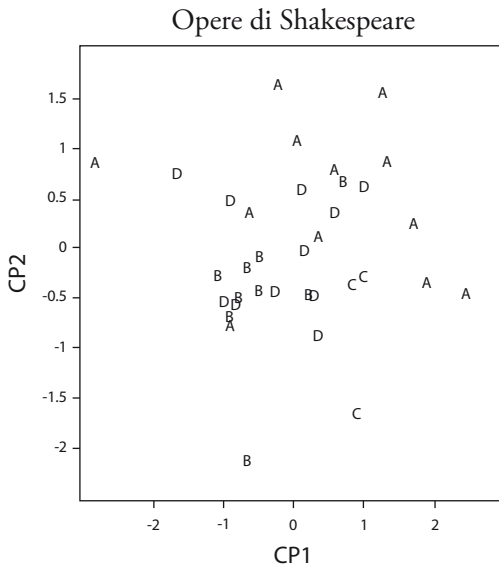


FIGURA 4.2 – Matrice Scatterplot nella quale le opere di Shakespeare sono classificate nelle loro due componenti principali, dopo essere state contate da Docuscope e analizzate usando gli aggregati di LAT. PCA ha lavorato su una matrice di covarianza, le lettere chiave per ogni oggetto: A = commedie, B = drammi storici, C = *Late Plays*, D = tragedie. Si noti come le due componenti piazzano le commedie nel quadrante in alto a destra, i drammi storici in basso a sinistra e molte altre opere in basso a destra, mentre le tragedie, per qualche ragione, sono disperse su tutto il campo.

Witmore e Hope avevano abbandonato l'idea di pubblicare questo diagramma in uno studio scientifico di critica letteraria tradizionale: sentivano che sarebbe stato molto più incisivo argomentare la loro tesi interamente a parole. Ma il gruppo aveva visto nel grafico la promessa di una visione sintetica e intuitiva del campo letterario, con ogni genere in connessione con gli altri. In particolare Moretti era colpito dalla somiglianza fra il grafico e i grafici delle componenti principali che Cavalli Sforza (*et alii*), in *The History and Geography of Human Genes*, avevano utilizzato per tracciare le relazioni fra popolazioni umane¹¹. I generi narrativi potevano essere anch'essi ridotti a due variabili basilari? E la conseguente distribuzione avrebbe stabilito una relazione con, ad esempio, la mappatura sociologica (ma altamente soggettiva) del campo letterario francese di Bourdieu? Era possibile mappare realmente la morfologia attraverso le distinzioni sociali?

Il grafico di Witmore sembrava perfetto per tutto ciò. Persino il fatto stesso che non fosse perfetto – con quelle tragedie che scompaginavano i pattern più ordinati tracciati dagli altri generi – sembrava un segno di affidabilità, dato che la storia stessa non è mai perfetta. Perciò, abbiamo deciso di ripetere l'esperimento con i generi dei romanzi. Se i risultati fossero stati buoni avremmo potuto immaginare due sviluppi successivi. Primo, il sistema dei generi si sarebbe trasformato da un miscuglio di categorie prive di nesso¹² in un'unica matrice di variabili formali interconnesse. E in secondo luogo, sarebbe potuto divenire possibile classificare il “grande non-letto” – il vasto e inesplorato archivio che giace sotto la sottile superficie del canone della

¹¹ Si veda Luca Cavalli-Sforza, Paolo Menozzi e Alberto Piazza, *The History and Geography of Human Genes*, Princeton UP 1994, specialmente pp. 39 ss. L'analisi dei componenti principali è una procedura, simile all'analisi fattoriale, che riduce la varianza esistente all'interno di un gruppo di oggetti – nel nostro caso, la differenza linguistico-stilistica stilistiche fra testi letterari – a due assi ortogonali, chiamati Componente Principale 1 e 2 (CP1 e CP2). La Componente Principale 1 è la combinazione di caratteristiche che esprime il valore massimo di varianza disponibile per un singolo componente; la Componente Principale 2 mostra un ulteriore aumento di varianza ortogonale rispetto a CP1. Prese insieme CP1 e CP2 sono un modo molto economico di rappresentare quanta più varianza possibile in due dimensioni; tuttavia essi non esprimono mai il valore totale di varianza interna a un sistema, ma piuttosto sono un compromesso fra una visibilità altamente intuitiva e una (limitata) perdita di precisione.

¹² Allo stato attuale delle cose, i nomi stessi dei generi letterari sono un indicativo – persino esasperante – segnale di confusione categoriale che mette di volta in volta in evidenza il medium del romanzo (romanzo epistolare), il suo contenuto (romanzo storico e industriale), lo stile (romanzo naturalistico), il protagonista (romanzo picaresco e pastorale), fino a metafore più o meno fantasiose (romanzo gotico e *silver-fork*).

storia letteraria. Avremmo potuto dare a Docuscope e MFW migliaia di testi non classificati in termini di genere, e vedere in quale punto del campo gravitazionale dei generi meglio conosciuti sarebbero caduti. Avremmo potuto immaginare mappe dell'universo letterario, generazione dopo generazione, con galassie, supernove, buchi neri...

Con queste domande nella nostra mente, ridisponemmo i dati di febbraio e marzo sulla falsariga della FIGURA 4.2. La prima visualizzazione prodotta da MFW – FIGURA 4.3 – apparve decisamente ambigua: promettente e misteriosa in egual misura. C'era certamente meno chiarezza che nel caso di Shakespeare, ma stavamo classificando circa il doppio dei generi e per un periodo di tempo assai più lungo. E poi, alcuni pattern *erano sì* visibili: con qualche eccezione, i romanzi gotici e i romanzi storici erano sul lato negativo della componente principale numero 1 (la parte sinistra dell'asse orizzontale), mentre i romanzi di formazione e i romanzi industriali erano chiaramente sul lato positivo. Per noi queste erano sia buone che cattive notizie: ce n'era una buona, perché un pattern è ciò che si cerca sempre nella fase esplorativa di un lavoro; ma ce n'era anche una negativa perché il pattern era *cronologico*, più che formale: una prima generazione, poi una seconda più confusa, e poi una terza. La componente principale numero 1 stava dunque captando le marche del *genere*, o quelle del periodo storico? Ci sembrava che la seconda ipotesi fosse più plausibile, soprattutto se si considerava quanto questi generi, che fiorirono negli stessi anni, fossero difficilmente distinguibili (gotico/storico; *silver-fork/Newgate*; industriale/di formazione). La storia sembrava decisamente più forte della forma.

Ma c'erano anche alcuni dati che contraddicevano l'allineamento storico: nella affollata sezione centrale, che conteneva generi di due differenti generazioni, l'asse verticale della CP2 – che separava i romanzi antigiacobini ed evangelici dalle storie *Newgate* – poteva dopo tutto catturare anche le marche dei generi letterari¹³. Era possibile isolare quelle marche e amplificarle?

¹³ Ancora una volta, con solo due testi ciascuno per questi generi letterario, ciò potrebbe essere tranquillamente un prodotto del caso. O forse no.

Tutti i romanzi definiti utilizzando 51 caratteristiche

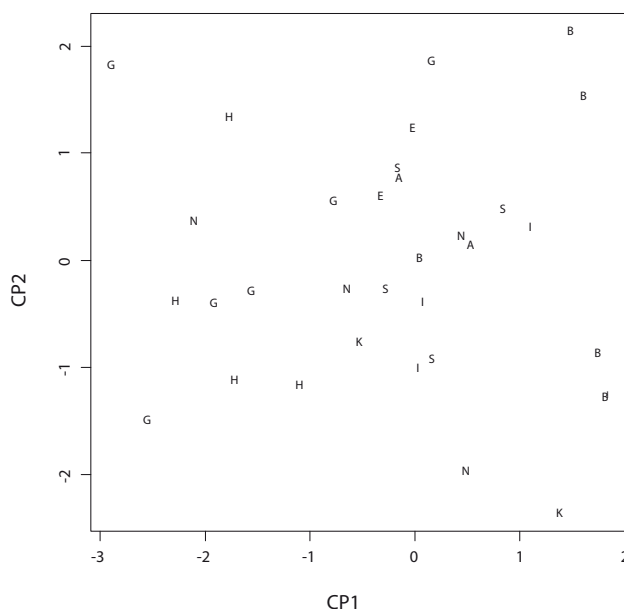


FIGURA 4.3 – Una rappresentazione grafica delle due principali componenti in un’analisi PCA di Most Frequent Words (MFW). Ogni lettera rappresenta un testo singolo (A=anti-Giacobini, B=Bildungsromane, E=romanzi evangelici, G=gotici, I=romanzi industriali, K=*Newgate novels*, N=epoee nazionali, S=*silver-fork novels*).

5. Giugno-Settembre 2009: un vicolo cieco

Da giugno a settembre, Witmore e Jockers continuarono a cercare dei modi per migliorare i primi risultati dell’analisi delle componenti principali. Per prima cosa segmentarono i testi per vedere se unità più piccole avrebbero migliorato la differenziazione. Tutti i testi furono divisi in dieci parti uguali, ma i risultati non cambiarono molto. Poi, partendo dall’osservazione che la distribuzione dei segmenti era spesso molto irregolare (come avviene nella **FIGURA 5.1**, dove circa un terzo di loro altera quella che altrimenti sarebbe stata una buona separazione fra romanzo gotico e storico) abbiamo deciso di etichettare tutti i segmenti: “Storico.8.1” avrebbe indicato il primo segmento di *Windsor Castle* (che figurava come l’ottavo romanzo storico del nostro corpus); “Gothic.1.10” il decimo segmento di *Vathek* (che era il primo testo

gotico), e così via. La sovrapposizione di generi diversi avrebbe potuto risultare limitata a specifiche porzioni di testo (inizi, o finali); se fosse stato così, e i generi fossero divenuti più distinguibili – più “loro stessi”, per così dire – in momenti specifici della trama, allora ci si sarebbe potuti soffermare su quei momenti ed evidenziarne la separazione. Era plausibile, forse persino ingenua come ipotesi. Invece no. Alcuni romanzi risultavano più distintivi all’inizio, altri più in là nella trama, o a metà, o da nessuna parte in particolare.

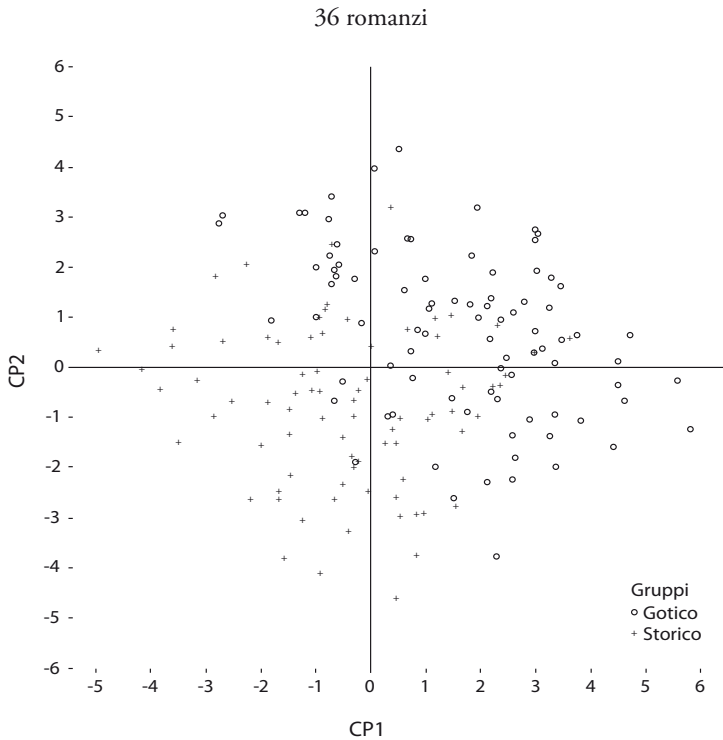


FIGURA 5.1 – Segmenti da 8000 parole dei primi due gruppi di 36 romanzi, classificati da Docuscope per due componenti principali. In tutte le analisi PCA sotto, i dati sono in scala (cioè la PCA è effettuata con la matrice di correlazione di punti percentuali).

Poi ci siamo rivolti alla composizione del corpus: come spiegato nella nota 6, la raccolta iniziale di 36 testi iniziale tendeva a esagerare la variazione all'interno di ciascun genere, rendendo la vita inutilmente complicata sia a Docuscope che a MFW. Ci siamo rivolti di nuovo al database Chadwyck-Healey e abbiamo aggiunto al corpus iniziale tutti quei testi che le bibliografie esistenti avevano assegnato a generi specifici, inclusi due nuovi generi (il romanzo giacobino e i *sensation novels*) e abbiamo ripetuto tutti i calcoli sul nuovo corpus di 106 testi¹⁴.

Niente.

Forse provare a classificare otto decenni in una volta sola era troppo. Abbiamo diviso il corpus in tre generazioni¹⁵; sebbene chiaramente meno affollate, le nuove classificazioni erano altrettanto poco decisive. Con la fine dell'estate era chiaro che il risultato non sarebbe cambiato.

6. Novembre 2009: Autori *versus* Generi

A novembre, nel corso di una teleconferenza che coinvolgeva i cinque autori e alcuni studenti post-laurea di Stanford, demmo un'altra occhiata alle tre mappe generazionali, che comprendevano adesso tutti i testi individuali (FIGURE 6.1-6.3), e tutt'a un tratto ci rendemmo conto di quanto fosse forte la marca "d'autore". Si ricordi: non volevamo autori ma generi. Ma era impossibile non notare che Docuscope e MFW raggruppavano questi ultimi molto meglio dei primi. Con Dickens Brontë e Eliot, ad esempio – che avevano tutti scritto sia romanzi industriali che di formazione – la "forza" dell'autore nella FIGURA 6.3 era chiaramente molto più marcata di quella del genere; e lo stesso valeva per Bulwer-Lytton e i suoi *Last Days of Pompeii*, *Eugene Aram*, e *Pelham*, raggruppati vicini fra loro nella FIGURA 6.2, nonostante appartenessero a generi piuttosto diversi come il romanzo storico, il *Newgate* e il *silver-fork*.

¹⁴ Questo secondo corpus comprendeva anche alcuni testi, per lo più da generi "minori", digitalizzati per noi dalle biblioteche di Stanford. Visto che comunque il database Chadwyck-Healey rimaneva la nostra fonte principale, i testi canonici predominavano ugualmente: dei 28 romanzi storici, per esempio, 14 erano di Scott.

¹⁵ La prima generazione (1790-1820 circa) includeva il gotico, il giacobino, l'antigiacobino, i racconti nazionali, e i romanzi evangelici; la seconda (1815-1850 circa) i romanzi storici, i *silver-fork*, e i *Newgate*; la terza (1845-1875 circa) il romanzo industriale, il romanzo di formazione, e i *sensation novels*.

FIGURE 6.1-6.3: Analisi generazionale dei 36 romanzi presi in esame originariamente da Docuscope sulla base delle prime due componenti principali. Da notare la prossimità dei testi di Inchbald, Smith, Radcliffe, Shelley, Morgan e Edgeworth nella FIGURA 6.1; da Ainsworth, Porter, Lytton, Galt, e ovviamente Scott, nella FIGURA 6.2; di Gaskell, Dickens, Brontë, Collins e Eliot nella FIGURA 6.3.

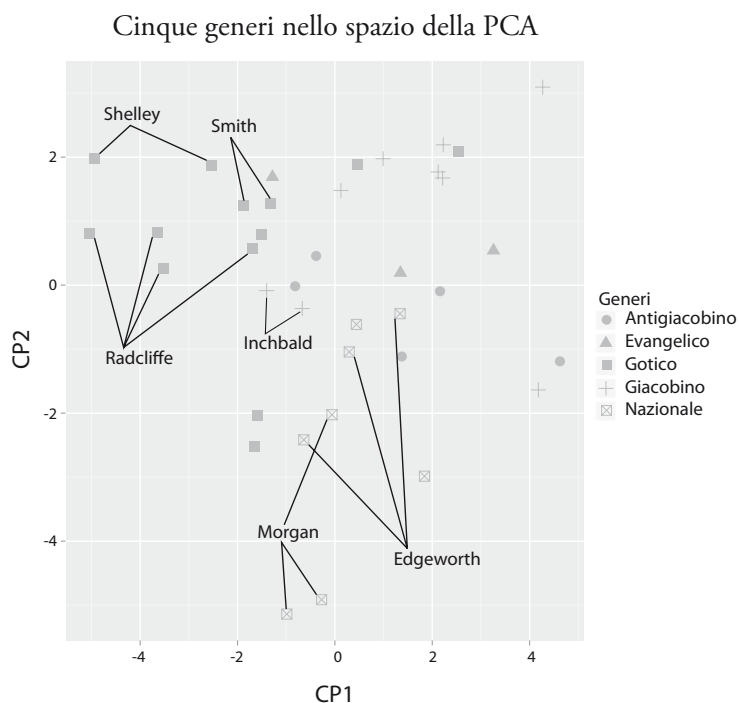


FIGURA 6.1 – Cinque generi nello spazio della PCA.

Tre generi nello spazio della PCA

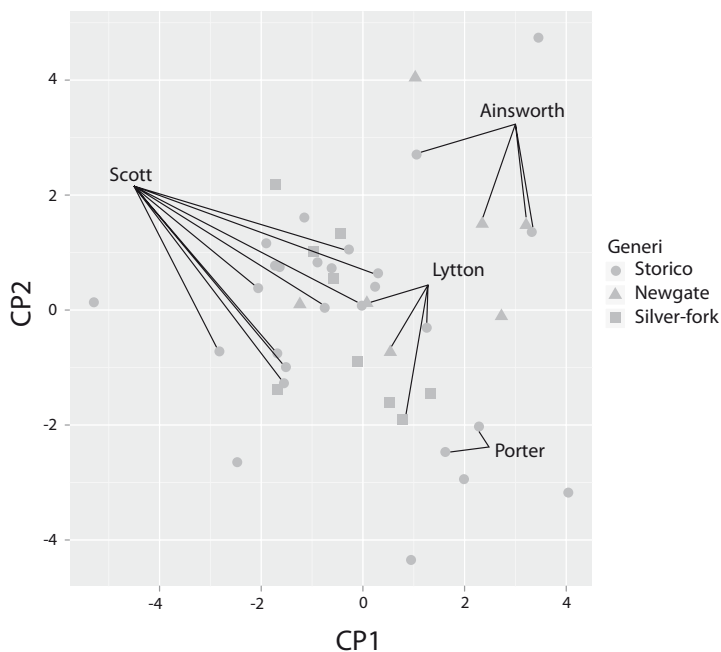


FIGURA 6.2 – Tre generi nello spazio della PCA.

Tre generi nello spazio della PCA

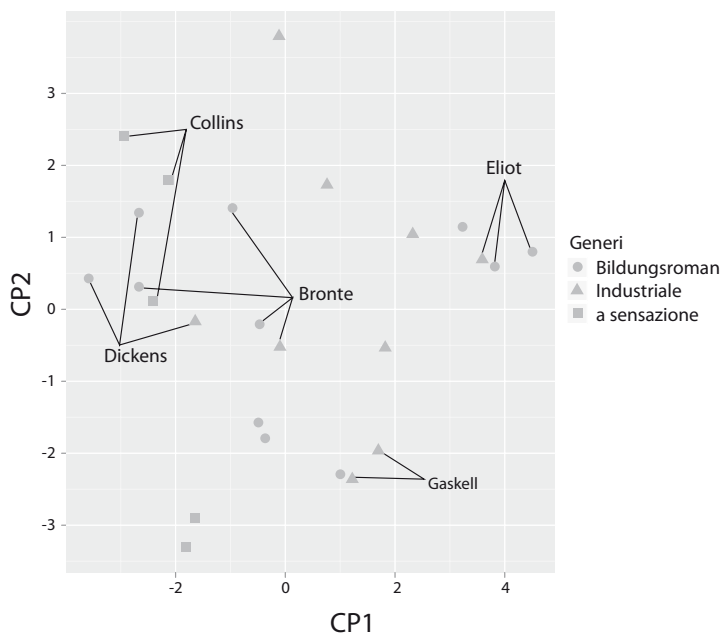


FIGURA 6.3 – Tre generi nello spazio della PCA.

Perché gli autori erano tanto più riconoscibili dei generi? Probabilmente perché Docuscope e MFW erano molto bravi a catturare qualcosa che fanno tutti gli scrittori, che lo sappiano o meno: utilizzare degli impercettibili pattern linguistici che aggiungono una inconfondibile “firma” stilistica. Anche i generi hanno queste firme stilistiche, certo; ma i generi hanno anche una firma stilistica *narrativa* – la loro trama – che è almeno altrettanto importante. Gli episodi che identificano così fortemente il *Bildungsroman*, per esempio – le discussioni con i mentori anziani e i giovani amici, le false partenze, le delusioni, le scoperte della propria vocazione... –, non hanno equivalente in un *sensation novel*; allo stesso modo, i misteri e gli assassinii di un *sensation novel* non avrebbero alcun senso in un romanzo industriale e così via. Ora, cosa accade quando lo stesso scrittore si muove da un genere all’altro – quando, ad esempio, Dickens si muove dal romanzo industriale *Hard Times* al romanzo urbano a più trame *Little Dorrit*, al romanzo storico *Tale of Two Cities*, o al romanzo di formazione *Great Expectations* –, accade che *le sue trame cambiano, ma il suo stile no*, o almeno non così tanto. Le storie di Cocktown, Londra o Parigi, sono molto più diverse di quanto lo siano le parole che Dickens usa per narrarle. Il suo linguaggio rimane essenzialmente lo stesso.

Perché dunque Docuscope e MFW riconoscevano così bene gli autori, e meno bene i generi? Perché erano stati disegnati per riconoscere la lingua, non la trama¹⁶. Probabilmente stavano facendo il meglio possibile per separare i generi sulla sola base del loro linguaggio e del loro stile; ma il linguaggio e lo stile semplicemente non bastano per delimitare un genere dall’altro. E dopo tutto, perché dovrebbero? Nel rivolgersi ai loro lettori i generi utilizzano sia trama che stile (nel diciannovesimo secolo, probabilmente, più trama che stile): ai nostri programmi sfuggiva metà della struttura, ed era sensato che avessero successo solo per metà¹⁷. Un mezzo successo non vuol

¹⁶ Possono certamente vedere come sono descritte le azioni: con frasi semplici o complesse, mettendo l’accento su emozioni soggettive o risultati oggettivi, sorpresa o retrospezione. Ma possono a mala pena vedere di cosa consistono le azioni: la catena cronologica (e semantica) di una storia le elude ampiamente.

¹⁷ Questa scoperta esaltò Witmore, perché suggerisce che nella rappresentazione romanzesca, la trama fornisce una strada maestra per la differenziazione dei generi che *deve* essere meno visibile a Docuscope perché non deve necessariamente essere vincolata ai limiti fisici del medium, mentre invece il dramma rinascimentale – che si confronta costantemente con la difficoltà di raccontare delle storie con corpi veri in poche ore – potrebbe avere preclusa questa strada maestra extra-stilistica, portando a stili di genere più leggibili (perché materialmente vincolati) sul piano della frase.

dire nessun successo. Ma suggerisce che uno strumento analitico capace di quantificare la trama manca ancora. E fintanto che è così, la distribuzione dei generi effettuata da Docuscope e MFW è troppo casuale per supportare una buona tassonomia letteraria, per non parlare di un'esplorazione dell'archivio. Il "grande non-letto" sarebbe rimasto, per il momento, non letto.

7. Dicembre 2009: 220 grafici

A Dicembre, Allison, Heuser e Moretti volsero la loro attenzione a una nuova serie di visualizzazioni: due serie di grafici che includevano tutti i possibili accoppiamenti fra gli undici generi del corpus allargato (gotico/giacobino, gotico/antigiacobino, gotico/storie nazionali, e così via, sino all'altro capo dello spettro cronologico). Questi grafici presero due forme: il primo mostrava la distribuzione di due generi basandosi su MFW (FIGURA 7.1) e Docuscope (FIGURA 7.2). Questi erano i nostri strumenti di base, che ci permettevano di comprendere intuitivamente se due determinati generi fossero ben distinti – come avveniva con i romanzi gotici e i *sensation novels* nelle FIGURE 7.1-7.2 – oppure no. (MFW e Docuscope, tra l'altro, si dimostrarono ugualmente capaci – o incapaci, a seconda del caso – di separare i generi l'uno dall'altro).



FIGURA 7.1 – Grafico a dispersione di *Most Frequent Words*.

Qui, e in tutti gli altri grafici PCA, ogni punto (cerchio o triangolo) sul grafico rappresenta un segmento (un decimo) di un testo.

Due generi nello spazio della PCA

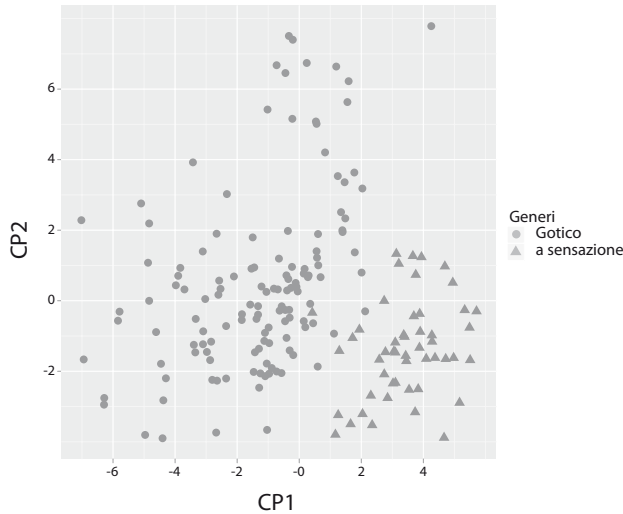


FIGURA 7.2 – Grafico a dispersione di Docuscope.

Il secondo tipo di grafico ridistribuiva i cerchi e i triangoli delle **FIGURE 7.1-7.2** aggiungendo altre due caratteristiche. In primo luogo, etichettava ogni segmento, rendendo esplicito da quale testo (o parte di esso) proveniva: i cerchi in basso a destra nell'angolo della **FIGURA 7.1**, per esempio, si rivelavano nella **FIGURA 7.3** appartenere a *Vathek*, portando così alla luce la centralità – o “l’eccentricità”, a seconda del caso – di ciascun testo all’interno del genere (una questione che potrebbe avere profonde conseguenze sulla conoscenza del genere, e che abbiamo in progetto di indagare in futuro). E poi, le **FIGURE 7.3-7.4** indicavano anche quali tratti delle due componenti principali contribuivano a dare forma specifica alla distribuzione del genere: quali parole, o quali Dimensioni di Docuscope fornivano un contributo maggiore nel separare il gotico dal *sensation novel*. Così, ad esempio, il quadrante in basso a destra della **FIGURA 7.3** mette in evidenza l’articolo determinativo come una caratteristica differenziale importante per il gotico, nell’analisi di MFW (si confronti con la **FIGURA 7.1**); un ruolo simile è giocato in basso a sinistra nella **FIGURA 7.4** da “Narrative vp” “Pronouns” e “Reporting Events” (si confronti con la **FIGURA 7.2**)¹⁸.

¹⁸ Man mano che ognuno dei 55 accoppiamenti di genere appariva in questa doppia forma, abbiamo esaminato 110 grafici prodotti da Docuscope, e 110 prodotti da MFW. La tecnica di mappatura usata per le **FIGURE 7.3** e **7.4**, nei quali i tratti differenziali sono visibili all’interno della distribuzione dei dati stessi, è descritta da Mick Alt, *Exploring Hyperspace: A Non-Mathematical Explanation of Multivariate Analysis*, McGraw-Hill, Londra-New York 1990, capitolo 4.

Studiando queste grafici divenne chiaro che poggiavano su due premesse che erano abbastanza diverse da quelle della teoria del genere attuale: non guardavano mai a un genere di per sé, isolato, ma sempre e solo in relazione a un altro genere; e non erano interessate a nessuna di quelle caratteristiche che potrebbero essere ricondotte a un idealtipo sintetico, ma solo a quelle che avrebbero potuto *differenziare* un genere dall'altro. Quest'enfasi relazionale-differenziale portava a un approccio molto "realistico", e che ricordava le "prese di posizione" di Bourdieu: proprio come gli autori o le scuole, i generi intraprendono una lotta per essere riconosciuti: si poteva quasi percepire, non solo la differenza, ma anche il *conflitto* tra le forme in quei tratti che le spingevano in una direzione o nell'altra. Eppure, quest'immagine del genere era anche chiaramente incompleta, perché le caratteristiche differenziali potrebbero dirci tutto quel che abbiamo bisogno di sapere per delimitare una forma dall'altra, ma molto poco sulla struttura interna di quella forma. Se tutti gli uomini di un pubblico fossero vestiti di rosa e tutte le donne di blu, i colori li differenzierebbero *perfettamente*, ma non ci direbbero *niente* di loro. Ritorneremo su questo punto alla fine dell'articolo.

Ora, una cosa che i grafici rendevano chiara era la *variabilità* dei segnali di genere: piuttosto forti nelle **FIGURE 7.1-7.2**, per esempio, ma abbastanza deboli in circa un quarto dei casi – come nelle **FIGURE 7.5-7.6**, dove né MFW né Docuscope riuscivano a districare le storie nazionali dai romanzi *silverfork*. Perché mai alcuni generi fossero così difficili da separare – specialmente in un caso come questo, in cui la differenza, intuitivamente, dovrebbe essere piuttosto lampante – era una domanda interessante ma decidemmo di metterla da parte per un altro studio. Ci concentrammo invece su un gruppo di grafici in cui la separazione era piuttosto buona e dipendente da una serie di tratti ricorrenti: gli abbinamenti di romanzi gotici con i tre generi "ideologici" – romanzi giacobini, antigiacobini ed evangelici – che erano i loro contemporanei di breve vita¹⁹. Dato che i grafici si assomigliavano molto, riproduciamo qui solo le coppie gotico/giacobino: le **FIGURE 7.7-7.8**, basate su MFW, e le **FIGURE 7.9-7.10**, basate su Docuscope e le sue Dimensioni.

¹⁹ Uno dei nostri problemi era che avevamo automatizzato le nostre comparazioni, utilizzando solo le prime due (e quindi più forti) componenti principali per separare i generi. Ovviamente, la PCA genera componenti multiple e vi sono modi di stabilire (per esempio, il test di Tukey) se una certa componente classifica due gruppi. Ma noi volevamo una qualche misura evidente di "classificabilità" tra accoppiamenti, che è ciò che ci ha condotti a descrivere semplicemente tutti gli accoppiamenti sulla base delle loro prime due componenti lasciando da parte altre componenti potenzialmente forti.

CP2

CP1

would

so

be

she

but

that

for

him

to

no

or

p_exlam

had

was

this

his

p_semi

p_comma

you

it

have

quote

your

as

is

said

and

from

by

which

i

me

all

they

were

of

a

p_hyphen

p_period

at

on

in

the

Goth_13_5_1793_Smith_TheOldMans

Goth_02_3_1793_Smith_TheOldMans

Goth_13_2_1793_Smith_TheOldMans

Goth_02_3_1793_Smith_TheOldMans

Goth_07_7_1797_Rudd_VahekTan

Goth_08_5_1799_Godwin_Silence

Goth_02_3_1793_Smith_TheOldMans

Goth_04_4_1791_Rudd_VahekTan

Goth_12_1_1810_Shell_ZastrozziA

Goth_05_5_1799_Lewis_TheMonks

Goth_06_6_1806_Coli_Armadilly

Goth_08_8_1808_Coli_Armadilly

Goth_09_9_1809_Coli_Armadilly

Goth_10_10_1810_Shell_ZastrozziA

Goth_11_11_1811_Shell_ZastrozziA

Goth_12_12_1812_Shell_ZastrozziA

Goth_13_13_1813_Shell_ZastrozziA

Goth_14_14_1814_Shell_ZastrozziA

Goth_15_15_1815_Shell_ZastrozziA

Goth_16_16_1816_Shell_ZastrozziA

Goth_17_17_1817_Shell_ZastrozziA

Goth_18_18_1818_Shell_ZastrozziA

Goth_19_19_1819_Shell_ZastrozziA

Goth_20_20_1820_Shell_ZastrozziA

Goth_21_21_1821_Shell_ZastrozziA

Goth_22_22_1822_Shell_ZastrozziA

Goth_23_23_1823_Shell_ZastrozziA

Goth_24_24_1824_Shell_ZastrozziA

Goth_25_25_1825_Shell_ZastrozziA

Goth_26_26_1826_Shell_ZastrozziA

Goth_27_27_1827_Shell_ZastrozziA

Goth_28_28_1828_Shell_ZastrozziA

Goth_29_29_1829_Shell_ZastrozziA

Goth_30_30_1830_Shell_ZastrozziA

Goth_31_31_1831_Shell_ZastrozziA

Goth_32_32_1832_Shell_ZastrozziA

Goth_33_33_1833_Shell_ZastrozziA

Goth_34_34_1834_Shell_ZastrozziA

Goth_35_35_1835_Shell_ZastrozziA

Goth_36_36_1836_Shell_ZastrozziA

Goth_37_37_1837_Shell_ZastrozziA

Goth_38_38_1838_Shell_ZastrozziA

Goth_39_39_1839_Shell_ZastrozziA

Goth_40_40_1840_Shell_ZastrozziA

Goth_41_41_1841_Shell_ZastrozziA

Goth_42_42_1842_Shell_ZastrozziA

Goth_43_43_1843_Shell_ZastrozziA

Goth_44_44_1844_Shell_ZastrozziA

Goth_45_45_1845_Shell_ZastrozziA

Goth_46_46_1846_Shell_ZastrozziA

Goth_47_47_1847_Shell_ZastrozziA

Goth_48_48_1848_Shell_ZastrozziA

Goth_49_49_1849_Shell_ZastrozziA

Goth_50_50_1850_Shell_ZastrozziA

Goth_51_51_1851_Shell_ZastrozziA

Goth_52_52_1852_Shell_ZastrozziA

Goth_53_53_1853_Shell_ZastrozziA

Goth_54_54_1854_Shell_ZastrozziA

Goth_55_55_1855_Shell_ZastrozziA

Goth_56_56_1856_Shell_ZastrozziA

Goth_57_57_1857_Shell_ZastrozziA

Goth_58_58_1858_Shell_ZastrozziA

Goth_59_59_1859_Shell_ZastrozziA

Goth_60_60_1860_Shell_ZastrozziA

Goth_61_61_1861_Shell_ZastrozziA

Goth_62_62_1862_Shell_ZastrozziA

Goth_63_63_1863_Shell_ZastrozziA

Goth_64_64_1864_Shell_ZastrozziA

Goth_65_65_1865_Shell_ZastrozziA

Goth_66_66_1866_Shell_ZastrozziA

Goth_67_67_1867_Shell_ZastrozziA

Goth_68_68_1868_Shell_ZastrozziA

Goth_69_69_1869_Shell_ZastrozziA

Goth_70_70_1870_Shell_ZastrozziA

Goth_71_71_1871_Shell_ZastrozziA

Goth_72_72_1872_Shell_ZastrozziA

Goth_73_73_1873_Shell_ZastrozziA

Goth_74_74_1874_Shell_ZastrozziA

Goth_75_75_1875_Shell_ZastrozziA

Goth_76_76_1876_Shell_ZastrozziA

Goth_77_77_1877_Shell_ZastrozziA

Goth_78_78_1878_Shell_ZastrozziA

Goth_79_79_1879_Shell_ZastrozziA

Goth_80_80_1880_Shell_ZastrozziA

Goth_81_81_1881_Shell_ZastrozziA

Goth_82_82_1882_Shell_ZastrozziA

Goth_83_83_1883_Shell_ZastrozziA

Goth_84_84_1884_Shell_ZastrozziA

Goth_85_85_1885_Shell_ZastrozziA

Goth_86_86_1886_Shell_ZastrozziA

Goth_87_87_1887_Shell_ZastrozziA

Goth_88_88_1888_Shell_ZastrozziA

Goth_89_89_1889_Shell_ZastrozziA

Goth_90_90_1890_Shell_ZastrozziA

Goth_91_91_1891_Shell_ZastrozziA

Goth_92_92_1892_Shell_ZastrozziA

Goth_93_93_1893_Shell_ZastrozziA

Goth_94_94_1894_Shell_ZastrozziA

Goth_95_95_1895_Shell_ZastrozziA

Goth_96_96_1896_Shell_ZastrozziA

Goth_97_97_1897_Shell_ZastrozziA

Goth_98_98_1898_Shell_ZastrozziA

Goth_99_99_1899_Shell_ZastrozziA

Goth_100_100_1900_Shell_ZastrozziA

Sens_01_1_1801_WoodH_EastYrns

Sens_02_2_1802_WoodH_EastYrns

Sens_03_3_1803_WoodH_EastYrns

Sens_04_4_1804_WoodH_EastYrns

Sens_05_5_1805_WoodH_EastYrns

Sens_06_6_1806_WoodH_EastYrns

Sens_07_7_1807_WoodH_EastYrns

Sens_08_8_1808_WoodH_EastYrns

Sens_09_9_1809_WoodH_EastYrns

Sens_10_10_1810_WoodH_EastYrns

Sens_11_11_1811_WoodH_EastYrns

Sens_12_12_1812_WoodH_EastYrns

Sens_13_13_1813_WoodH_EastYrns

Sens_14_14_1814_WoodH_EastYrns

Sens_15_15_1815_WoodH_EastYrns

Sens_16_16_1816_WoodH_EastYrns

Sens_17_17_1817_WoodH_EastYrns

Sens_18_18_1818_WoodH_EastYrns

Sens_19_19_1819_WoodH_EastYrns

Sens_20_20_1820_WoodH_EastYrns

Sens_21_21_1821_WoodH_EastYrns

Sens_22_22_1822_WoodH_EastYrns

Sens_23_23_1823_WoodH_EastYrns

Sens_24_24_1824_WoodH_EastYrns

Sens_25_25_1825_WoodH_EastYrns

Sens_26_26_1826_WoodH_EastYrns

Sens_27_27_1827_WoodH_EastYrns

Sens_28_28_1828_WoodH_EastYrns

Sens_29_29_1829_WoodH_EastYrns

Sens_30_30_1830_WoodH_EastYrns

Sens_31_31_1831_WoodH_EastYrns

Sens_32_32_1832_WoodH_EastYrns

Sens_33_33_1833_WoodH_EastYrns

Sens_34_34_1834_WoodH_EastYrns

Sens_35_35_1835_WoodH_EastYrns

Sens_36_36_1836_WoodH_EastYrns

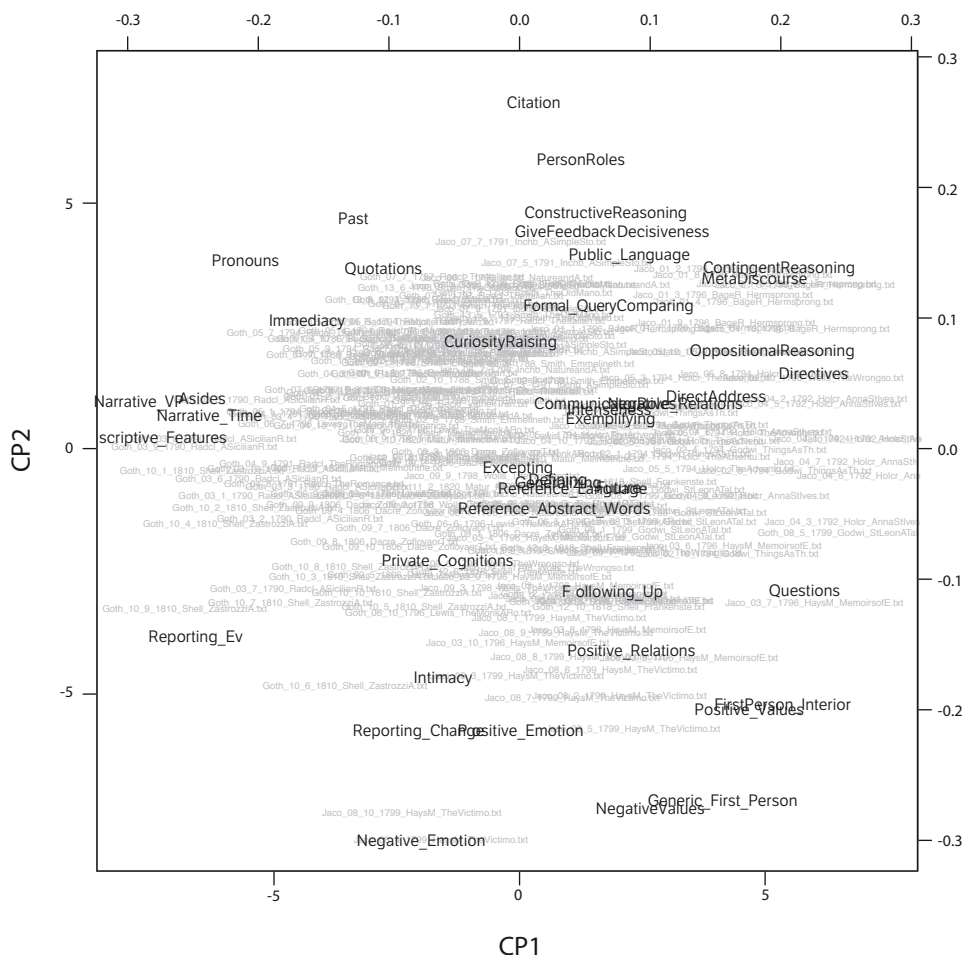
Sens_37_37_1837_WoodH_EastYrns

Sens_38_38_1838_WoodH_EastYrns

Sens_39_39_1839_WoodH_EastYrns

230

La letteratura in laboratorio



Due generi nello spazio della PCA

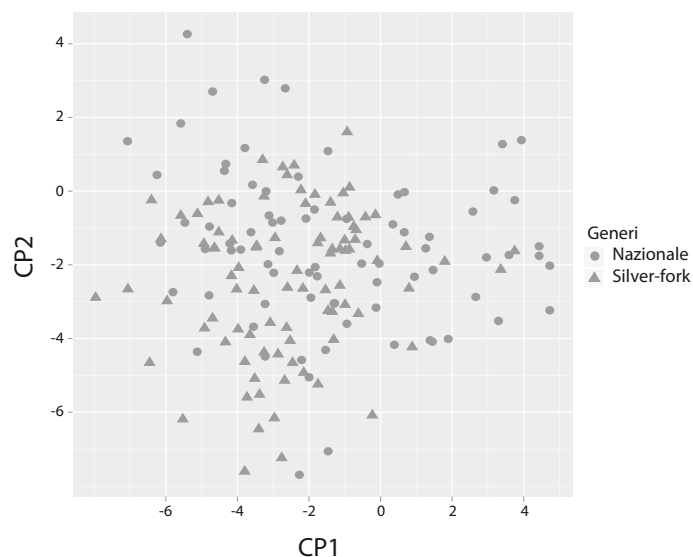


FIGURA 7.6 – Il grafico a dispersione di Docuscope di due generi classificati in base alle due componenti principali.

Due generi nello spazio della PCA

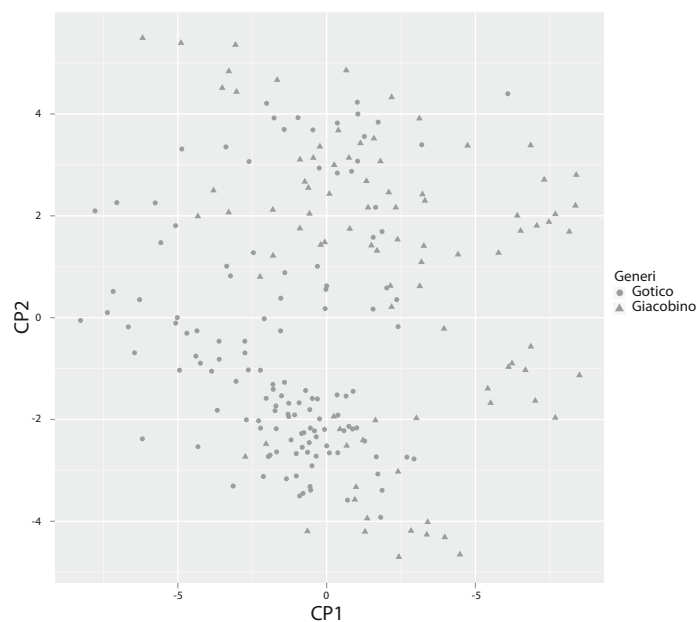


FIGURA 7.7 – Il grafico a dispersione di Most Frequent Words di due generi classificati in base alle prime due componenti principali.

La letteratura in laboratorio

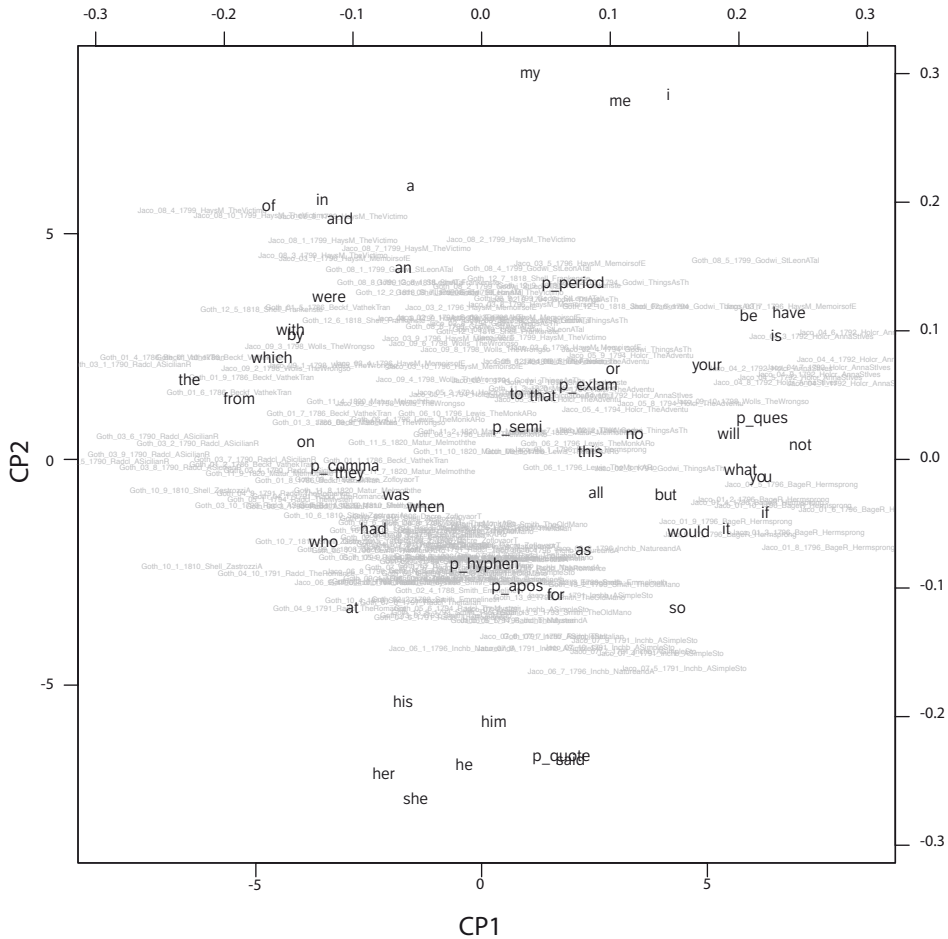


FIGURA 7.8 – Il grafico a dispersione di Most Frequent Words con i titoli (grigio chiaro) e i loading delle componenti (nero).

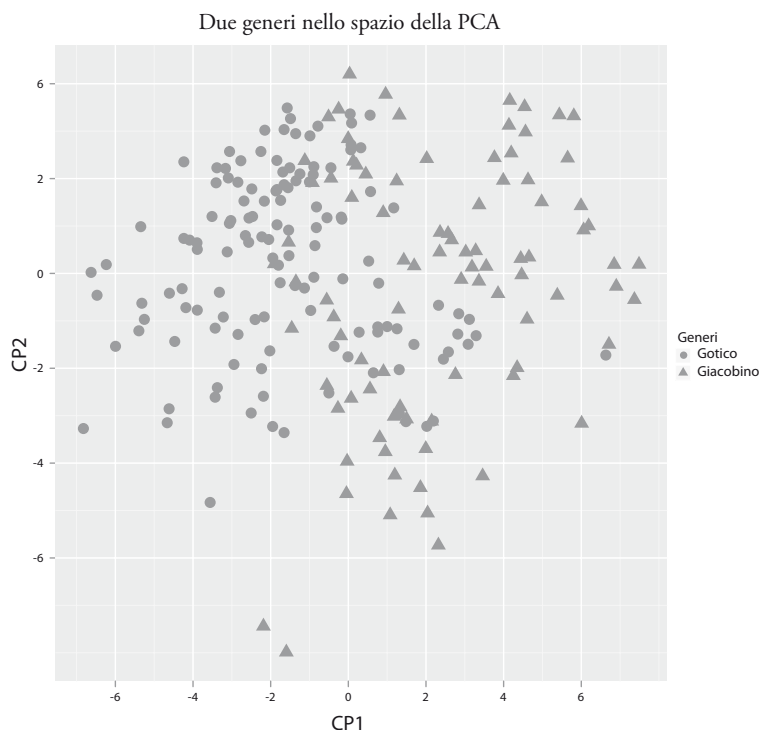


FIGURA 7.9 – Grafico a dispersione di Docuscope di due generi classificati in base alle prime due componenti principali.

Per comprendere meglio la relazione fra i due generi – e per cominciare a trasformare le immagini in parole – guardammo da vicino le caratteristiche che erano particolarmente efficaci nel separare il gotico dal giacobino lungo l’asse della prima componente principale (CP1: l’asse x nelle **FIGURE 7.7-7.10**). Una componente principale classifica la probabilità che ci siano certe caratteristiche, così i testi vengono suddivisi in base sia alle caratteristiche che non possiedono che a quelle che possiedono.

Detto in soldoni, abbiamo scoperto che il romanzo gotico ha in media meno dialogo e più azione del romanzo giacobino. Le parole e le frasi che caratterizzano i testi gotici mostravano una marcata inclinazione “narrativa”: la forma passata e i pronomi, le preposizioni spaziali e le parole segnate da Docuscope come “Narrative Time” (per esempio “whilst” “when he”, “as he”). Si veda in MFW, sul lato sinistro della **FIGURA 7.8**: “was”, “had”, “who”, “she”, “he”, “her”, “his”, “they”, l’onnipresente “the” e il vasto gruppo delle

proposizioni locative “from”, “on”, “in”, “at”; in Docuscope, nella parte sinistra della **FIGURA 7.10**, si veda Narrative vp (per esempio “heard the” reached the”, “commanded the”) e Pronouns. I marcatori associati al discorso orale, dall’altro lato, tendono a non comparire nel romanzo gotico: una messa in primo piano del destinatario (you, your), domande, marcatori del linguaggio polemico (but, no), e i verbi flessi al presente, al futuro e al condizionale. In MFW, si noti al lato destro della **FIGURA 7.8** il gruppo di you, p_ques [?], but, if, not, is, will e would; in Docuscope, a destra della **FIGURA 7.10**, si veda Questions, Oppositional Reasoning (“not”, “but”, “however”), e, subito sotto, Directives (“should”, must”, “you will soon”). Per quanto i testi giacobini generalmente virino in questa direzione, essi sono spesso più sparpagliati di quelli gotici. Quel che separa i generi sembra qui essere non tanto l’assenza di narrazione nei testi giacobini, quanto la presenza del parlato, qualcosa di simile a uno stile argomentativo.

Questi erano, quindi, i dati grezzi che le nostre tecniche analitiche avevano piazzato di fronte a noi. Erano in grado di diventare delle buone questioni interpretative? Ci abbiamo provato. Notando, per esempio, l’alta frequenza del condizionale nei generi ideologici – in cui la possibilità è, in effetti, importante – Jockers e Moretti compilarono una lista di (più o meno) 13.000 frasi che includevano “would”; hanno guardato ai pronomi, agli aggettivi e agli avverbi associati; ai tipi di verbi coinvolti; alle forme negative, alle forme al passato... Qualche piccolo risultato emergeva: “would+never” appariva due volte di più nei cupi romanzi evangelici che altrove, per esempio; e il pronome impersonale “it” appariva il 50% più frequente nei romanzi giacobini e antigiacobini – pieni di discussioni di principio astratte – che in nessun altro posto. Entrambe le scoperte erano perfettamente plausibili. Ma erano anche sorprendenti? Certamente corroboravano e arricchivano la conoscenza esistente dei generi in questione. Ma la *cambiavano*, anche?

Un esperimento di formalismo quantitativo

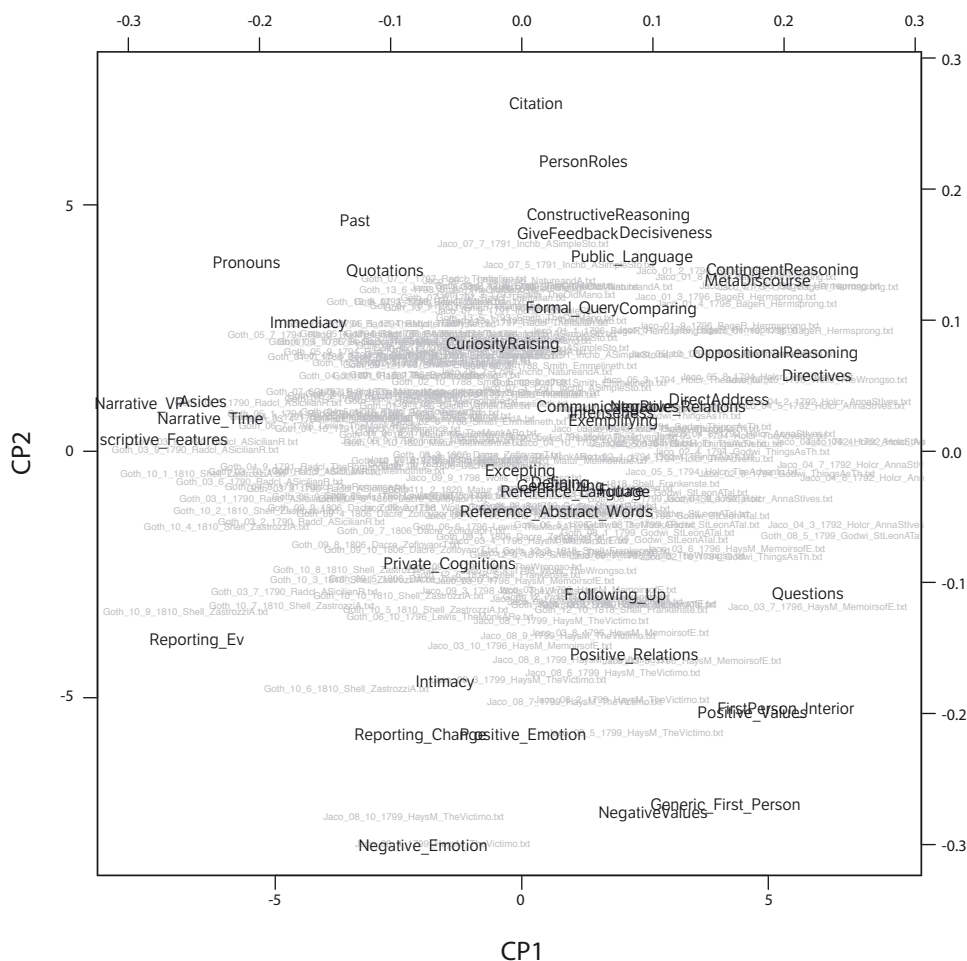


FIGURA 7.10 – Grafico a dispersione di DocuScope con i titoli (in grigio chiaro) e i loadings delle componenti (in nero).

8 Marzo 2010: Esperimenti, Esplorazioni, Ipotesi

A Marzo, ci incontrammo per un ultimo sguardo retrospettivo su un anno di lavoro. Perché ci eravamo rivolti a DocuScope e a MFW, innanzitutto? Perché stavamo cercando un modo esplicito e quantificabile per assegnare i testi a questo o a quel genere. Si trattava, almeno in parte, di una questione di attribuzione. Attribuzione... «Per condurre ogni opera al suo creatore», scrive Carlo Ginzburg,

non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri: gli occhi alzati al cielo dei personaggi di Perugino, il sorriso di quelli di Leonardo, e così via. Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi.

I lobi delle orecchie, le dita delle mani... È in questi “segni involontari”, continua Ginzburg,

un calligrafo le chiamerebbe «girigogoli», paragonabili alle «parole e frasi favorite» che «la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo... introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene», Morelli riconosceva la spia più certa dell'individualità dell'artista²⁰.

Segni involontari: è certamente questo che sono MFW e i LAT. Ma è *solo* questo che sono? Perché, chiaramente, c'è un problema con lobi e unghie: per quanto siano ottime per identificare l'autore di un dipinto, sono inutili per spiegarne il significato. In effetti, sono buone a fare una cosa *perché* non riescono a fare l'altra: è solo perché le “piccolezze” non hanno una funzione strutturale che gli autori si lasciano andare e “scrivono non intenzionalmente, senza rendersene conto” – tradendo così se stessi. Se quelle parole fossero importanti sarebbero più cauti.

C'è qualcosa di paradossale in questi tratti che classificano così bene ma spiegano così poco. Specialmente nel nostro caso, perché dopo tutto le

²⁰ Carlo Ginzburg, “Il Paradigma indiziario”, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 1986, pp. 158-193.

MFW e i LAT erano almeno sotto un aspetto esattamente l'opposto dei lobi delle orecchie e delle unghie delle dita: invece di essere rari e periferici dettagli, erano così frequenti da essere quasi onnipresenti. E come potevano questi tratti così pervasivi non dirci nulla della struttura dei generi? Era possibile, certamente, che fosse solo colpa nostra; che, nonostante fossimo riusciti a isolare i dati, e che probabilmente fossimo stati i primi a "vederli", non eravamo capaci, semplicemente, di trarne un senso ultimo. Possibile; e siamo pronti a mettere a disposizione i nostri dati ad altri, che potrebbero avere risultati più felici.

Ma c'è anche una spiegazione più semplice; ovverosia, che queste caratteristiche che sono così efficaci nel differenziare i generi, e così intrecciate con loro struttura generale – queste caratteristiche non possono offrire alcuna comprensione della struttura, *perché esse non sono tratti indipendenti, ma mere conseguenze di scelte di ordine più grande*. Volete scrivere una storia in cui ogni singola stanza possa essere piena di sorprese? Allora preposizioni locative, articoli e verbi al passato seguiranno necessariamente. Esse sono gli *effetti* della struttura narrativa scelta. E sì, una volta che Docuscope e MFW le hanno messe in evidenza e ci hanno resi pienamente consapevoli della loro presenza, la nostra conoscenza analitica ne è arricchita: "vediamo" lo spazio del gotico, o il legame tra verbi d'azione e oggetti (sottolineati dalla frequenza degli articoli), con assai maggior chiarezza. Ma, per il momento, il guadagno sembra essere più comparativo che qualitativo: *più* chiarezza, piuttosto che chiarezza di tipo differente.

Avevamo iniziato con un esperimento: testare il potere classificatorio di Docuscope in un sistema nuovo e controllato. L'esperimento è divenuto poi un'esplorazione: Docuscope e MFW, classificando il campo dei generi romanzyeschi e la loro composizione interna. "Analisi esplorativa dei dati", così l'ha chiamata John Tukey: un lavoro di investigazione, che si focalizza su indizi che portano a nuove domande e a una comprensione più vasta dei dati. Scoperte statistiche, disse Heuser, ci hanno permesso di comprendere che i generi sono come gli iceberg: con una porzione visibile che galleggia sulla superficie, e una parte molto più grande nascosta al di sotto, che si estende in profondità sconosciute. Capire che queste profondità esistono, che possono essere esplorate sistematicamente, e che possono portare a una riconcettualizzazione multidimensionale del genere: queste, riteniamo, sono le solide scoperte della nostra ricerca. Ora, altre esplorazioni sono all'orizzonte: il passaggio da tecniche non supervisionate a tecniche supervisionate, per esempio;

oppure l'esplicita inclusione di dati semantici, che abbiamo fino ad ora per lo più messo da parte per concentrarci più strettamente sulle proprietà formali dei generi. E poi, alla fine di tutto, la grande sfida del lavoro sperimentale: la costruzione di ipotesi e modelli capaci di spiegare i dati. Questo studio è un passo in quella direzione.

(Traduzione di Luca Marangolo)

¶ 8. Il rumore nel romanzo*

Holst Katsma

*Sempre sentiamo in esso [nel romanzo] delle voci
(anche in una muta lettura tra sé e sé).*

Michail Bachtin

I romanzi sono interamente fatti di voci: a predominare tra esse è generalmente quella del narratore, regolarmente inframmezzata da quelle dei vari personaggi. Quando si legge un romanzo, il lettore “sente” queste voci eterogenee che percorrono il testo. Se il romanzo viene letto ad alta voce, queste voci diventano letteralmente udibili. Ma le si può ascoltare anche se si legge silenziosamente: in questo caso, le voci non sono verbalizzate e ascoltabili da altri, ma acusticamente create e percepite nella mente del lettore. In poche parole: il suono, nell’ambito del romanzo, è fondamentalmente un prodotto delle voci interne al romanzo stesso. Questa concezione delle meccaniche del suono potrebbe apparire a prima vista anti-intuitiva, in quanto il suono sembra essere il prodotto della lettura orale. Tuttavia, soltanto partendo dalla voce si può apprezzare la funzione del suono nel romanzo. Inoltre, una simile concezione delle meccaniche del suono è teorizzata sia nelle opere di Michail Bachtin, sia in quelle di Elaine Scarry: «[Nel] materiale dell’opera», scrive Bachtin, «sempre sentiamo in esso delle voci (anche in una muta lettura tra sé e sé)»¹.

* Un ringraziamento speciale a Ryan Heuser, la cui guida e competenza informatica hanno reso possibile questo studio.

¹ Michail Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 400: «Ma il materiale dell’opera non è morto, bensì parlante, significante (o segnico); noi non soltanto lo vediamo e tocchiamo, ma sempre sentiamo in esso delle voci (anche in una muta lettura tra sé e sé)». Elaine Scarry conferma questa

Ora, le voci del romanzo, udite dal lettore, sono particolarmente varie e interessanti. Il suono di ogni voce è unico. Ogni voce ha la sua sonorità e il suo contenuto semantico unici. Inoltre, nel caso del dialogo, il modo di parlare è spesso descritto, il che significa che a ogni voce è possibile ascrivere un suono e una qualità particolari. Così, il suono è un aspetto onnipresente nel romanzo – «sempre sentiamo in esso delle voci» – che colpisce direttamente il lettore, sia che legga ad alta voce o in silenzio; e il romanzo è uno dei pochi generi a sperimentare la diversità e la distribuzione di molteplici voci. Tuttavia, il suono nel romanzo a oggi è stato oggetto di pochi studi; in parte per l'assenza di categorie utili a distinguere diversi tipi di suono, in parte a causa di uno scetticismo diffuso nei confronti della capacità del romanzo di controllare il modo in cui le sue voci sono percepite. Questo saggio si propone di considerare il volume sonoro – un concetto che nel romanzo è di fatto esplicitamente associato con alcune voci – quale mezzo per scomporre, analizzare e interpretare la funzione del suono nel romanzo².

Il volume sonoro può essere scomposto in tre livelli elementari: debole, neutro e forte. Questi tre livelli forniscono uno schema di facile utilizzo per raggruppare e analizzare tutte le voci nel romanzo³. Se è vero che ciascun

descrizione delle meccaniche del suono: «Quando leggiamo [un] brano ad alta voce, o quasi, il suono delle parole è presente a livello sensoriale... quando leggiamo in silenzio, le parole pronunciate non sono più effettivamente ascoltate, ma immaginate acusticamente». Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 2001, p. 132 [trad. it. mia].

² Va fatta una distinzione tra il tipo di suono studiato in questo articolo e un secondo tipo di suono romanzesco: difatti, non solo il lettore ascolta le voci del romanzo via via che lo legge, ma in alcune occasioni queste voci romanzesche gli chiedono di immaginare dei suoni secondari (definiti a volte come *soundscapes*, suoni d'ambiente). Per esempio, come Elaine Scarry sottolinea acutamente, quando un qualsiasi lettore di *Madame Bovary* incontra la frase : «on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber, sur la moire tendue» («si sentivano le gocce d'acqua cadere, una a una, sulla stoffa tesa») sente non solo queste parole pronunciate dal narratore, ma anche, «discrètement superposé» («discretamente sovrapposte») al suono della voce del narratore, «le voile imaginaire du son des gouttes d'eau» («il velo immaginario del suono delle gocce d'acqua»). Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, cit., pp. 116, 132 [trad. it. mia]. Ci sono quindi due tipi di suono: quello del narratore che pronuncia la frase «on entendait les gouttes d'eau...», e quello, meno intenso e più fugace, della pioggia che cade su un parasole. Lascero queste fugaci e piuttosto infrequenti descrizioni del suono per un altro studio, per focalizzarmi invece sui suoni ricorrenti e sonori delle voci romanzesche.

³ La natura classificatoria della rumorosità ne fa un concetto particolarmente produttivo per comprendere le molte voci dinamiche del romanzo. Non si può dire lo stesso dei concetti di tonalità, timbro e tono, che enfatizzano aspetti sottili e minuti del suono e di conseguenza tendono a individuare differenze tra i suoni piuttosto che a raggrupparli insieme.

lettore sente le voci del romanzo in modo leggermente diverso, credo tuttavia che solitamente queste differenze non riguardino i nostri tre ampi livelli di volume. *Comunque, al fine di individuare il volume sonoro all'interno del romanzo nel modo più obiettivo possibile, questo studio sceglierà come punto di partenza e come principale oggetto di studio una serie di voci, definibili come voci contrassegnate da un "tag": voci, cioè, accompagnate da una descrizione del modo in cui sono pronunciate: voci gridate, sussurate, esclamate.* Si prenda ad esempio la seguente frase: «“Tagliategli la testa!” gridò la Regina». In questo caso, il modo di parlare della regina è reso esplicito dal verbo “gridò”, situato immediatamente al di fuori del dialogo. I verbi che descrivono il modo in cui un enunciato del dialogo è pronunciato saranno definiti in questo studio verbi dichiarativi. Un enunciato che includa un verbo dichiarativo sarà quindi considerato un *enunciato marcato*; un dialogo senza verbi dichiarativi, *enunciato sospeso*⁴. Nel caso dell'enunciato marcato, la percezione soggettiva è ridotta al minimo, in quanto il suono della voce è esplicitamente descritto.

I verbi dichiarativi costituiscono un primo strumento per misurare il volume sonoro di un testo. Infatti, tutti gli enunciati marcati possono essere oggettivamente ricondotti a uno dei tre livelli di rumorosità in base ai verbi dichiarativi utilizzati. Per esempio:

Fortè: «“Tagliatele la testa!” *gridò* la Regina».

Neutro: «“Penso di sì”, *disse* Alice».

Debole: «“È stata condannata a morte”, *bisbigliò*».

I verbi dichiarativi indicano che il volume sonoro è incontrovertibilmente un elemento del romanzo: alcune voci nel romanzo sono dichiaratamente alte, e il loro volume non è lasciato alla percezione soggettiva del lettore ma è reso esplicito dal romanzo. Il fatto che queste voci siano inequivocabilmente forti non implica affatto che esse siano le uniche voci alte nel romanzo; tuttavia, il fatto che il loro volume sia indicato suggerisce che tali voci siano significativamente alte, e che siano, con tutta probabilità, le più alte del romanzo.

Ecco illustrati il contesto e l'argomento del presente studio, che si articolerà in tre parti, ciascuna delle quali svilupperà il concetto di volume sonoro (a partire dagli enunciati marcati) in una diversa direzione.

⁴ Prendo in prestito la definizione di *enunciato sospeso* da Mark Lambert, *Dickens and the Suspended Quotation*, Yale U.P., New Heaven (CT) 1981.

La *Parte 1* sarà dedicata all'analisi delle parole che ricorrono negli enunciati ad alto volume, siano essi gridati, esclamati, urlati, ringhiati o strillati. Per esempio, nella frase «“Tagliategli la testa!” gridò la Regina», le parole e la punteggiatura all'interno della citazione (“Tagliategli”, “la”, “testa”, e il punto esclamativo) sono tipiche di quella che definirei semantica dell'intensità. Mi sono affidato ai verbi dichiarativi per individuare un enunciato il cui volume è dichiaratamente alto; tuttavia i verbi dichiarativi non sono i soli elementi a conferire a un enunciato il suo volume sonoro. Nel mio esempio - «“Tagliategli la testa!” gridò la Regina» - il volume non diventa alto dopo la lettura della parola “gridò”, ma è piuttosto il contenuto semantico della voce della regina che suggerisce ed evoca nell'immaginazione del lettore un'enunciazione ad alto volume. Pertanto, uno studio semantico degli enunciati forti rappresenta un primo passo verso la comprensione dei ruoli e delle funzioni del volume sonoro nel romanzo.

La *Parte 2* esaminerà il potenziale strutturale del volume sonoro e degli enunciati forti. Oscillando tra due livelli di struttura - la distribuzione degli enunciati forti tra le varie voci che compongono un romanzo e l'organizzazione dell'esperienza uditiva del lettore nel corso della lettura - questa parte analizzerà come sia le sezioni più rumorose del romanzo sia le più silenziose influenzino la trama e la psicologia del lettore.

La *Parte 3* utilizzerà il volume sonoro come indicatore dei mutamenti storici. Non si tratterà più di stabilire quante voci nel romanzo siano forti, deboli o neutre, ma l'attenzione si concentrerà piuttosto sull'attenuazione sonora che caratterizza il romanzo inglese nel corso del XIX secolo, confrontando le percentuali di occorrenza dei verbi dichiarativi forti in ogni decade⁵.

Coerentemente con l'impostazione di lavoro del Literary Lab, l'obiettivo principale delle pagine che seguono è quello di aprire nuove piste concettuali. Pertanto, ogni sezione non è che un punto di partenza e con queste tre parti non si pretende certo di esaurire l'argomento.

⁵ Inizialmente avevo pensato di includere una quarta parte sul ruolo giocato dalla rumorosità nel discorso indiretto libero. Tuttavia, la complessità dell'argomento richiede uno studio a parte.

1. La semantica dell'enunciato forte

L'analisi semantica che segue adotta la forma del test *most-distinctive-words* (MDW), un metodo per identificare le parole che maggiormente contribuiscono alla distinzione di una categoria dall'altra, e che è già stato impiegato dal Literary Lab nello studio *Lo stile al livello della frase*⁶.

In questo caso, si tratterà di comparare gli enunciati forti con gli enunciati neutri, che rappresentano i livelli di volume più comunemente utilizzati dal romanzo. I verbi dichiarativi permettono di identificare due vasti campioni: uno composto da 500 occorrenze di enunciati esplicitamente neutri, introdotti da verbi come “said”, “replied”, “observed”, “rejoined” o “asked” (“disse”, “rispose”, “osservò”, “aggiunse” o “chiese”); e l'altro composto da 500 occorrenze di enunciati esplicitamente forti, introdotti da “cried”, “exclaimed”, “shouted”, “roared” o “screamed” (“gridò”, “esclamò”, “urlò”, “rugghi” o “strillò”)⁷. Entrambi i campioni sono stati estratti a caso da un corpus di romanzi in lingua inglese del XIX secolo. Il programma ha identificato le parole che occorreivano frequentemente negli enunciati forti, e poco frequentemente negli enunciati neutri. Queste “parole forti” sono riportate nella **FIGURA 1**.

Inizialmente ci si sarebbe aspettato che le parole rumorose si sarebbero riunite intorno ad argomenti specifici, magari identificati da sostantivi come “scoundrel”, “murderer”, “fool” e “guilt” (“furfante”, “assassino”, “stupido” e “colpevole”), o da aggettivi come “wretched”, “despicable”, e “miserable” (“sciagurato”, “spregevole”, “miserabile”). Invece, *l'intensità sonora ha dimostrato un'affinità non con determinati argomenti, ma con alcune strutture grammaticali*. Questo dato è emerso in primo luogo a un livello grammaticale elementare, relativo alle parti del discorso. L'enunciato forte mostra una preferenza per verbi, pronomi e domande e un'avversione nei confronti di aggettivi, sostantivi e preposizioni.

⁶ Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Franco Moretti, Amir Tevel, Irena Yamboliev, *Lo stile al livello della frase*, 2013 (cfr. Cap 4).

⁷ I due campioni si basano sui cinque verbi dichiarativi più comuni per ogni categoria. Una lista più estesa di verbi dichiarativi potrebbe includere i seguenti: (forti) “cried”, “exclaimed”, “shouted”, “roared”, “screamed”, “shrieked”, “vociferated”, “bawled”, “called”, “ejaculated”, “retorted”, “proclaimed”, “announced”, “protested”, “accosted”, “declared”; (neutri) “said”, “replied”, “observed”, “rejoined”, “asked”, “answered”, “returned”, “repeated”, “remarked”, “enquired”, “responded”, “suggested”, “explained”, “uttered”, “mentioned”; (deboli) “whispered”, “murmured”, “sighed”, “grumbled”, “mumbled”, “muttered”, “whimpered”, “hushed”, “faltered”, “stammered”, “trembled”, “gasped”, “shuddered”.

parole	Occ. totali	attese	Occ. enunciato forte	Occ. enunciato neutro	Occ.(forti)/ attese	valore p
exclamation mark	675	337.5	566	109	1.68	0.000
oh	75	37.5	60	15	1.60	0.000
em dash	288	144	179	109	1.24	0.000
what	157	78.5	103	54	1.31	0.000
God	46	23	35	11	1.52	0.000
heaven	12	6	11	1	1.83	0.003
yet	25	12.5	19	6	1.52	0.007
tell	40	20	28	12	1.40	0.008
comma	1885	942.5	993	892	1.05	0.011
how	49	24.5	33	16	1.35	0.011
down	21	10.5	16	5	1.52	0.013
me	241	120.5	138	103	1.15	0.014
o	43	21.5	29	14	1.35	0.016
ye	33	16.5	23	10	1.39	0.018
your	155	77.5	91	64	1.17	0.018
hold	12	6	10	2	1.67	0.019
bless	9	4.5	8	1	1.78	0.020
fellow	20	10	15	5	1.50	0.020
never	69	34.5	43	26	1.25	0.027
let	62	31	39	23	1.26	0.028
save	8	4	7	1	1.75	0.035
question mark	296	148	164	132	1.11	0.036
life	21	10.5	15	6	1.43	0.039
why	40	20	26	14	1.30	0.040
stop	13	6.5	10	3	1.54	0.046
till	13	6.5	10	3	1.54	0.046
thee	30	15	20	10	1.33	0.049

FIGURA 1 – Parole statisticamente distintive dell'enunciato forte (parole forti).

Di seguito i valori statistici considerati pertinenti. La prima colonna mostra il totale delle occorrenze di una parola (occorrenze totali), cioè, quanto spesso una data parola ricorre in entrambi i campioni. Il valore “previsione” segnala la frequenza con cui ci si aspetterebbe che quella parola ricorra in ogni campione qualora abbia le stesse probabilità di ricorrere in ciascuno dei due. I successivi due valori di occorrenza specifica – occorrenze in enunciati forti e occorrenze in enunciati neutri – indicano la frequenza effettiva della parola in questione nel campione forte e in quello neutro. La penultima colonna – occ. (forti)/prev. – mostra il rapporto tra la frequenza effettiva della parola negli enunciati forti e la frequenza prevista; questo rapporto, a sua volta, indica la deviazione dalla media di quella data parola, e quindi la sua portata “distintiva”. Infine, il valore p è una misura statistica: quando il suo valore è inferiore o uguale a 0,5 il risultato è “significativo” nel senso che probabilmente non è frutto del caso (solo le parole con un valore p uguale o inferiore a 0,5 sono state incluse nel grafico). Per esempio, la parola “what” ricorre un totale di 157 volte nei due campioni insieme, per cui ci aspetteremmo che ricorra 78,5 volte nel campione forte e 78,5 in quello neutro. In realtà, essa appare 103 volte nel campione forte e 54 in quello neutro. Avendo un rapporto occorrenza/previsione maggiore di uno e un valore p inferiore a 0,5 “what” risulta quindi una parola distintiva dell'enunciato forte.

Tra le 27 parole forti individuate non ci sono aggettivi, mentre troviamo una preposizione (“till”; “fino a”) e solo due sostantivi (“life”, “fellow”; “vita”, “amico”). La **FIGURA 2** inserisce queste parole forti entro ampie categorie grammaticali, con l’aggiunta di una terza colonna che categorizza secondo un medesimo criterio le parole distintive dell’enunciato neutro. Ho classificato “God” (“Dio”) e “heaven” (“cielo”) come interiezioni, benché siano tecnicamente sostantivi, poiché negli enunciati forti si trovano quasi sempre utilizzate con questa funzione: “My God!” (“Mio Dio!”), “O, God!” (“Oddio!”), “Heaven in mercy!” (“O cielo!”), ecc.

Parti del discorso	Parole forti	Parole neutre
Verbi	tell, let, stop, hold, save, bless	was, has, should, may, said, find, suppose
Sostantivi	life, fellow	night, friend, place
Pronomi	me, your, ye, thee	we, whom
Aggettivi		any, good, long, enough, young, which, the
Avverbi	never, down	well, just, when
Preposizioni	till	to, in, for, before, as
Congiunzioni	yet	and, since
Interiezioni	oh, o, God, heaven	
Interrogative	what, why, how, punto interrogativo	
Punteggiatura	punti esclamativi, trattini, virgole	punto, punto e virgola

FIGURA 2 – Parole forti e neutre divise per parti del discorso.

Passando dalle parti del discorso al successivo livello di complessità grammaticale, si può notare che molte delle parole tendono a ricorrere negli enunciati forti *con la stessa funzione grammaticale*. Per esempio, in base al nostro campione, nell’enunciato forte “tell” funziona come imperativo il 40% delle volte, mentre nell’enunciato neutro ciò avviene solo nel 15% dei casi. Questa tendenza all’imperativo è condivisa da tutti i sei verbi forti (“tell”, “let”, “stop”, “hold”, “save”, “bless”) ed è completamente assente nei 7 verbi neutri: solo due di essi – “suppose” e “find” – possono essere coniugati all’imperativo, e nell’enunciato neutro ciò accade di rado. Pertanto, l’intensità sonora si trova in correlazione non soltanto con alcune parole, ma anche con la modalità grammaticale.

La grammatica dell'intensità trova una chiara articolazione nelle tre strutture di seguito descritte. Queste strutture illustrano a loro volta come riconoscere voci forti in assenza di verbi dichiarativi. Infatti, la grammatica sembrerebbe essere un indicatore di intensità più attendibile dei verbi dichiarativi stessi, dato che questi ultimi sono talvolta abbinati agli enunciati in modo incoerente. Si prenda ad esempio la seguente citazione da *Marmaduke Wyvil* di Henry William Herbert: "Never!" he said – "Never! So help me He, who looks on all things – no, never!"⁸. Questa espressione risulta ricca di grammatica rumorosa (punti esclamativi, trattini, un imperativo, la parola "me", tre ripetizioni della parola "never", un riferimento a Dio), tuttavia è introdotta da un verbo dichiarativo neutro. Si tratta di un caso limite, ma la questione rimane: i verbi dichiarativi nel romanzo non sempre sono attendibili. Pertanto, nel presente studio tali verbi avranno la stessa funzione di un'impalcatura nella costruzione di un arco romano; rappresenteranno cioè una struttura facilmente identificabile che, una volta completato lo studio semantico, potrà essere rimossa per lasciare posto a segnali di intensità più accurati, come la grammatica. Lo studio di queste tre strutture grammaticali, quindi, ci restituirà un quadro più chiaro del volume sonoro nel romanzo. Esse costituiranno il nostro punto di partenza per ipotizzare cosa significa per il romanzo alzare la voce (senza perdere di vista la questione del perché dovrebbe farlo).

Struttura 1.

«O, speak to me!» she cried, kneeling to him—«tell me, O, Randolph, art thou the author of those letters?—anonymous, too! I am thunderstruck». (John Neal, *Randolph*)

«I tell you you have!» she exclaimed, in high temper. «I insist upon undoing it. Now, allow me!» (Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*)

She nodded her head again reluctantly; then cried out,—«Let me go! I'll have the police on you two». (Robert Herrick, *The Web of Life*)

Effie exclaimed, in a tone which went through the heart of all who heard her—«O Jeanie, Jeanie, save me, save me!» (Walter Scott, *The Heart of Mid-Lothian*)

⁸ «Mai! – disse – Mai! Che possa aiutarmi, Lui che veglia su tutto – no, mai!» [trad. it. mia].

«Don't defy me, sir! Don't defy me!» he cried. «You forget that I am your mother's brother!» (John Cooke, *Justin Harley*)⁹

Cinque enunciati forti, in cui ricorre sempre la stessa struttura grammaticale: un imperativo seguito dalla parola “me”: “Tell me”; “Allow me”; “Let me”; “Save me”; “Don't defy me”. Siccome “me” è sempre il complemento oggetto di un verbo, esso implica una dislocazione del parlante da soggetto a oggetto. Ciò che ne risulta nel dialogo rumoroso è una struttura particolarmente codificata in cui l'altro (soggetto del verbo) e il parlante (oggetto del verbo) sono strettamente ravvicinati, talvolta fino a raggiungere un punto di conflitto: “(You) let me go”. Tali ordini dati a voce alta non provengono dall'Onnipotente («e allora Dio disse: “Sia fatta la luce”»), né si presentano mascherati da formule di cortesia («Mi passeresti il burro, per favore?»); al contrario, si tratta di grida veementi e spesso arrabbiate rivolte a un altro allo scopo di essere liberati da uno stato di ignoranza (“tell me”), limitazione (“allow me”, “let me go”), pericolo (“save me”), collera (“don't defy me”), o più generalmente, sventura. Alla base dell'enunciato forte si trova spesso una situazione squilibrata o conflittuale, che trova una manifestazione particolarmente elegante in questa prima struttura.

Si potrebbe comparare questa descrizione dell'intensità sonora del romanzo con altre di tipo non-romanzesco, come l'intensità compatta degli inni nazionali o l'unità corale della *Sinfonia dei Mille* di Mahler, in cui l'intensità è ottimista, trionfante e potente. Franco Moretti osserva che la parola “noi” occupa una posizione centrale in molti inni europei, nei quali è, difatti, la parola più ricorrente¹⁰. Questa intensità sonora del “we” rappresenta l'opposto linguistico (soggetto plurale vs oggetto singolare) di quella che potremmo chiamare l'intensità del “me”. A questo si aggiunga il fatto che il “we” è statisticamente distintivo dell'enunciato neutro (vedi FIGURA 2), non comparando quasi mai nei dialoghi rumorosi dei romanzi, e risulterà dunque chiaro che il romanzo presenta una particolare forma di intensità. L'intensità sonora della

⁹ *Randolph*: «“Parlami!” gridò, in ginocchio davanti a lui – “Dimmi, Randolph, sei tu l'autore di quelle lettere? – Anonime, per giunta! Sono sconvolta.”»; *Far from the Madding Crowd*: «“Vi dico di sì!” esclamò, irritata, “e insisto per essere liberata il prima possibile. Lasciatemi andare, adesso.”»; *The Web of Life*: «Scosse di nuovo la testa con riluttanza, poi gridò – “Lasciatemi andare! Vi farò arrestare alla polizia.”»; *The Heart of Mid-Lothian*: «Effie esclamò, con un tono che colpì dritti al cuore quelli che l'ascoltarono – “Jeanie, Jeanie, salvatemi, salvatemi!”»; *Justin Harley*: «“Non mi sfidate, signore! Non mi sfidate!” gridò. “Vi state dimenticando che sono il fratello di vostra madre!”» [trad. it. mia].

lingua inglese del XIX secolo è prettamente singolare: è la voce dell'individuo, e non quella del gruppo, che grida ed esclama nei momenti più rumorosi.

Struttura 2.

«What, you've heard their lies too, have ye!» she exclaimed fiercely. (Caroline Kirkland, *A New Home*)

«What!» he cried, «to draw breath day by day, and not to pay for it by striking daily at the rock iniquity? Are you for that, Beauchamp?» (George Meredith, *Beauchamp's Career*)

«What is it, Wilbur? What have they done to you? What has happened?» Selma cried, looking from one to the other, though she had discerned the truth in a flash. (Robert Grant, *Unleavened Bread*)

«Good God!» she exclaimed, «What an opinion must you have of me! Can you possibly suppose that I was aware of her unhappiness?» (Jane Austen, *Lady Susan*)

«Vjera!» he cried. «Have you cut off your beautiful hair? What have you done, child? How could you do it?» (Francis Crawford, *A Cigarette Maker's Romance*)¹¹

Le domande rappresentano una seconda struttura grammaticale che caratterizza l'intensità sonora. Avverbi interrogativi come “what”, “why” e “how” sono infatti tanto distintivi degli enunciati forti quanto i punti interrogativi. Ovviamente, non tutte le domande sono formulate ad alto volume; quando lo sono, ciò è dovuto alla forza della *sorpresa*, che di solito è una sorpresa spiacevole o spaventosa. Le domande rumorose non sono formulate previa riflessione («“I suppose,” said the doctor, upon Israel's concluding, “that you desire to return to your friends across the sea?”»; «“Se ho capito

¹⁰ Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005, p. 68: «Di ventotto inni europei che ho potuto controllare, istituiscono un campo semantico significativo intorno al pronome di prima persona plurale, a partire naturalmente dalla prima parola – *Allons* – del più grande di tutti. Nulla sembra essere altrettanto essenziale per un inno nazionale (europeo) di questo segno grammaticale dell'identità collettiva; persino il nome del paese è menzionato meno spesso (20 volte)».

¹¹ *A New Home*: «“Cosa ?! Hai sentito anche tu le loro bugie, non è vero?” esclamò in tono feroce»; *Beauchamp's Career*: «“Cosa?!” gridò. “Respirare quest'aria, giorno dopo giorno, e non pagare quanto dovuto attaccando ogni giorno la roccia dell'Ingiustizia? È questo che volete, Beauchamp ?”»; *Unleavened Bread*: «“Che succede, Wilbur? Cosa vi hanno fatto? Cosa

bene,” disse il dottore, dopo che Israel ebbe finito, “volete tornare dai vostri amici al di là del mare?»), ma sono reazioni spontanee a qualcosa di inaspettato. Ciò rende conto della natura parzialmente interrogativa e parzialmente esclamativa del “What!” che si trova nei primi due esempi, nonché della tonalità bellicosa udibile in tutti gli esempi.

Le domande forti spesso esprimono il tentativo del parlante di fare i conti con una rivelazione spiacevole. Di conseguenza, esse sono spesso retoriche, e raramente il parlante si aspetta una risposta informativa: «“What has happened?” Selma cried...though she had discerned the truth in a flash». È questo processo emotivo di accettazione, che conduce dall’incredulità alla presa di coscienza, a essere centrale nelle domande forti, e non la richiesta di informazioni. Questo processo inizia solitamente con un “What!” («Cos’hai fatto, bambina mia?») e poi, dopo un’accettazione incredula dell’evento, si focalizza sulle ragioni («Come hai potuto?»). Parole come “when”, “where” e “who” sono significativamente assenti da queste domande (infatti, “when” e “whom” sono statisticamente tipiche dell’enunciato *neutro*). Le voci alte pongono raramente domande legate al contesto specifico, poiché i parlanti devono innanzitutto accettare pienamente l’evento in se stesso. Stanno ancora facendo i conti con *cosa* è successo, e con le motivazioni alla base dell’evento (perché e come), e i dettagli relativi al tempo (quando), allo spazio (dove) e alle persone (chi) sono irrilevanti.

Strutture 3 e 4.

«Ah! Tell me—tell me, whose and what am I?» exclaimed the agitated girl, seizing the hand of her instructress. (Epes Sargent, *Fleetwood*)

«I receive it,» cried he, «as the pledge of my happiness;—yet—yet let your voice ratify the gift». (Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance*)

«Do not—do not leave me,» she exclaimed passionately, as she beheld his departure, while with hands clasped in something like a

vi è successo?» gridò Selma, guardandoli alternativamente, pur avendo indovinato la verità al primo sguardo.»; *Lady Susan*: «“Buon Dio!” aveva gridato lei. “Che opinione dovete avere di me! Davvero avete potuto pensare che fossi al corrente della sua infelicità?»; *A Cigarette Maker’s Romance*: «“Vjera!” gridò. “Avete tagliato i vostri bei capelli? Che avete fatto, bambina mia? Come avete potuto fare una cosa simile?”» [trad. it. mia].

mortal agony of fear, she approached me. «He will soon return—he is terrible in his anger—he will do some **dreadful** act».(William Simms, *The Prima Donna*)

«And now, father, your blessing—your consent!» cried Thames. (William Ainsworth, *Jack Sheppard*)

«Sarah! Sarah!» cried Frances, in terror; “«my sister—my **only** sister—oh! Do not smile so horridly, know me or you will break my heart». (James Cooper, *The Spy*)¹²

Esaminiamo adesso le ultime due strutture: una che è presente e l'altra che colpisce per la sua stessa assenza. La struttura manifesta, quella della ripetizione, fa spesso ricorso al trattino: “Tell me—tell me”, “yet—yet”, “Do not—do not”, “your blessing—your consent”, “my sister—my only sister.” L'enunciato forte è ricco di trattini accompagnati da frenetiche e balbuzienti ripetizioni. Il risultato è l'estensione della percezione del lettore riguardo un grido o un'esclamazione, insieme a un'intensa focalizzazione su un oggetto (“your blessing”, “my sister”) o su un'azione (“tell me”, “do not”). Per quanto incomplete o frammentarie possano essere queste grida, esse riescono ad attirare l'attenzione sugli elementi più importanti. Quest'uso fragoroso dei trattini è molto diverso dall'uso saggistico, in cui un pensiero appositivo è inserito tra due frasi indipendenti¹³.

La struttura assente, che fa da contrappunto alla struttura della ripetizione, è quella della descrizione. Si noti la quasi totale mancanza di aggettivi in tutti gli enunciati che precedono. Ho marcato in grassetto gli unici due aggettivi qualificativi (“dreadful” e “only”) e sottolineato gli aggettivi possessivi, che sono più comuni, ma che ovviamente non hanno una funzio-

¹² *Fleetwood*: «“Ah! Ditemi – ditemi, chi sono e a chi appartengo?” esclamò la ragazza, molto agitata, afferrando la mano della sua istitutrice»; *A Sicilian Romance*: «“La ricevo”, gridò lui, “come una garanzia della mia felicità – e tuttavia – tuttavia, lasciate che la vostra voce confermi questo dono.”»; *The Prima Donna*: «“Non mi – non mi lasciate”, esclamò lei con passione, come se stesse contemplando la sua partenza torcendosi le mani sotto l'effetto delle mortali agonie della paura. “Tornerà presto – la sua collera è terribile – farà qualcosa di tremendo.”»; *Jack Sheppard*: «“E adesso padre, la vostra benedizione – il vostro consenso!” gridò Thames.»; *The Spy*: «“Sarah! Sarah!” gridò Frances, terrorizzata. “Mia sorella – la mia unica sorella – oh, non fate quel sorriso terribile. Riconoscetemi, o mi spezzerete il cuore.”» [trad. it. mia].

¹³ Anche la semplice ripetizione, senza trattino, è spesso rumorosa: «“O, stop, stop!” she cried out. “There’s my father! O, father, father!”» (George Eliot, *The Mill on the Floss*) («“Fermatevi, fermatevi!” urlò. “Ecco mio padre! Oh, padre, padre!”» [trad. it. mia]).

ne descrittiva, bensì relazionale. L'assenza di aggettivi era già visibile nella **FIGURA 2**, in cui gli enunciati forti non presentano nessun aggettivo tra le loro parole distintive, mentre l'enunciato neutro ne usa molti: "any", "good", "long", "enough", "young", "which". In breve, l'intensità sonora del romanzo è anti-descrittiva. Tale assenza suggerisce una certa rigidità, nonché una certa deprivazione primordiale, dell'enunciato forte.

I punti più fragorosi del romanzo non forniscono efficacemente le informazioni. Gli enunciati forti sono ripetitivi, e pertanto inefficienti. Essi tendono ad adottare strutture rigide e non descrittive: la costruzione ("You")-[imperativo]-"me" è una cornice molto spoglia, che concede poco spazio agli abbellimenti; l'assenza di domande introdotte da "when" e "where" rivela una mancanza di interesse riguardo a dettagli e sottigliezze. Se pensiamo alla lettura come atto puramente mentale – come qualcosa che facciamo perché è interessante e ci fa pensare – nulla sembrerebbe giustificare l'esistenza degli enunciati forti. Sta di fatto, tuttavia, che quasi tutti i romanzi in inglese del XIX secolo includono queste strutture rumorose. Il motivo è parzialmente ascrivibile al fatto che tali strutture colpiscono il lettore in un modo in cui i dettagli, per quanto interessanti, non riescono a fare. Oserei anzi dire che una mancanza di volume sonoro può allontanare emozionalmente il lettore dal personaggio. Si prenda ad esempio il seguente passaggio del *Robinson Crusoe*:

The third day in the morning, the wind having abated over night, the sea was calm, and I ventur'd; but I am a warning piece again, to all rash and ignorant pilots; for no sooner was I come to the point, when even I was not my boat's length from the shore, but I found myself in a great depth of water, and a current like the sluice of a mill: It carry'd my boat along with it with such violence, that all I could do, could not keep her so much as on the edge of it; but I found it hurry'd me farther and farther out from the eddy, which was on my left hand. There was no wind stirring to help me, and all I could do with my paddlers signify'd nothing, and now I began to give myself over for lost; for as the current was on both sides the island, I knew in a few leagues distance they must joyn again, and then I was irrecoverably gone; nor did I see any possibility of avoiding it¹⁴.

¹⁴ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Penguin Books, Londra-New York 2003, p. 110. «Il mattino del terzo giorno (il vento era caduto durante la notte), mi avventurai, esempio ed ammonimento per tutti i piloti ignoranti e temerari; infatti, non appena giunto alla punta, sebbene non fossi a più della lunghezza della barca dalla riva, mi trovai in acque profondissime e in una corrente impetuosa come la cateratta di un mulino; la barca fu trascinata via con

Robinson si trova in pericolo di morte, e tuttavia questo passaggio è completamente privo di qualsiasi sentimento di panico. Ma proviamo a immaginare *che Robinson stia gridando e che il suo discorso assuma una struttura grammaticale "forte"*. L'intensità emotiva del brano sarebbe drammatizzata oralmente e psicologicamente per il lettore, e l'atto stesso della lettura diventerebbe più sonoro, più intenso. Grazie alle strutture grammaticali "sonore" che ho descritto, *sperimentiamo l'emozione del personaggio come un evento, in tutta la sua importanza*. Nessun altro dispositivo ci porta all'interno del romanzo, vicino ai suoi personaggi, come il volume sonoro.

2. La rumorosità come aspetto strutturale dei romanzi e della lettura

Lasciamo adesso da parte la nostra grammatica sonora per concentrarci su una nuova pista della nostra indagine: il volume sonoro come dispositivo strutturale. Dato che il volume è percepito dal lettore, ci si può aspettare che esso contribuisca alla composizione delle parti del romanzo, poiché le voci forti non compaiono sempre, né casualmente, ma seguono tendenze significative e analizzabili. D'altronde, il volume sonoro è un aspetto strutturale della musica e della notazione musicale almeno fin dal XVII secolo¹⁵. Ora, al livello delle meccaniche testuali del romanzo è possibile individuare una traiettoria uditiva percepibile dal lettore, formata dalle voci che si susseguono nella narrazione. Di conseguenza, l'intensità sonora di un capitolo può essere stimata misurando la proporzione di enunciati rumorosi al suo interno; rac-

tale violenza che, malgrado tutti i miei sforzi, non riuscii neppure a mantenerla sul margine della corrente; e mi accorsi che venivo trascinato velocemente, sempre più lontano, dal rischio che era alla mia sinistra. Non c'era un alito di vento che mi aiutasse e tutto quello che potevo fare con i remi non serviva a niente, tanto che cominciai a disperare; perché siccome la corrente era da tutte e due le parti dell'isola, sapevo che a poche leghe di distanza le due correnti si dovevano riunire ed allora sarei stato irrimediabilmente perduto; non vedevo la minima possibilità di scampo ». Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, trad. it. di O. Previtali, Bur, Milano 2007, p. 137.

¹⁵ Don Randel, *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 1999, p. 506: «Dynamic changes were almost certainly a part of performance earlier, but, like tempos, only came to be notated with any regularity in the 17th century. Until the late 18th century, however, such notations were far from extensive» («I cambiamenti dinamici facevano sicuramente parte delle prime performance ma, come per i tempi musicali, si cominciò ad annotarli con una certa regolarità solo a partire dal XVII secolo. Fino alla fine del XVIII secolo, comunque, tali notazioni non erano per nulla diffuse» [trad. it. mia]).

cogliendo questi dati per ogni capitolo, si avrà un'idea di massima della curva di intensità sonora complessiva del romanzo.

Le caratteristiche strutturali del volume sonoro qui formulate si basano quasi interamente sul libro I dell'*Idiota* di Dostoevskij e saranno presentate attraverso tre grafici in sequenza¹⁶. Il primo grafico mostra la curva dell'intensità sonora generale del libro I, il secondo offre uno sguardo ravvicinato alla sua organizzazione all'interno di un segmento di tre capitoli; e il terzo fornisce una rappresentazione della rumorosità così come distribuita tra le voci dei diversi personaggi. Nonostante il volume sonoro non sia un aspetto strutturale di *tutti* i romanzi, mi sembra che la struttura individuata nell'*Idiota* sia applicabile anche ad altri testi. Infine, nelle pagine conclusive di questa sezione, accennerò alle potenzialità di questo metodo di analisi, applicandolo al libro III di *Orgoglio e pregiudizio*.

Nello studio del romanzo, il concetto di struttura è stato spesso associato – tramite Roland Barthes e la sua *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* – alla natura degli eventi e degli episodi narrativi, alle loro funzioni (“nuclei” o “catalizzatori”), alla loro durata, alla loro successione, e così via. Il volume sonoro fornisce quindi un modo per pensare all'organizzazione del romanzo mantenendo un'interessante distanza dalla sua trama. Lo studio di questo elemento riguarda il *modo* in cui gli eventi sono raccontati, piuttosto che gli eventi stessi (la stessa trama può teoricamente essere comunicata con un volume di voce alto o neutro). Questa distinzione non deve tuttavia scoraggiare una ricerca sulle interazioni tra volume sonoro e trama – infatti, cercherò di mostrare precisamente in che modo il volume sonoro possa esercitare un'influenza sulle pieghe e sulle svolte della trama. Come scrive Šklovskij: «I metodi e i procedimenti della composizione dell'intreccio sono simili, e per i loro principi sono analoghi ai procedimenti se non altro nella strumentazione fonica. Le opere letterarie formano un *intreccio* di suoni, di movimenti articolatori, di pensieri»¹⁷. Anche se forse Šklovskij non aveva in mente un'interpretazione così letterale, lo studio del volume sonoro come dispositivo strutturale rappresenta nondimeno un metodo per analizzare i “movimenti articolatori” del romanzo.

¹⁶ È stato leggendo l'*Idiota* che la rilevanza strutturale della rumorosità mi è venuta in mente per la prima volta: il testo presenta una particolare qualità orale, forse perché Dostoevskij ne scrisse gran parte dettandolo a uno stenografo.

¹⁷ Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 71.

Il grafico nella FIGURA 3 mostra l'andamento del volume sonoro nel corso del libro 1 dell'*Idiota*. Per ogni capitolo il livello di intensità sonora è tracciato in base alla media di intensità dei verbi dichiarativi presenti nel capitolo. I verbi dichiarativi avranno assegnato un valore da 0 a 4 secondo la seguente scala: i verbi dichiarativi neutri o “vuoti” come “said” e “replied”, che non rendono conto del tono, hanno un valore pari a 0; i verbi dichiarativi come “picked up” e “warmly approved” (“s'intromise” e “approvò con fervore”), che presentano tracce di una tonalità, hanno un valore di 1; i verbi dichiarativi mediamente forti come “retorted”, “interrupted” e “said sternly” (“ribattè”, “interuppe”, e “disse severo”) hanno un valore di 2; i verbi dichiarativi forti come “said loudly” e “interrupted hotly” (“sbottò” e “interuppe infervorato”) hanno un valore di 3 e i verbi dichiarativi molto forti come “shouted”, “screamed” e “exclaimed” (“gridò”, “strillò” ed “esclamò”) hanno un valore di 4.

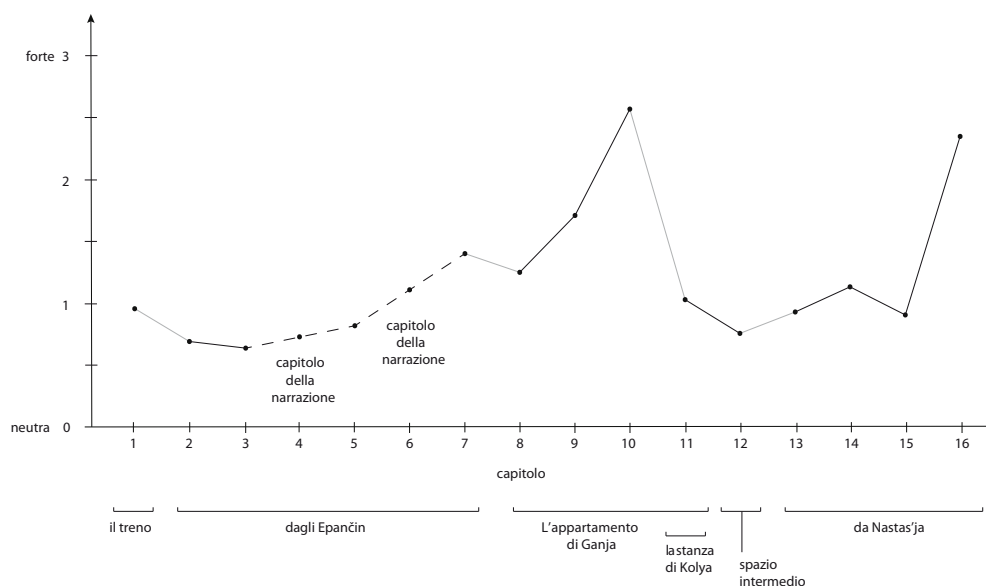


FIGURA 3 – Volume sonoro per capitolo: *L'Idiota*, libro 1.

La figura non prende in considerazione verbi dichiarativi deboli, che rappresentano meno del 2% del totale dei verbi dichiarativi del Libro 1. Si noti, comunque, che i verbi dichiarativi deboli tendono ad aumentare congiuntamente ai verbi dichiarativi forti – entrambi registrano un movimento che li allontana dal parlato neutro o normale. Di conseguenza, i verbi dichiarativi deboli non producono un abbassamento di volume, come si sarebbe portati a pensare, ma piuttosto un effetto di intensificazione. Questa, almeno, è la tendenza osservabile in questo caso.

Il grafico mostra un pattern interessante. Si possono osservare tre *crescendo*: un tentativo di *crescendo* spezzato da capitoli di narrazione interpolata (capitoli 2-7), un secondo *crescendo* più intenso (capitoli 8-10) seguito da due capitoli più calmi (11-12) e un *crescendo* finale (13-16). Il primo *crescendo* è nettamente meno intenso degli altri due; gli ultimi due presentano un'intensità sonora molto simile nei picchi massimi e minimi. Il concetto del *crescendo* dà modo di descrivere l'organizzazione del volume sonoro: si tratta di uno schema semplice (forte, più forte, ancora più forte) ma versatile. A ogni modo, è possibile analizzare i *crescendo* più in generale (una propensione globale del romanzo a iniziare tranquillamente e finire rumorosamente) o più nello specifico (una serie di enunciati che diventano progressivamente più forti).

Alla base della FIGURA 3 sono disposti dei segmenti orizzontali che descrivono lo spazio narrativo di ogni capitolo: il capitolo 1 è ambientato in un treno; i capitoli da 2 a 7 nelle varie stanze della casa degli Epančin, etc. È interessante notare come ai tre principali spazi del libro 1 – casa degli Epančin, di Ganja e di Nastas'ja – corrispondono con notevole precisione i tre *crescendo*. Più specificamente, ognuno dei tre spazi principali si apre su una conversazione relativamente neutra che diventa progressivamente più sonora finché lo scoppio di un dialogo rumoroso non fa precipitare la crisi: una scena in cui i personaggi si separano è quindi seguita da un nuovo capitolo più tranquillo, che comincia in un ambiente diverso¹⁸. Quello che ho inizialmente descritto in modo ampio come interazione tra volume sonoro e trama potrebbe quindi essere più chiaramente articolato in questo caso specifico come la sincronizzazione tra volume sonoro, spazio narrativo e divisione dei capitoli.

Così, nella FIGURA 3 l'esperienza uditiva della lettura si trova condensata in un'immagine dal pattern riconoscibile; questo pattern a sua vol-

¹⁸ Il secondo *crescendo* fornisce un esempio particolarmente elegante dello schema. In questo caso, il dialogo del capitolo 8 diventa progressivamente più sonoro finché il dialogo rumoroso del capitolo 10 provoca una clamorosa dispersione del gruppo – Rogožin grida al principe: «Mio carissimo principe, lascia perdere; infischiatene, andiamo via! Saprai cosa significa per Rogožin amare!»; Nastas'ja grida a Ganja: «Non mi accompagnate! [...] Arrivederci, a stasera! Non mancate, mi raccomando!»; e il narratore ci informa che Ganja «A tal punto era assente che a malapena si era accorto che l'intera combriccola di Rogožin lo aveva attorniato, cominciando a spintonarlo sulla porta, mentre tutti si affrettavano a lasciare l'appartamento al seguito di Rogožin». Il capitolo successivo inizia invece tranquillamente in un nuovo spazio: «Il principe uscì dal salotto e si richiuse nella sua stanza». Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*, trad. it. a cura di L. Salmon, Bur, Milano 2013 pp. 131-132. [L'edizione adottata dall'autore del pamphlet corrisponde a Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, traduzione in inglese di R. Pevear e L. Volokhonsky, Vintage Classics, New York 2003. *N.d.T.*]

ta suggerisce che l'intensità sonora è organizzata; e quest'organizzazione offre una nuova prospettiva da cui guardare alla struttura romanzesca. Tale prospettiva si concentra in primo luogo sulle voci che compongono il romanzo (per esempio, sul modo in cui gli eventi sono raccontati) piuttosto che sugli eventi in sé. Ciò non toglie che quest'organizzazione del volume sonoro, importante per l'esperienza uditiva e psicologica del lettore, sia integrata nella trama attraverso lo spazio narrativo e la divisione dei capitoli. Quindi, in un romanzo imperniato sulla conversazione, l'intensità sonora offre sia un climax formale all'interno del mondo della storia (in cui la discussione dialogica prende il posto della descrizione dello scontro fisico), sia un climax affettivo che crea un'impressione unica nel lettore durante la lettura del romanzo.

Considerata la traiettoria generale del volume sonoro nel libro I, sorge spontaneo chiedersi cosa succeda nello specifico in quei capitoli. Perciò la **FIGURA 4** coprirà un arco di tempo minore (solo i capitoli da 8 a 10) in cui a ogni enunciato dialogico sarà attribuito un valore in base al volume sonoro, stavolta in una scala da -2 a 4, in cui -2 è debole, 0 è neutro e 4 è forte. Gli enunciati di volume basso avranno un valore di -2 (e non -4, che corrisponderebbe al negativo dell'enunciato forte di valore 4), così che la scala rifletterà simultaneamente l'ampia oscillazione dinamica tra enunciati neutri e forti e la ben più ridotta oscillazione dinamica tra enunciati neutri e deboli. Come nella **FIGURA 3**, i valori saranno assegnati in base ai verbi dichiarativi, se presenti: i verbi dichiarativi indicanti un volume basso, come "observed timidly" e "repeated in a half-whisper" ("fece timidamente notare", "ripeté a mezza voce"), avranno un valore di -1; i verbi dichiarativi indicanti un volume molto basso come "whispered", "murmured" e "said softly" ("sussurrò", "mormorò", "proferì piano") avranno un valore di -2. In assenza di verbi dichiarativi, ho marcato gli enunciati sospesi in base alla rumorosità degli enunciati circostanti e all'intuizione del lettore.

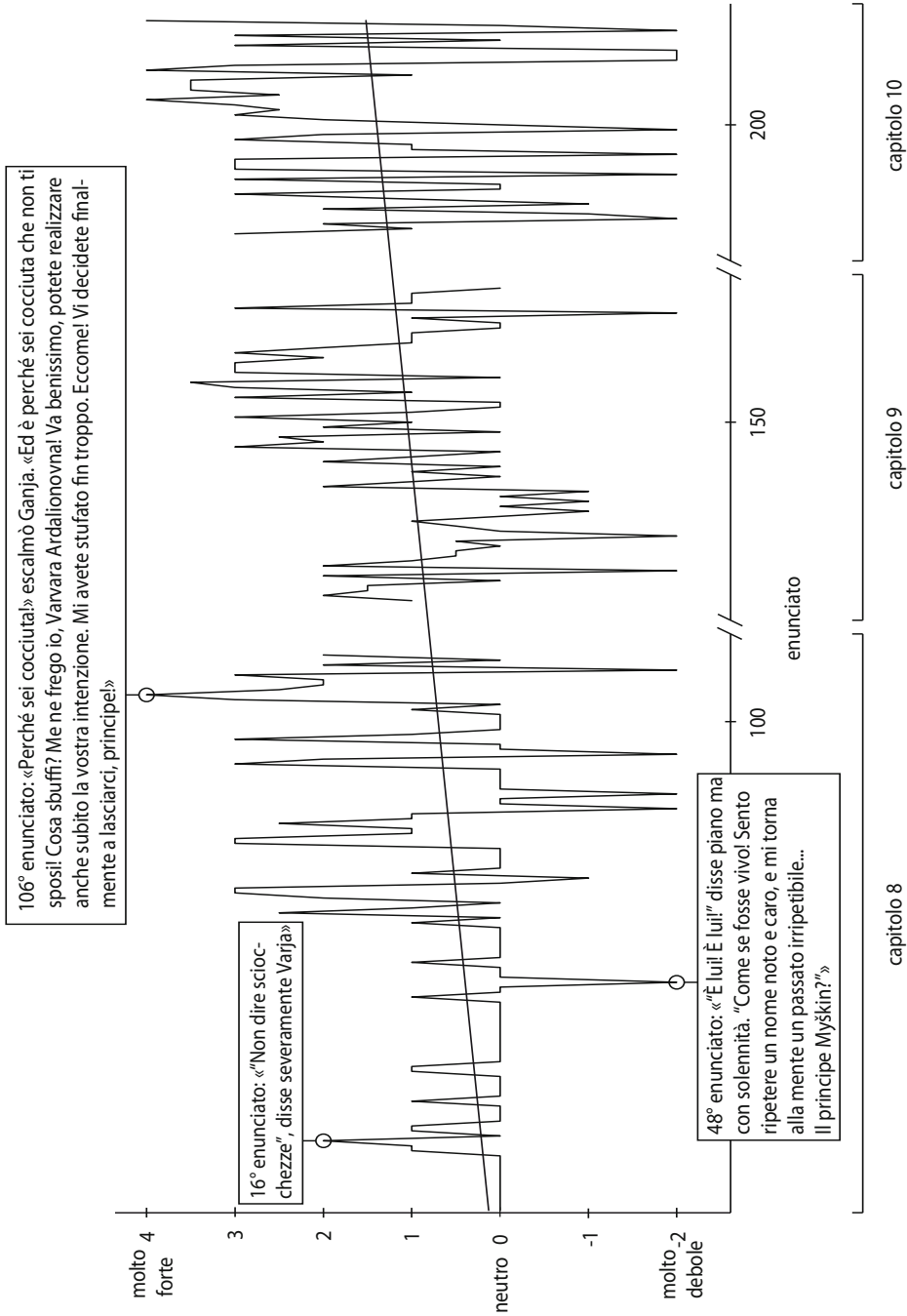


FIGURA 4 – Volume sonoro per capitolo: *L'Idiota*, libro I.

La FIGURA 4 consente uno sguardo più ravvicinato delle meccaniche e della distribuzione dell'intensità sonora all'interno del capitolo, offrendo al tempo stesso una nuova possibilità di analizzare gli effetti delle variazioni di voce sulla trama. Cominciamo dalle meccaniche. Il *crescendo* generale dei capitoli 8-10 (indicato qui dalla curva di tendenza), diventa, nella FIGURA 4, molto più complicato. Si può chiaramente osservare un progressivo movimento di allontanamento dal dialogo neutro: la percentuale di enunciati neutri è del 62% nel capitolo 8, del 27% nel capitolo 9 e del 12% nel capitolo 10. Il grafico fa infatti pensare a un sismografo che registra una scossa di alta intensità. Nel capitolo 8, la breve oscillazione di intensità sonora continua a tornare al dialogo neutro, e la linea resta fissa sullo 0 per otto intervalli separati. Si può notare una certa costanza; si tratta di conversazioni relativamente stabili. Nel capitolo 9, le oscillazioni diventano più frequenti, l'ampiezza dei picchi aumenta, e le conversazioni diventano più esplosive. Nel capitolo 10, le conversazioni raggiungono il picco massimo di instabilità: il dialogo continua a oscillare tra i due estremi (-2 e 3), fermandosi raramente in un enunciato neutro.

Siccome ogni punto nella FIGURA 4 rappresenta un unico enunciato dialogico, il grafico segue da vicino sia la traiettoria dinamica sentita dal lettore che l'organizzazione dinamica delle voci del romanzo. Ingrandendo i tre punti di *crescendo* sulla linea di tendenza della FIGURA 3, possiamo ora osservare le oscillazioni e le svolte dell'organismo dinamico del romanzo. Sembra infatti appropriato parlare di svolte e colpi di scena; si prenda, ad esempio, il momento più assordante del capitolo 8 (riportato nella FIGURA 4 come 106° enunciato: «“Perché sei cocciuta!” esclamò Ganja. “Ed è perché sei cocciuta che non ti sposi!”»). Quest'enunciato di alta intensità sonora, al pari dei seguenti picchi nel capitolo 10, deve essere immediatamente frenato affinché il climax rumoroso e la dispersione dei personaggi possano essere rimandati di altri due capitoli e il graduale *crescendo* su tre capitoli possa essere mantenuto. Di seguito il passaggio cui è affidata nel testo quest'azione frenante, che inizia con le grida di Ganja e termina con le prime parole del capitolo 9:

«Perché sei cocciuta!» esclamò Ganja. «Ed è perché sei cocciuta che non ti sposi! Cosa sbuffi? Me ne frego io, Varvara Ardalionovna! Va benissimo, potete realizzare anche subito la vostra intenzione. Mi avete stufato fin troppo. Eccome! Vi decidete finalmente a lasciarci, principe!» urlò al principe, vedendo che stava alzandosi dal suo posto.

Nella voce di Ganja si percepiva ormai quel grado di irritazione

che ha chi è quasi felice di essere irritato, chi si abbandona a quel sentimento senza alcun freno e quasi con crescente piacere, non importa dove si vada a finire. Il principe, sulla porta, stava per voltarsi e rispondere qualcosa, ma vedendo dall'espressione morbosa di chi l'aveva offeso che a quel punto mancava una sola goccia per far traboccare il vaso, si girò e uscì in silenzio. Alcuni minuti dopo, dalle voci che giungevano dal salotto, sentì che, da quando se n'era andato, la discussione si era fatta ancora più animata e schietta.

Attraverso la sala, passò nell'ingresso per raggiungere il corridoio e, da lì, la sua stanza. Passando accanto alla porta di casa che dava sulle scale, avvertì e comprese che dietro la porta qualcuno stava cercando con tutte le sue forze di suonare il campanello; ma evidentemente il campanello non funzionava più; vibrava a malapena, ma senza alcun suono. Il principe tolse il catenaccio, aprì la porta e indietreggiò stupefatto, addirittura sussultò: davanti a lui c'era Nastas'ja Filippovna.

[...]

[*Dialogo di media lunghezza tra Nastas'ja e il principe*]

[...]

«Litigano» rispose il principe e andò in salotto.

Entrò in un momento piuttosto decisivo: Nina Aleksandrovna era già del tutto pronta a dimenticare che era “rassegnata a tutto”; del resto, difendeva Varja. Accanto a Varja c'era anche Pticyñ, che ormai aveva abbandonato il suo foglio scritto a matita. Varja non era affatto in soggezione ed era certo una ragazza che aveva fegato; ma gli impropri del fratello a ogni parola si facevano più insolenti e insopportabili. In quei casi di solito lei smetteva di parlare e si limitava a guardarlo ironicamente, in silenzio, senza toglierli gli occhi di dosso. Quell'espediente, come lei ben sapeva, riusciva a far andare Ganja fuori dai gangheri. In quel preciso momento, il principe fece il suo ingresso nella stanza e annunciò: «Nastas'ja Filippovna!»

[*Capitolo 9*]

Scese il silenzio generale...¹⁹

Questo passaggio ritrae una scena sull'orlo dell'esplosione, e tuttavia Dostoevskij riesce, attraverso una serie di manovre frenanti, a smorzare rapidamente il clamore davanti ai lettori. Prima di tutto, operando una disloca-

¹⁹ Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*, cit., pp. 114-115.

zione spaziale. In corrispondenza dell'enunciato più rumoroso del capitolo 8, il principe «si alzava» per andar via. Devono ancora arrivare due capitoli in cui l'intensità sonora è destinata a crescere progressivamente; non è ancora il momento di fare baccano. Così, il principe se ne va – «Attraverso la sala, passò nell'ingresso per raggiungere il corridoio e, da lì, la sua stanza» – e l'intensità sonora che il lettore stava sperimentando in prima persona è adesso riportata al tono neutro della narrazione: «la discussione si era fatta ancora più animata e schietta». La decisione dell'autore di adottare la voce narrante mitiga e pacifica la precedente intensità sonora. Poi viene presentato un nuovo personaggio e inizia una breve conversazione in *mezzo forte*. Il lettore torna, insieme al principe, al momento decisivo della conversazione appena abbandonata. Di nuovo, il lettore non percepisce il volume sonoro della conversazione, poiché essa è comunicata dalla voce neutra del narratore. Il principe annuncia Nastas'ja. Fine del capitolo, silenzio generale.

Si può quindi osservare una sequenza di tre parti: spostamento spaziale; azzeramento del volume, e poi, una volta creato lo stacco uditivo per il lettore, il capitolo si chiude. Queste micro-interazioni tra volume sonoro, spazio e divisione dei capitoli sono presenti in tutto il libro I. Il narratore segue il principe Myškin e Dostoevskij sposta Myškin come un cavallo in un gioco di scacchi: le molte piccole manovre creano così le tre ampie progressioni visibili nella **FIGURA 3**. D'altronde, quest'ampia scala non potrebbe essere più enfatizzata di così: le tre *escalation* sono sbalorditive considerato che avvengono in un lasso di tempo di 200 pagine, che corrispondono approssimativamente a quattro ore di lettura. Questi movimenti dalla neutralità alla sonorità (e in grado minore, dalla sonorità alla neutralità) sembrano inquadrare una profonda componente strutturale del primo libro dell'*Idiota*; una componente così fondamentale che le sue progressioni graduali abbracciano una durata di diverse ore in tempo reale.

La **FIGURA 5** offre un'ultima visualizzazione dell'*Idiota*, che è di gran lunga la più sperimentale. In questo caso, a ogni personaggio viene assegnato un colore diverso e quindi l'intensità complessiva del discorso di un personaggio viene tracciata (unicamente in base ai verbi dichiarativi) capitolo per capitolo. I punti collocati al di sopra della linea orizzontale indicano un personaggio che parla a voce alta in uno specifico capitolo. Ogni punto al di sotto della linea orizzontale indica invece un personaggio che parla in tono neutro. Infine, il diametro di ogni punto rappresenta la frequenza con cui il personaggio parla: quanto più è grande il punto, tanti più verbi dichiarativi sono attribuiti al personaggio nel corso del capitolo. Ho aggiunto delle linee per collegare punti dello stesso colore allo scopo di rendere più facile distinguere i singoli personaggi.

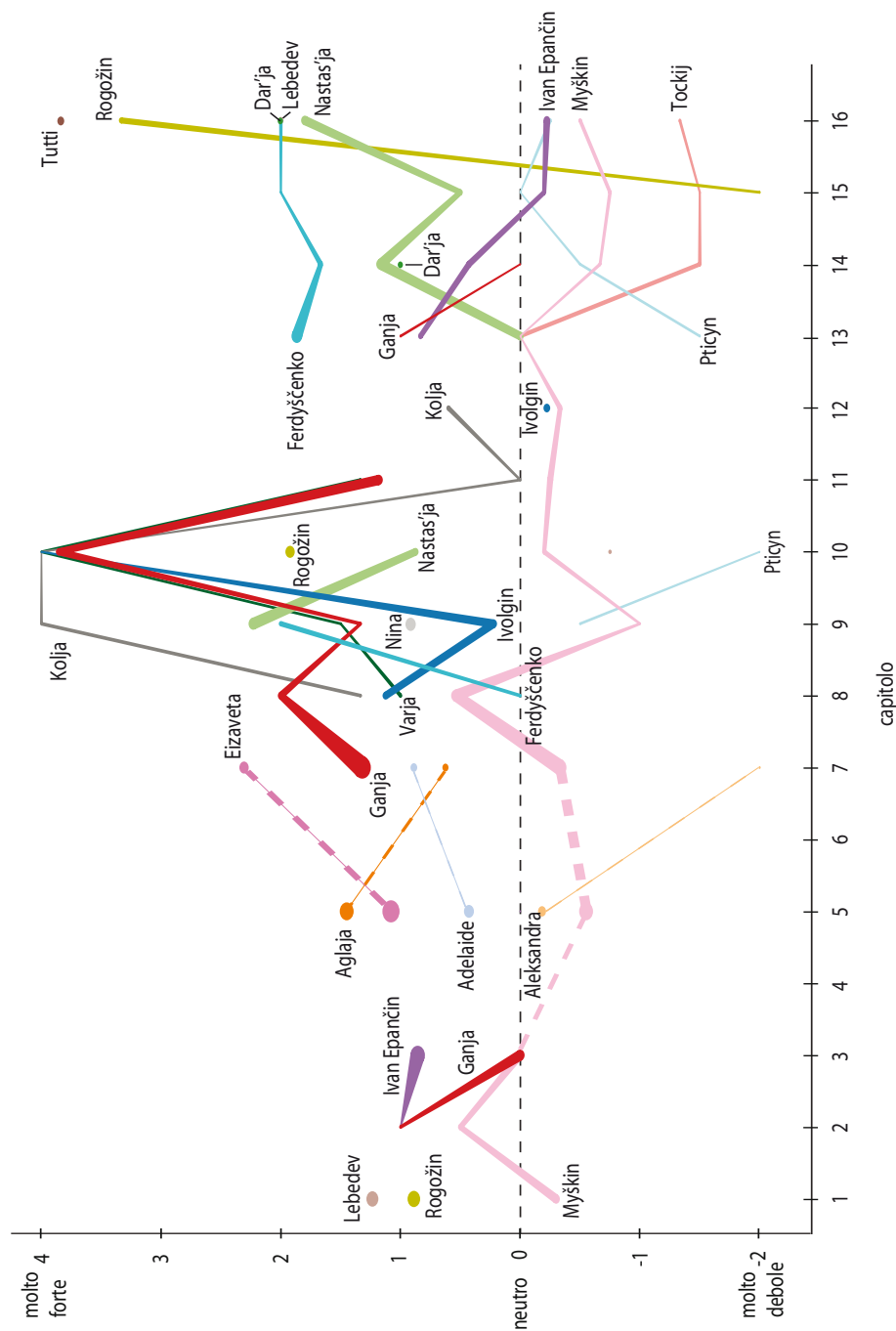


FIGURA 5 – Ripartizione del volume sonoro tra i personaggi: *L'Idiota*, libro I.

Se la **FIGURA 3** illustra la progressione dinamica del libro I del romanzo nella sua interezza, la **FIGURA 5** mostra i singoli personaggi che ne sono responsabili. È come se ogni linea fosse la voce di un cantante. Benché l'intensità sonora sia creata da un gran numero di individui distinti, la **FIGURA 5** non è il grafico di una cacofonia. È possibile riscontrare i tre climax identificati nella **FIGURA 3**: prima, un leggero picco nel capitolo 7, poi viene il picco drammatico del capitolo 10 e infine una biforcazione del dialogo in due estremi: da una parte Rogožin, Lebedev, Ferdyščenko, Dar'ja, Nastas'ja, e tutti riempiono la stanza di schiamazzi; dall'altra Myškin, Ivan Epanč'in, Pticy'n e Tockij creano un sottofondo di bisbigli. La **FIGURA 5** è un vero e proprio grafico polifonico di voci «artisticamente organizzate»²⁰.

Tuttavia una voce, quella di Myškin, spicca tra tutte come l'unica che si mantiene nella gamma neutra, avversa alle punte estreme e in particolare alla produzione della rumorosità. Myškin è significativamente estraneo alle progressioni dinamiche del libro I, e pertanto non gioca alcun ruolo nell'esperienza uditiva del lettore che ho sottolineato in questa sezione. Infatti, l'organizzazione vocale del libro I prefigura la difficoltà centrale del romanzo: ritrarre l'«uomo assolutamente buono» all'interno di un romanzo, senza perciò trascurare di soddisfare alcune aspettative del lettore riguardo la trama. Come fa notare Reinhold Niebuhr in *The Nature and Destiny of Man*, «It is impossible to symbolize the divine goodness in history in any other way than by complete powerlessness»²¹. Ma come può un personaggio impotente, silenzioso come il principe Myškin generare una trama complessa che necessita di conflitti e momenti di simile intensità sonora? In realtà non può, cosa che porta Joseph Frank a scrivere: «It is not hard to point out the flaws [of *The Idiot*] if we take the nineteenth-century conception of the well-made novel as a standard; more difficult is to explain why it triumphs so effortlessly over all the inconsistencies and awkwardnesses of its structure and motivation»²².

²⁰ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 71: «Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate».

²¹ Dall'epigrafe del capitolo 17 di Joseph Frank, *Dostoevsky, The Miraculous Years, 1865–1871*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 1995, p. 316. «Non è possibile simboleggiare la bontà divina nella storia se non attraverso la più completa impotenza» [trad. it. mia].

²² Joseph Frank, *Dostoevsky, The Miraculous Years, 1865–1871*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 1995, p. 340. «Non è difficile individuare le imperfezioni [dell'*Idiota*] se si parte dalla concezione ottocentesca di un romanzo ben fatto; è più difficile spiegare perché questo romanzo trionfi senza alcuno sforzo su tutte le incoerenze e le stranezze della sua struttura e della sua motivazione» [trad. it. mia].

Tuttavia, significativamente Frank risparmia il libro 1 dalle sue severe critiche; e lo risparmia proprio in virtù del fatto che esso appare strutturalmente organizzato.

Al di fuori dello spazio dell'*Idiota*, Myškin rappresenta un tipo unico di protagonista: un protagonista dalla voce neutra o bassa catapultato in un ambiente rumoroso. Secondo le mie ipotesi, questa tipologia di personaggio comincia ad apparire per la prima volta con una certa frequenza nel XIX secolo, senza che abbia ancora ricevuto una chiara formulazione. Franco Moretti individua un secondo esempio di questa tipologia di personaggio in *Il borghese*:

E in effetti, nel prendere parte per la prima volta alla vita della vecchia élite cittadina durante una festa, all'inizio del romanzo, l'eroe di Mastro-don Gesualdo (1889) sembra davvero appartenere a una nuova specie umana: invidiosi e malevoli, i notabili del luogo lo circondano, chiedendogli con ipocrita preoccupazione riguardo al suo primo grande prestito, e lui risponde «tranquillamente» [...] I notabili gridano, si agitano, minacciano, maledicono; Gesualdo resta seduto, in educato silenzio, «seguitando a fare tranquillamente i suoi conti nel taccuino che teneva aperto sulle ginocchia. Indi alzò il capo, e ribatté con voce calma... »²³.

Le implicazioni strutturali di un protagonista dal parlato silenzioso o neutro devono ancora essere chiaramente articolate. Come accade anche in altri punti di questo articolo, le piste aperte sono inevitabili (ed entusiasmant) aspetti della ricerca nel campo delle digital humanities.

L'analisi strutturale del volume sonoro del libro 1 dell'*Idiota* qui presentata è da intendersi come un prototipo, utile ad aprire una questione più ampia, e cioè se i concetti sviluppati in questa sezione siano applicabili anche ad altri romanzi. Su questo punto la questione è ancora aperta. A ogni modo, i risultati di un primo test su *Orgoglio e pregiudizio* sembrano incoraggianti.

Ci sono diversi metodi per misurare il volume sonoro di un testo. Con *L'idiot*, non potevo usare il lessico rumoroso definito nella prima parte, poiché quel lessico è tipico della lingua inglese. Di conseguenza, ho dovuto misurare l'intensità sonora attraverso il conteggio dei verbi dichiarativi; una scelta che si è rivelata appropriata, giacché Dostoevskij era particolarmente attento e propenso all'uso di questi verbi. Ciononostante, per l'analisi di *Orgoglio e pregiudizio* ho scelto di tornare alla grammatica della sonorità, in parte per curiosità, in parte perché questo procedimento richiede meno lavoro manua-

²³ Franco Moretti, *Il borghese*, Einaudi, Torino 2017, p. 123.

le. Il grafico sottostante si propone di misurare la densità di parole rumorose in *Orgoglio e pregiudizio*. In particolare, il calcolo si basa sul concetto di una “media mobile”: prima si misura il numero di parole forti che appaiono in un segmento di 320 parole, poi si sposta questo segmento lungo il romanzo. Quanto più la curva sale, tanto maggiore è la densità di parole forti che si raggruppano nel punto corrispondente. Va da sé che, siccome le “parole rumorose” non sono *sempre* effettivamente pronunciate a voce alta (ma solo *spesso*), il grafico si basa su stime e approssimazioni. A questo si aggiunga che a tutte le parole forti è stato attribuito lo stesso peso, e diventa chiaro che sto spingendo il lessico forte fino al suo limite, se non oltre. Le conclusioni, per quanto interessanti, restano quindi speculative.

Ciononostante, l'intensità sonora appare estremamente organizzata nel terzo volume di *Orgoglio e pregiudizio*, come risulta dalla **FIGURA 6**, in cui ho marcato alcuni momenti della trama per facilitare l'orientamento. Il volume sonoro permette di dividere il terzo volume in quattro parti: un inizio tranquillo a Pemberley (capitolo 1-3); un primo *crescendo* incentrato su Lydia e Wickham (capitoli 4-7); un momento di transizione in cui i personaggi si riuniscono (capitoli 8-10); e infine un secondo *crescendo* incentrato prima sul corteggiamento di Bingley e Jane e poi su quello di Darcy ed Elizabeth. A queste quattro parti è possibile aggiungerne una quinta: il capitolo finale, apposto alla conclusione del libro, dal volume molto più basso di tutti gli altri, e perciò più propizio a favorire il “lieto” fine. Se volessimo semplificare il grafico che registra le progressioni in ogni capitolo, la traccia del volume sonoro avrebbe un aspetto simile alla linea che si trova sovrapposta al sismogramma. Questo grafico richiama alla mente quello che Nicholas Dames ha descritto come una «wave-theory of novelistic affect: a picture of novelistic rhythm as a continual oscillation between ‘relaxing’ subplots, or purely discursive passages, and the more rigidly hermeneutic drives of suspense and revelation that create a particularly rapt, if necessarily short-lived, form of attentiveness»²⁴. Si tratta di una teoria interessante, che potrebbe essere confermata e implementata attraverso uno studio del volume sonoro.

Il grafico di *Orgoglio e pregiudizio* mostra infatti queste “onde”, ma con il beneficio aggiuntivo di tradurre il concetto astratto in immagine concreta: non solo un'onda, ma un'onda con una lunghezza e un'ampiezza specifiche.

²⁴ Nicholas Dames, *Wave-Theories and Affective Physiologies*, in «Victorian Studies», 46.2 (2004), p. 214. Una «teoria delle onde dell'affetto romanzesco: un quadro del ritmo romanzesco come oscillazione continua tra sotto-trame ‘rilassanti’ o passaggi puramente discorsivi, e le più strettamente ermeneutiche spinte della suspense e della rivelazione che catturano particolarmente l'attenzione, seppur per tempi necessariamente brevi» [trad. it. mia].

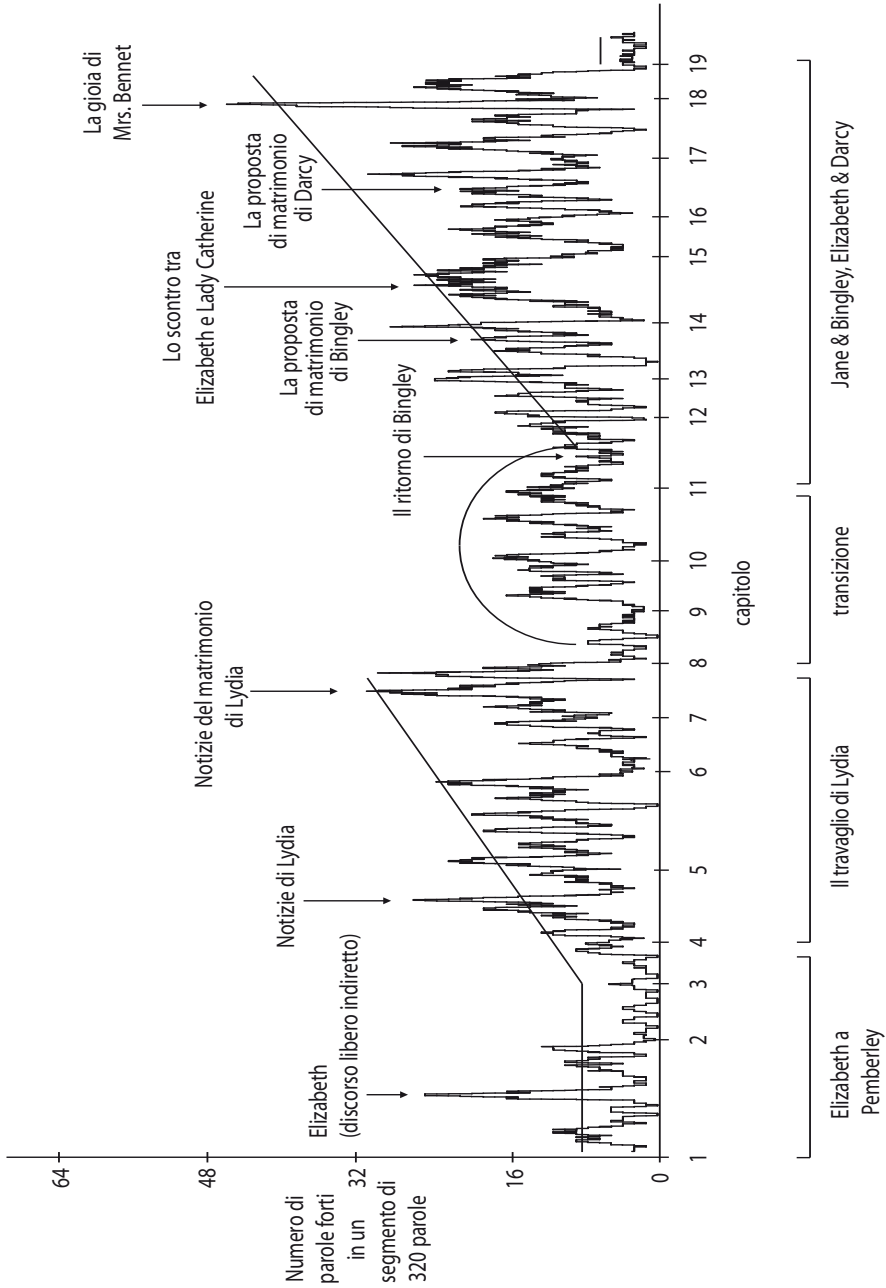


FIGURA 6 – Volume sonoro in *Orgoglio e pregiudizio*, vol. III.

3. La messa in sordina del romanzo inglese

Le sezioni precedenti poggiavano sulla premessa che il volume sonoro di un romanzo sia un flusso costante in cui ogni voce occupa un punto in uno spettro graduale da debole a forte. Ma la variabilità del volume sonoro, l'idea che alcuni testi siano più sonori o più silenziosi di altri, può essere estesa e applicata in senso più ampio. L'intensità sonora complessiva di un singolo romanzo, come *Pamela*, potrebbe essere più alta di quella di un altro, come *Il vecchio e il mare*. Il romanzo di un autore potrebbe avere in media un volume più alto di quello di un altro. Il romanzo inglese potrebbe essere più silenzioso del romanzo russo, così come la grammatica dell'intensità sonora inglese potrebbe essere diversa da quella russa. Infine, i romanzi di una singola cultura possono diventare più o meno sonori nel corso del tempo. È su quest'ultima variazione – l'evoluzione del romanzo inglese nel corso del XIX secolo – che mi concentrerò qui.

Ci sono diversi modi di misurare l'evoluzione dell'intensità sonora media dell'insieme "romanzo inglese". Inizierò dal più semplice: individuare la percentuale dei verbi dichiarativi forti, decade per decade. Il grafico che ne risulta (FIGURA 7) mostra un notevole calo nella percentuale di verbi dichiarativi forti: dal 19% della prima decade del XIX secolo al 6% nell'ultima decade. Tale la tendenza potrebbe anche essere descritta come un crescente monopolio del verbo dichiarativo "said" – il più neutro di tutti – nel contesto degli enunciati dialogici. Si noti come lo spazio di "said" aumenti da circa il 50% a quasi l'85% del totale degli enunciati, mentre tutti gli altri verbi dichiarativi neutri declinano.

Come risultato di questo processo di messa in sordina, romanzi come *Adeline Mowbray* (1804) e *Jack Shepard* (1839), in cui quasi la metà dei verbi dichiarativi sono forti, diventano sempre meno comuni e accettabili. Al loro posto, si trovano romanzi come *Middlemarch* (1874) in cui meno dell'1% dei verbi dichiarativi sono forti (*Middlemarch* conta solo 21 verbi dichiarativi forti e circa 1840 occorrenze del dichiarativo "said"). Il trionfo del "said": così si potrebbe descrivere *Middlemarch*. Un trionfo che permette una sottile variazione nel tono – "said falteringly", "said easily", "said in her easy staccato" ("disse con esitazione", "disse tranquillamente", "disse in un dolce staccato") – ma che riduce significativamente la gamma dinamica (non c'è nessun "said loudly" – "esclamò" – in *Middlemarch*). Spesso, la neutralità del "said" è persino esplicitamente enfaticizzata: «Mrs. Waule [...] happened to say this very morning (not at all with a defiant air, but in a low, muffled, neutral tone, as of a voice heard through cotton wool) that she did not wish "to enjoy

their good opinion”»²⁵. O, più semplicemente: «“What are you laughing at so profanely?” said Rosamond, with bland neutrality»²⁶.

La messa in sordina generale del romanzo nel corso del XIX secolo è molto coerente con quello che Philip Fisher descrive come lo spostamento terminologico della filosofia e psicologia inglese dalle *passioni* alle *emozioni* e agli *umori*.

Nella filosofia e nella retorica inglesi della metà del XVIII secolo si assiste alla messa al bando della parola “passione” e alla sua sostituzione con una nuova parola: “emozione” [...]. Ciononostante, quando le passioni sono state ribattezzate “emozioni”, i termini utilizzati per designare le singole passioni o emozioni, sono rimasti inalterati: si parla sempre dell’emozione della paura o della collera, o dei sentimenti di collera o gelosia. Se si è preservata tutta la specificità della paura, della collera e della gelosia, cos’è che cambia quando la paura, fino a quel momento considerata come una passione, viene invece vista come un’emozione o un sentimento? La risposta risiede, in parte, in cosa si può considerare come tipico esempio di paura quando si parla di essa come di un sentimento, di un’emozione o di una passione. Così, la paura dei topi, o la fobia delle superfici tattili appiccicose (per ricorrere ad un esempio freudiano) possono sembrare esempi pertinenti di emozioni. Descrizioni di questo tipo, moderne, aneddotiche e terapeutiche, sono spesso usate per descrivere stati interiori nel ventesimo secolo. Invece, nella descrizione delle passioni, Aristotele sceglie subito una singola paura, la più grande e la più universale: la paura della morte imminente, quella che prova un soldato sul campo di battaglia o il passeggero di una nave che sta affondando. L’inflessione conferita dalla nostra tacita comprensione della paura da quelli che potrebbero sembrare esempi neutri e naturali, costituisce spesso il principale indicatore che rivela lo spostamento da un vocabolario delle passioni a un vocabolario dei sentimenti, delle emozioni o degli umori²⁷.

²⁵ George Eliot, *Middlemarch*, Penguin Books, Londra-New York 2011, p. 105. «La Mrs Waule [...] aveva per caso detto, proprio quella mattina (per nulla con aria di sfida, ma col tono basso e soffocato come di una voce udita attraverso la bambagia) che non ci teneva “alla loro buona opinione”». George Eliot, *Middlemarch*, trad. it. di M. Manzari, BUR, Milano 2008, p. 118.

²⁶ Ivi, p. 270. (trad. it., cit., p. 281: «“Di che cosa state ridendo così sacrilegamente?” disse Rosamond con mite indifferenza»).

²⁷ Philip Fisher, *The Vehement Passions*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 2002, p. 6: «We can see in mid-eighteenth-century English philosophy and rhetoric the banishing of the term “passion” and its replacement by the new term “emotion”... What remained unchanged, when the

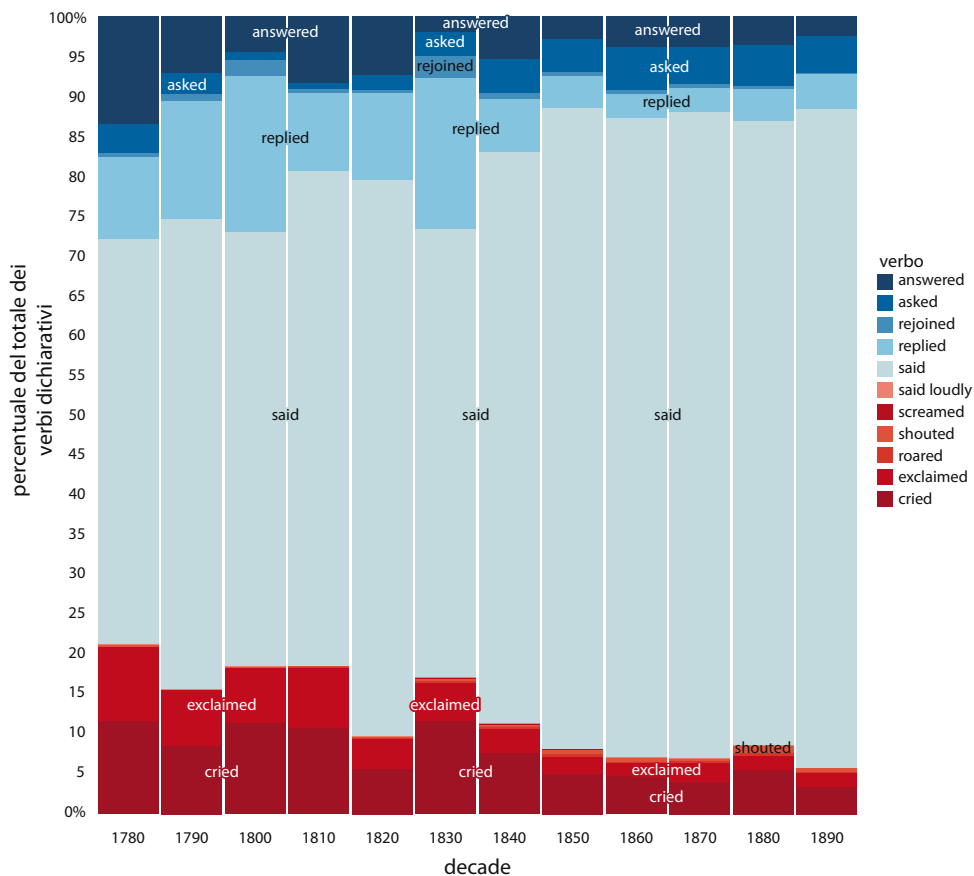


FIGURA 7 – Distribuzione dei verbi dichiarativi nella narrativa inglese del XIX secolo.

Ovviamente, le stesse parole – “cried”, “exclaimed”, “said”, etc. – non funzionano sempre come verbi dichiarativi. La sfida è stata quella di eliminare dal calcolo occorrenze come “She cried but no one noticed” (“Urlò ma nessuno se ne accorse”), in cui “cried” non introduce un dialogo e non funziona come verbo dichiarativo. Ciò è stato realizzato contando il numero di occorrenze di “cried”, “exclaimed”, “said”, etc. nella porzione narrativa degli “enunciati misti” (enunciati contenenti un misto di dialogo e narrazione), processo reso possibile dal fatto che gli “enunciati misti” sono una categoria repertoriata nel corpus Chadwyck-Healey. I verbi dichiarativi forti sono indicati da varie sfumature di rosso; i verbi dichiarativi neutri da varie sfumature di blu. Benché ciò non risulti da questo grafico, che rappresenta le percentuali, è interessante sottolineare che il numero totale di verbi dichiarativi rimane relativamente costante nel corso del secolo.

Le passioni si trovano quindi trasformate in emozioni e umori “incolori” (o “silenziosi”). Fisher continua:

Cosa significa parlare, come facciamo spesso nel xx secolo, come se gli umori fossero la nostra versione degli stati interiori? Passioni, umori, emozioni e sentimenti rappresentano altrettante configurazioni differenti degli stati transitori di una persona. Ognuno di questi termini presenta un suo schema particolare. La noia, la depressione, la nostalgia e l'ansia ci appaiono come esempi evidenti di quelli che consideriamo umori, ma non potrebbero mai essere considerati come esempi di passioni. La rabbia e la meraviglia, che sono al centro di qualsiasi concezione delle passioni, sembrano appartenere a tutt'altro registro, rispetto a questi stati più indolenti che vengono abitualmente designati come “umori”²⁸.

Il passaggio dalle passioni alle emozioni e agli umori evidenzia una più vasta tendenza all'attenuazione nella concezione del sentimento; una tendenza in cui i sentimenti comuni diventano meno intensi e più sottili. In più, questa tendenza si colloca intorno al xix secolo (secondo Fisher, essa inizia a

passions came to be called the emotions, were the words for the specific passions or emotions. We still speak of the emotion of fear, or the emotion of anger, or of angry feelings and jealous feelings. If the full specificity of fear and anger and jealousy is preserved, what difference can it make to have gone from speaking of fear as a passion to regarding fear as an emotion or feeling? The answer lies, in part, in what would count as salient or typical examples of fear when one is speaking of a feeling of fear or an emotion of fear or of fear as a passion. A fear of mice or a phobia about sticky tactile surfaces (to use a Freudian example) might seem useful as instances of emotions. Such modern, quirky, therapeutic instances often govern twentieth-century discussions of inner states. But when describing the passions, Aristotle went at once to the single greatest, universal fear: the fear of imminent death, as a soldier might experience it on a battlefield, or as a trembling passenger might on a ship that seems about to sink. The inflection given to our tacit understanding of fear by what seem to be natural or colorless examples is often the most revealing snapshot of the shift from a vocabulary of passions to one of feelings, emotions, or moods» [trad. it. mia].

²⁸ Ivi, pp. 6-7: «What does it mean to speak, as we often do in the twentieth century, as though moods were our preferred version of inner states? Passions, moods, emotions, and feelings are profoundly different configurations of the underlying notion of a temporary state of a person. Each term makes plausible a very distinct template. Boredom, depression, nostalgia, and anxiety might be natural first instances of what we mean by mood, but such states could never have been plausible examples of passions. Rage and wonder, central to any idea of what the passions are, seem out of place with the low-energy conditions generally meant by the term “mood”» [trad. it. mia].

metà del XVIII secolo e continua fino al XX secolo), così che la messa in sordina delle passioni appare concomitante alla messa in sordina del romanzo visto nella **FIGURA 7**²⁹.

Non a caso Fisher prende ad esempio uno spostamento dalle passioni alle emozioni “nella filosofia e nella retorica *inglesi*”. Il lungo diminuendo di questo secolo caratterizza in particolare la cultura inglese, che appare molto ricettiva a questa moderazione dei toni di voce alti. Anche Richard Wagner nota una preferenza inglese per la voce neutra, riflettendo a lungo sulla tendenza delle orchestre inglesi a suonare a un volume stabile nel suo *Über das Dirigieren* (1869): «L'orchestra cioè non suonava mai in altro modo che “Mezzoforte”; non si perveniva mai ad un autentico Forte né ad un autentico Piano»³⁰. Ma se anche gli inglesi hanno sfruttato la messa in sordina molto più delle altre nazionalità occidentali, non credo che essa sia esclusiva della cultura inglese. Ci sono altri fenomeni, più generali, che probabilmente hanno contribuito alla messa in sordina del romanzo così visibile nella variante inglese. Per esempio, nel suo *Le metropoli e la vita dello spirito*, Georg Simmel dichiara che i violenti stimoli provenienti dalla metropoli hanno provocato dei cambiamenti nella vita mentale delle persone e, soprattutto, nella diffusione di due atteggiamenti in particolare, l’“atteggiamento *blasé*” e quello, leggermente più formale, della “riservatezza”, che corrispondono entrambi alla riduzione degli enunciati appassionati e rumorosi; l’apatico poiché troppo indifferente per parlare forte, il riservato poiché sceglie raramente di rivelare le rumorose espressioni interne che gli pulsano dentro³¹. Altrettanto diffusa, la messa in sordina del romanzo inglese appare coerente con il processo generale di socializzazione e razionalizzazione interna al romanzo, di cui rappresenta probabilmente una conseguenza. Come dimostrato da Franco Moretti ne *Il secolo serio*, il XIX secolo opera «un tentativo di *razionalizzare il romanzo*, e disincantare l’universo narrativo: poche sorprese, ancor meno avventure, e miracoli neanche a

²⁹ Va notato che i verbi dichiarativi rumorosi, quando isolati dal dialogo, sono enuncianti inarticolati tipici dell’esperienza passionale: urlare, esclamare, gridare, ruggire, strillare. Data la somiglianza tra gli enunciati appassionati e i dialoghi ad alto volume, sarebbe interessante utilizzare i precedenti studi linguistici sugli enunciati forti per studiare le passioni del XIX secolo.

³⁰ Richard Wagner, *Del dirigere*, Edizioni Studi Tesi, Pordenone 1989, p. 21. Il riferimento a Wagner proviene da Nicholas Dames, *Physiology of the Novel: Reading, Neural Science, and the Form of Victorian Fiction*, Oxford U.P., Oxford 2007, p. 145.

³¹ Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, in Id., *La moda*, SE, Milano 1996, pp. 42-46.

parlarne»³². È stato un secolo di ragionevole mitigazione del romanzo, sia nel contenuto che nella voce³³. Il mondo del romanzo diventa socializzato, meno drammatico, s'incentra sulla vita quotidiana; di conseguenza anche le voci che lo percorrono diventano meno drammatiche, più moderate, e il dichiarativo "said" rimpiazza verbi più forti come "cried" e "exclaimed".

Ora, come chiaramente dimostrato nella prima parte, il volume sonoro del romanzo può essere registrato non solo attraverso i verbi dichiarativi, ma anche tramite la grammatica. Passiamo dunque a questo secondo metodo grammaticale. Cosa accadeva alla grammatica sonora durante il XIX secolo, mentre la percentuale di verbi dichiarativi forti si riduceva a meno della metà? Tra i molti scenari possibili, se ne potrebbero immaginare due estremi: da una parte, un mondo in cui la grammatica sonora è diminuita di pari passo con la neutralizzazione dei verbi dichiarativi, portando a una messa in sordina totale; dall'altro, un mondo in cui i verbi dichiarativi sono stati neutralizzati ma la grammatica dell'intensità è rimasta costante, creando un effetto di sordina solo superficiale. Com'è evidente, la distinzione tra verbi dichiarativi e grammatica gioca un ruolo importante nella comprensione globale dell'intensità sonora del romanzo. Si noti, comunque, che l'uso di verbi dichiarativi forti permette ai lettori di riconoscere e imparare più facilmente la grammatica dell'intensità. Di conseguenza, il declino dei verbi dichiarativi forti implica un intorbidamento e un offuscamento della grammatica stessa.

Purtroppo, al momento posso dire poco sull'amplificazione o sulla diminuzione della grammatica sonora, poiché sto ancora sviluppando gli strumenti necessari a misurare accuratamente questi cambiamenti. Calcolare la frequenza di parole forti nel corso di ogni decade del corpus dà risultati troppo imprecisi: la frequenza complessiva della parola rumorosa "tell", per esempio, potrebbe aumentare nel corso del XIX secolo poiché essa ricorre spesso in frasi narrative di volume basso come "she couldn't tell if...",

³² Franco Moretti, *Il secolo serio*, in Id. (a cura di), *Il Romanzo, I, La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 708.

³³ La definizione "rational softening" è presa in prestito dal narratore di *Orgoglio e pregiudizio*, che a proposito della lettera di Charlotte a Elizabeth dice: «It was Mr. Collin's picture of Hunsford and Rosings rationally softened». Jane Austen, *Pride and Prejudice*, Penguin Books, Londra 1996, p. 144 («Era il quadro di Hunsford e Rosings, ragionevolmente mitigato, fatto da Mr. Collin» [trad. it. mia]). Il termine musicale "pianissimo" fornisce un collegamento esplicito tra la mitigazione e lo smorzamento del rumore.

mentre appare sempre meno nella forma forte imperativo+pronome personale “tell me!”. Inoltre, il calcolo di densità usato nel grafico di *Orgoglio e pregiudizio* non si applica facilmente a un corpus formato da più romanzi. Giacché tale calcolo si basa, lo ripetiamo, sul concetto di “media mobile” (si misura prima il numero di parole forti che ricorre in un segmento di 320 parole, e poi sposta questo segmento lungo tutto il romanzo), quanto più alta sarà la densità di parole forti, tanto più alto risulterà il volume sonoro di quella sezione del romanzo. Com'è facile immaginare, il calcolo di densità su 320 parole, reiterato su un intero corpus, non può essere convertito in un singolo numero che stabilisca l'intensità sonora di una decade senza creare non poche controversie. Difatti, una simile conversione comporterebbe delle decisioni; per esempio, bisognerebbe stabilire se un romanzo con un significativo numero di passaggi di volume molto forte è più rumoroso di un romanzo che si tiene costantemente su un registro *mezzo forte*; questioni sulle quali stiamo ancora riflettendo e lavorando. E così, dopo aver osservato una serie di grafici, ciascuno dei quali si propone di misurare la frequenza globale della grammatica dell'intensità nel tempo, l'unica cosa che posso affermare con sicurezza è che la nostra grammatica dell'intensità non è certamente scomparsa.

Cosa si può desumere, dunque, da tutta questa nebulosa di dati? Ecco una possibilità: da un lato una prima forma di pressione (probabilmente di origine sociale) ha portato il romanzo ad abbassare il volume; in risposta a questo stimolo il romanzo inglese abbandona ogni *esplicito* riferimento all'intensità vocale, cioè al verbo dichiarativo forte. I personaggi del tardo XIX secolo raramente gridano o prorompono in esclamazioni, e questo, a sua volta, oscura la percezione della grammatica sonora da parte del lettore. Allo stesso tempo, una seconda pressione (che probabilmente trova origine nelle esigenze della costruzione narrativa) obbliga il romanzo a conservare un certo grado di intensità sonora. Dal momento che continua a essere indispensabile, la grammatica dell'intensità non scompare. Ciò che ne consegue è la creazione di alcune particolari formazioni di compromesso. Ho menzionato precedentemente una di esse: la creazione ossimorica di un enunciato grammaticalmente forte introdotto da un verbo dichiarativo neutro, come osservabile del brano tratto da *Marmaduke Wyvil*: “Never!” he said—“Never! So help me He, who looks on all things—no, never!” («Mai! – disse – Mai! Che possa aiutarmi, Lui che veglia su tutto – no, mai!»). Appare tuttavia ancora più interessante l'emersione della grammatica dell'intensità

in nuove e meno dense configurazioni. L'esempio classico di questa seconda formazione di compromesso sarebbe il discorso indiretto libero. Si prenda ad esempio questo brano da *Emma* (in cui ho evidenziato in grassetto la grammatica rumorosa):

How could she have been so deceived!—He protested that he had **never** thought seriously of Harriet—**never!** She looked back as well as she could; **but** it was all confusion³⁴.

Il passaggio si affida al lessico “forte” che abbiamo identificato attraverso un ricorso semantico a “how”, “never” e al punto esclamativo, nonché tramite una tendenza grammaticale alla ripetizione (utilizzando i trattini) e alla domanda esclamativa (“How could she have been so deceived!”). Comunque, la grammatica dell’intensità risulta meno densa e il passaggio è meno intenso di quanto non lo sarebbe stato un enunciato dialogico pronunciato a voce alta, come «“**How** could you deceive **me!**” cried Emma». Un’istanza della nostra grammatica dell’intensità cerca dunque di far capolino da un enunciato narrativo neutro, restando tuttavia in qualche modo attutita. In un altro caso di discorso indiretto libero, stavolta dalla fine di *Orgoglio e pregiudizio*, il contenuto stesso della frase descrive il concetto di messa in sordina: “**How** earnestly did she then wish that her former opinions had been more reasonable, her expressions more moderate!”³⁵ Ulteriori indagini dimostrano che una diluizione della grammatica dell’intensità può essere riscontrata in una gran quantità, se non nella maggior parte, di passaggi del discorso indiretto libero:

She was feeling, thinking, trembling, about everything;—agitated, happy, miserable, infinitely obliged, absolutely angry. It was all beyond belief! He was inexcusable, incomprehensible!—But such were his habits, that he could do nothing without a mixture of evil. He had previously made her the happiest of human beings, and now he had insulted— she knew not **what** to say—**how** to class or **how** to

³⁴ Jane Austen, *Emma*, Oxford U.P., Oxford 2003, p. 106. «Come poteva essersi ingannata tanto! Lui assicurava di non aver mai pensato seriamente a Harriet – mai! Riandò con la mente all’ultimo periodo come meglio poté, ma era tutta una gran confusione». Jane Austen, *Emma*, trad. it. di B. Amato, Feltrinelli, Milano 2017, Libro I, Cap. xvi.

³⁵ Jane Austen, *Pride and Prejudice*, Penguin Books, Londra 1996, p. 355: «Quanto avrebbe voluto Elizabeth, in quel momento, che i suoi giudizi precedenti fossero stati più ragionevoli, le sue parole più moderate!» [trad. it. di Giuseppe Ierolli].

regard it. She would not have him serious, and **yet what** could excuse the use of such words and offers, if they meant but to trifle? [Jane Austen, *Mansfield Park*]³⁶

But if there had been somewhere a strong and handsome individual, a gallant nature,...**why**, by chance, should she not find him? **Oh, what** an impossibility! Nothing, moreover, was worth the effort of a search, all was false! [Gustave Flaubert, *Madame Bovary*]³⁷

Something had happened—he forgot **what**—in the smoking room. He had insulted her—kissed her? Incredible! Nobody believed a word against Hugh, of course. Who could? Kissing Sally in the smoking-room! [Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*]³⁸

Was there blood on his face? Was hot blood flowing? Or was it dry blood congealing **down** his cheek? It took him hours even to ask the question: time being no more than an agony in darkness, without measurement. A long time after he opened his eyes he realized he was seeing something—something, something, but the effort to recall was too great. No, no; no recall! [D.H. Lawrence, *England, My England*]³⁹

She had always **let** herself be dominated by her elder sister. Now, though somewhere inside herself she was weeping, she was free

³⁶ «Lei era colpita, rifletteva, tremava per ogni cosa; agitata, felice, desolata, infinitamente grata, profondamente in collera. Era da non crederci! Lui era stato imperdonabile, incomprendibile! Ma era talmente avvezzo a comportarsi così, che non riusciva a fare nulla senza mescolarci del male. Prima l'aveva resa la più felice delle creature, e poi l'aveva insultata... non sapeva che cosa dire... come classificare o come giudicare quel comportamento. Non poteva certo aver detto sul serio, eppure che cosa poteva giustificare quelle parole e quelle offerte, se non aveva altra intenzione che quella di divertirsi?» [trad. it. di Giuseppe Ierolli].

³⁷ «Ma se esisteva in qualche luogo un essere forte e bello, un cuore valoroso [...] perché proprio lei non avrebbe potuto per caso incontrarlo? Oh! Che sogno impossibile! Nulla valeva la pena di una ricerca, tutto era menzognero» [trad. it. di Bruno Oddera].

³⁸ Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, a cura di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 1993, p. 65: «Era successo qualcosa – s'era dimenticato che cosa – nel salottino da fumo. L'aveva offesa – baciata? Incredibile! Nessuno avrebbe mai creduto a una simile accusa contro Hugh, naturalmente. Come si poteva? Baciare Sally nel salottino da fumo!».

³⁹ «C'era sangue sul suo viso? Sangue caldo che scorreva? Oppure sangue secco che si raprendeva sotto la sua guancia? Gli ci vollero ore anche solo per porre la domanda: un tempo che non fu altro che una smisurata agonia nell'oscurità. Molto tempo dopo aprì gli occhi e realizzò che aveva visto qualcosa – qualcosa, qualcosa, ma ricordare cosa richiedeva uno sforzo troppo grande. No, no; non ricordare!» [trad. it. mia].

of the dominion of other women. **Ah!** That in itself was a relief, like being given another **life:** to be free of the strange dominion and obsession of other women. **How** awful they were, women! [Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*]⁴⁰

Ancora una volta, mi trovo alle soglie di una nuova pista – in questo caso, la funzione del volume sonoro nel discorso indiretto libero⁴¹. E di nuovo, mi trovo costretto ad abbandonare la questione *in medias res*.

Conclusioni

Tre parti, più una parte fantasma a venire. Ogni parte approfondisce la questione del volume sonoro in una direzione differente: la grammatica, la struttura narrativa, la cultura (e presto, lo stile). Nata come concetto creato dallo studio semantico degli enunciati “forti”, l’intensità sonora della letteratura è diventata un concetto che va al di là di questi enunciati per abbracciare l’organizzazione strutturale delle voci di un romanzo, nonché le relazioni di una cultura con le passioni ed emozioni e i sistemi grammaticali che sembrano emergere anche all’interno di passaggi narrativi di discorso indiretto libero. Tuttavia la principale scoperta consiste nel fatto che il volume sonoro del romanzo è un dato percepibile e misurabile. Questo è il principale risultato. La lingua scritta codifica l’intensità sonora; la parola diventa il suo registratore di voce e il testo conserva le variazioni di volume nel tempo.

Un vincolo storico culturale appare latente in gran parte di questo studio. La maggior parte della mia analisi si è basata sul romanzo in inglese del XIX secolo, mentre un terzo si è basato unicamente sulla variante britannica. Resta da vedere come le altre culture trattino il volume sonoro letterario. Non sappiamo ancora quanto siano universali le strutture grammaticali dell’inten-

⁴⁰ «Connie si era sempre lasciata mettere un po’ sotto dalla sorella più grande. Ma adesso, benché qualcosa dentro di lei stesse piangendo per questo, si era liberata anche di quella dipendenza. Anche quello era un bel sollievo; era come essere rinata a nuova vita. Essere libera da quella strana dipendenza e ossessione che si chiama il rapporto con le altre donne. Come sapevano essere terribili le donne!» [trad. it. di Gian Luca Guernieri].

⁴¹ Tutti i precedenti esempi di discorso indiretto libero sono tratti da due classici studi: Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, Routledge & Kegan, Londra 1982; e Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning In the Nineteenth-century European Novel*, Manchester U.P., Manchester 1977.

sità che sono emerse dal romanzo di lingua inglese, né se la messa in sordina del romanzo inglese sia verificabile nel complesso del romanzo occidentale. Tuttavia, pur essendoci focalizzati sulla letteratura di un'unica cultura, spero che questo studio del volume sonoro possa condurre a scoperte più ampie che potrebbero condizionare il nostro modo di interpretare i romanzi e anche, più semplicemente, la nostra percezione al momento della lettura.

Al di là di questi concetti più ampi, questo studio presenta una qualità orchidacea. In alcuni momenti, la componente sociologica prende il sopravvento, ma in altri, è il gioco concettuale stesso – la sfida di ascoltare il volume sonoro del testo – che occupa il centro della scena. Ciò risulta particolarmente evidente, forse, nel colorato e disordinato grafico dell'*Idiota*, ma emerge anche in altri momenti. Per qualche ragione, questi momenti sono i miei preferiti. Spero che la critica letteraria continui a far posto a queste modulazioni discrete, poiché ho trovato in questi piccoli momenti di finezza – come armonie di passaggio in una sonata di Schumann, i sottili e minuti arabeschi di un'orchidea, di un'iris, un piccolo tesoro – un angolo di pura felicità.

(Traduzione di Mirta Cimmino)

¶9. Le emozioni di Londra

Franco Moretti e Ryan Heuser, Erik Steiner

1. *Ortgebunden*

Qualche anno fa, un gruppo formato da Ben Allen, Cameron Blevins, Ryan Heuser e Matt Jockers aveva deciso di usare un sistema di modellizzazione tematica (*topic modeling*) per estrapolare informazioni di carattere geografico dai romanzi del XIX secolo¹. Benché infine abbandonato, lo studio rivelò che i temi associati alla città di Londra erano diventati molto più ricorrenti nel corso del secolo, e così, quando più tardi ad alcuni di noi fu chiesto di progettare un esperimento di *crowdsourcing* applicato alla letteratura, decidemmo di aggiungere un'ulteriore dimensione a quei primi risultati e di verificare se i nomi dei vari posti di Londra potessero diventare altrettanti snodi di una geografia emozionale della città.

In *Atlante del Romanzo Europeo*, Moretti aveva già lavorato sulla geografia di Londra, tracciando una mappa delle case presenti nelle opere di Dickens e dei crimini in Conan Doyle. Ma le emozioni sono una realtà molto più sfuggente, e solo una delle tante immagini dell'*Atlante* – una geografia di idee tratta dai romanzi russi – si addiceva in qualche modo al nuovo progetto. Come se non bastasse, quando Moretti aveva sottoposto quella stessa immagine a Serge Bonin, esperto di geografia storica, che offriva i suoi preziosi consigli durante la redazione dell'*Atlante*, Bonin se ne era mostrato estremamente critico: idee come “materialismo” o “uguaglianza” non erano *ortgebunden*, come direbbero i geografi tedeschi; non avevano cioè quel legame intrinseco con uno specifico posto che è la base di ogni vera carta geografica. E se non erano mappabili le idee, come avrebbero potuto esserlo le emozioni?

¹ Anche altri, in aggiunta ai nomi menzionati, hanno contribuito a questo progetto nell'arco del suo sviluppo. In particolare Van Tran e Annalise Lockhart, brillanti ricercatori, senza il cui coinvolgimento intellettuale e l'impegno ad ampio spettro questo pamphlet non avrebbe mai visto la luce.

Tempo dopo, però, ci siamo imbattuti in un brano di *Vehement Passions* di Philip Fisher:

Per ogni cittadino [...] esiste un certo numero di pericoli della cui paura egli è più o meno costantemente preda. Ognuno collocherà una generica paura preventiva in una personale geografia della paura [...] Al momento viviamo in una nuova geografia della paura [...] Ed è proprio questo sentimento, la paura, che più di tutti mette in risalto il fattore repentinità e il ruolo che esso gioca nell'ambito delle passioni².

Ancor più che la “geografia della paura”, è stata la nota di Fisher sulla “repentinità” legata a quest’emozione che abbiamo trovato illuminante. Ciò che è repentino si situa nel tempo, in un momento specifico, e dunque anche nello spazio, in uno specifico luogo: è quindi assolutamente *ortgebunden*, per riprendere quella nozione. E se è così, allora la geografia delle emozioni – la loro effettiva distribuzione su una cartina – diventa immaginabile. Una Londra di paura, gioia, rabbia, speranza...

2. Corpus, unità, programmi

Nel pianificare lo studio, Heuser è partito dall’individuazione dei nomi propri all’interno del corpus per mezzo di un apposito programma di rilevamento, provvedendo poi a rimuovere dalla lista i lemmi che non avevano niente a che fare con Londra, come i toponimi stranieri, i nomi dei personaggi, e così via. I risultati sono quelli mostrati nelle **FIGURE 2.1-2.2**³.

² Philip Fisher, *The Vehement Passions*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 2002, pp. 110, 117-118. «Each citizen [...] has a specific cluster of dangers of which she is constantly or intermittently in fear. Each person will localize the general anticipatory fear in a personal geography of fear [...] We now live in a new geography of fear [...] It is the passion of fear, above all, that isolates the element of suddenness and the part it plays within the passions» [trad. it. mia].

³ Il corpus alla base di questo studio è così composto: per il XVIII secolo, esso include opere indicate come narrativa dall’English Short Title Catalogue, più alcuni testi ulteriori tratti dal progetto “Eighteenth-Century Fictional Marketplace” del Literary Lab. I testi del XIX secolo vengono invece dal database Chadwyck-Heale, nonché dall’archivio online dell’Università dell’Illinois <https://archive.org/details/19thcennov>. Una manciata di altri testi provengono, infine, dal progetto Gutenberg, da Google Books o dalle scansioni disponibili presso la biblioteca di Stanford. Sono stati selezionati, comunque, solo quei romanzi per i quali l’accuratezza del riconoscimento ottico dei caratteri risultava superiore al 90%.

Le emozioni di Londra

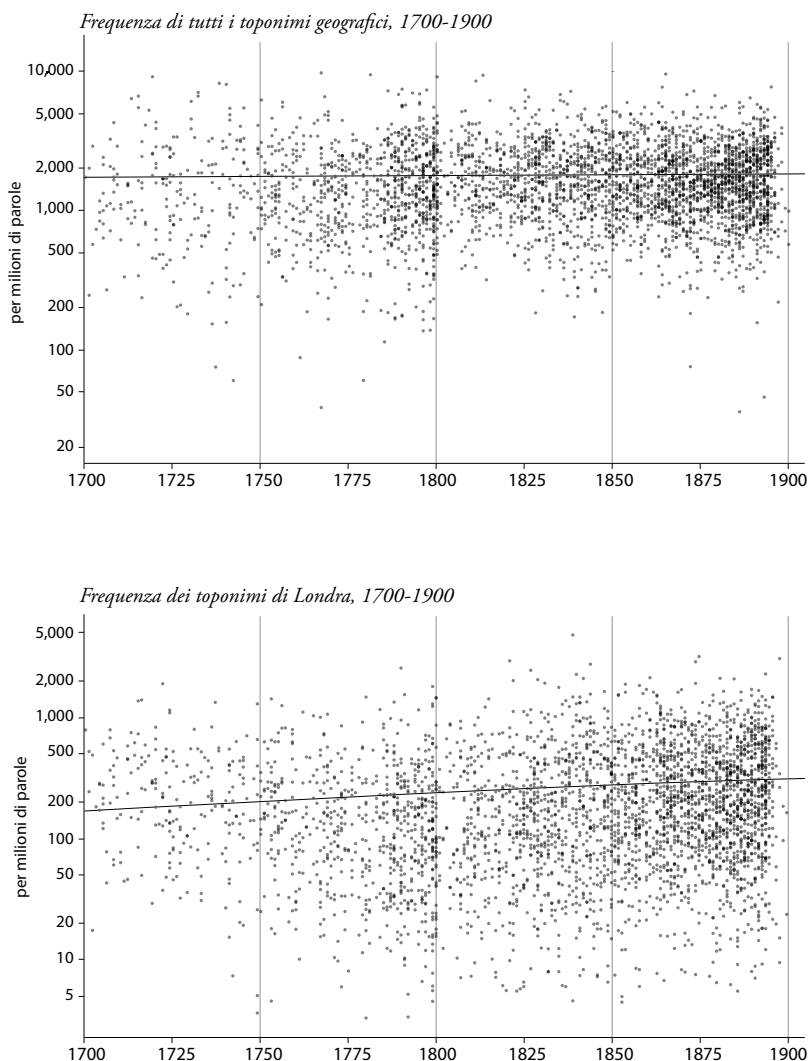


FIGURE 2.1 - 2.2.

Queste tabelle, in cui ogni punto rappresenta un romanzo, aggiornano (e confermano pienamente) i dati raccolti anni fa usando un corpus di circa 5000 romanzi inglesi pubblicati fra il 1700 e il 1900: 304 per il periodo 1700-49, 1079 per gli anni 1750-99, 1290 per il 1800-49, e 2189 per l'arco di tempo 1850-99. I valori sull'asse delle y sono logaritmici (per includere testi che presentano da un minimo di 5 a un massimo di 5000 toponimi) e fanno apparire il trend storico meno accentuato di quello che fu in realtà. In effetti, la frequenza dei toponimi di Londra raddoppiò quasi nell'arco di un secolo – salendo da una media di 102 nel 1780-1800 a una di 190 nel 1880-1900 – mentre quella dei toponimi in generale (nella FIGURA 2.1) rimase sostanzialmente invariata.

I 382 siti di Londra che risultavano menzionati almeno 10 volte sono andati a costituire la base di un secondo corpus: circa 15.000 testi che – in base a una delle possibilità offerte dall’approccio *Keyword in Context* (KWIC) – comprendevano il toponimo, le cento parole che lo precedevano e le cento che lo seguivano, come nel caso di Regent Street nella **FIGURA 2.3**⁴. Infine, ai tagger è stato chiesto di leggere il brano e individuare l’emozione che meglio lo caratterizzava.

All’inizio la speranza era quella di catturare un ampio spettro di emozioni, ma il disaccordo tra gli intervistati – così come tra i dottorandi che si sono proposti come gruppo di controllo – ci ha poi convinto a ridurre le opzioni alla sola coppia di opposti paura-felicità⁵. Ulteriore vincolo, un brano sarebbe stato computato come “pauroso” o “felice” solo se almeno la metà dei tagger l’avesse ritenuto tale. Mark Algee-Hewitt avrebbe inoltre sottoposto gli stessi brani alla lettura di un software di *Sentiment analysis*⁶. Ed ecco che, infine, sono cominciati ad emergere alcuni elementi. Ma prima di arrivare a questi, è necessario fare una panoramica delle principali trasformazioni nella Londra del XVIII e XIX secolo.

⁴ Nella conclusione, si discuterà delle funzioni narrative specifiche che si catalizzano intorno ai toponimi. Per adesso, ci limitiamo a trattare tutte le informazioni di carattere geografico come un sistema unico.

⁵ Le fasi iniziali della ricerca sono descritte in dettaglio in Mark Algee-Hewitt e Ryan Heuser, Annalise Lockhart, Erik Steiner, Van Tran, *Mapping the Emotions of London in Fiction, 1700-1900: A Crowdsourcing Experiment*, in David Cooper e Chris Donaldson, Patricia Murrieta-Flores (a cura di), *Literary Mapping in the Digital Age*, Routledge, New York 2016.

⁶ La “Sentiment analysis” è una tecnica di analisi del testo che prende in esame una lista di parole organizzate intorno a una “polarità” di valori, rispettivamente positivo e negativo. Il processo è un po’ più complesso della mera assegnazione di un brano all’una o all’altra categoria, anche se in sostanza il meccanismo è proprio questo. Chiaramente, tutto dipende dalle parole che sono inserite nel glossario dei termini considerati: il programma che abbiamo usato, che è stato sviluppato dal dipartimento di Linguistica di Stanford, comprende circa 1700 parole negative e 1300 positive. Dal momento che il corpus di prova è stato tratto dal «Wall Street Journal» (e fonti simili), la sua comprensione delle emozioni nei testi del XVIII e del XIX secolo non è impeccabile.

Le emozioni di Londra

"He would go through it, always armed, without a sign of shrinking. It had to be done, and he would do it. At ten he walked down to the central committee-room at Whitehall Place. He thought that he would face the world better by walking than if he were taken in his own brougham. He gave orders that the carriage should be at the committee-room at eleven, and wait an hour for him if he was not there. He went along Bond Street and Piccadilly,

Regent Street

and through Pall Mall to Charing Cross, with the blandly triumphant smile of a man who had successfully entertained the great guest of the day. As he got near the club he met two or three men whom he knew, and bowed to them. They returned his bow graciously enough, but not one of them stopped to speak to him. Of one he knew that he would have stopped, had it not been for the rumour. Even after the man had passed on he was careful to show no displeasure on his face. He would take it all as it would come and still be the blandly triumphant Merchant Prince,-as long as the police would allow him."

-Anthony Trollope, *The Way We Live Now*

FIGURA 2.3 – I toponimi di Londra e il loro contesto narrativo.

«Sarebbe andato avanti, armato come sempre, senza alcun segno di cedimento. Era una cosa da fare, e l'avrebbe fatta. Alle dieci scese giù, alla sede del comitato di Whitehall Place. Pensò che avrebbe meglio affrontato il mondo a piedi che non seduto nella propria carrozza. Ordinò che la carrozza fosse ad attenderlo davanti alla sede del comitato alle undici in punto, e che lo aspettasse per un'ora nel caso in cui non fosse stato lì. Scese per Bond Street, Piccadilly, ***Regent Street*** E attraversò il Pall Mall fino a Charing Cross, col sorriso bonariamente trionfante di un uomo che aveva intrattenuto con successo il grande ospite del giorno. Nei pressi del club, incontrò due o tre persone che conosceva, e le salutò con un inchino. Ricambiarono con sufficiente cortesia, ma nessuno di loro si fermò a parlargli. Di uno di essi sapeva che, non fosse stato per le voci, si sarebbe fermato. Ma, anche quando costui fu passato oltre, ebbe cura di non mostrare sul volto alcun segno di rincrescimento. Avrebbe preso tutto quanto come veniva e continuato ad essere il Principe Mercante bonariamente trionfale... almeno fino a quando la polizia glielo avesse permesso» (trad. it. mia)

3. Londra reale, Londra romanzesca

Nel periodo coperto dal nostro studio, Londra conobbe trasformazioni senza precedenti. La sua popolazione crebbe da 600.000 abitanti nel 1700 a 1.100.000 nel 1800 e, ancor più sensibilmente, fino a toccare le 4.500.000 unità (o 6.500.000, a seconda dei criteri adottati per la rilevazione) nel 1900. Il XIX secolo, il periodo in cui si registrò la più intensa crescita demografica, fu poi cruciale anche nella ridefinizione dello spazio urbano, e a ben vedere della forma stessa della città. La sequenza di cartine di Londra fornita da Steiner e riportata in **FIGURA 3.1** mostra con chiarezza come, fino al primo

quarto del XIX secolo, l'asse urbano cardinale si sviluppasse in orizzontale da est a ovest sulla sponda sinistra del Tamigi, disegnando una specie di rettangolo allungato⁷. Fu soltanto in epoca vittoriana che Londra si separò dal fiume, usando le strade principali come cardini per la sua espansione verso nord e verso sud e facendo evolvere infine la sua forma iniziale nella tipica pianta circolare delle città.

Dal momento che la Londra del XIX secolo era cambiata così tanto in così poco tempo, ci aspettavamo più o meno lo stesso dalla sua rappresentazione romanzesca. E invece in quest'ambito l'unica trasformazione si registrò nella seconda metà del diciottesimo secolo, quando anche sulla pagina la popolazione del West End eguagliò quella della City (FIGURA 3.2); dopo di che, quasi più nulla. Il numero di riferimenti geografici continuò ad aumentare, questo sì, ma rimasero essenzialmente limitati alla City e al West End: il resto di Londra – là dove si stava verificando la crescita più significativa – non aveva molto peso. Questo drastico scollamento tra realtà e narrazione è sintetizzato graficamente dalla FIGURA 3.3, in cui l'asse orizzontale rappresenta la popolazione dei vari quartieri e quello verticale la loro presenza nei romanzi. Lungo la linea diagonale, la presenza di un determinato quartiere corrisponde esattamente al suo reale peso demografico: è il caso della City nel 1800, di Islington negli anni '10 dell'Ottocento, di Camden negli anni '90 e di Kensington e Chelsea per buona parte del secolo. Ma il senso complessivo del grafico sta nel palese e crescente divario tra realtà e finzione romanzesca: se da un lato, infatti, la presenza di Westminster e la City è enormemente superiore al dato reale, dall'altro quella di Tower Hamlets, Southwark e Hackney è fin troppo ridotta. Sebbene, dunque, nel linguaggio comune si parli di "London novels", questa immagine rivela quanto fosse *parziale* la rappresentazione della città – e la FIGURA 3.4 estende ulteriormente questo orizzonte di indagine mostrando le preferenze di alcuni autori particolarmente noti.

⁷ Come spesso accade con questo tipo di pianta, è diventato semplice vedere la città dominata da una polarità binaria, che nel caso di Londra ha preso la forma di un'opposizione tra il West End e la City (e più tardi, tra West End e East End). Eccone una chiara espressione nel romanzo, nell'ambito di una conversazione che ha luogo a Mayfair: "I think I have heard you say, that their uncle is an attorney in Meryton." – "Yes; and they have another, who lives somewhere near Cheapside." – "That is capital," added her sister, and they both laughed heartily». Jane Austen, *Pride and Prejudice*. («Mi pare di averti sentito dire che lo zio è avvocato a Meryton», "Sì; e ne hanno un altro, che vive da qualche parte vicino a Cheapside". "Di capitale importanza", aggiunse la sorella, ed entrambe risero di cuore», trad. it. mia)

Le emozioni di Londra

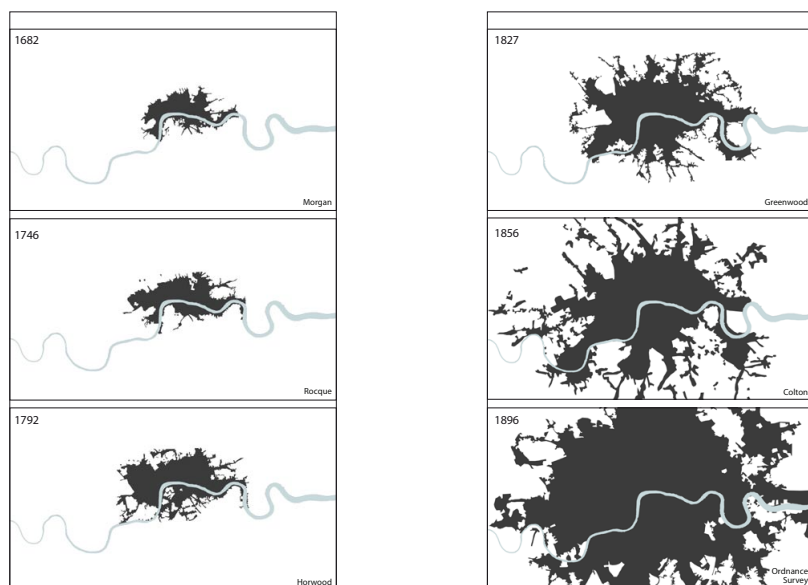


FIGURA 3.1 – L'espansione di Londra, 1682-1896.

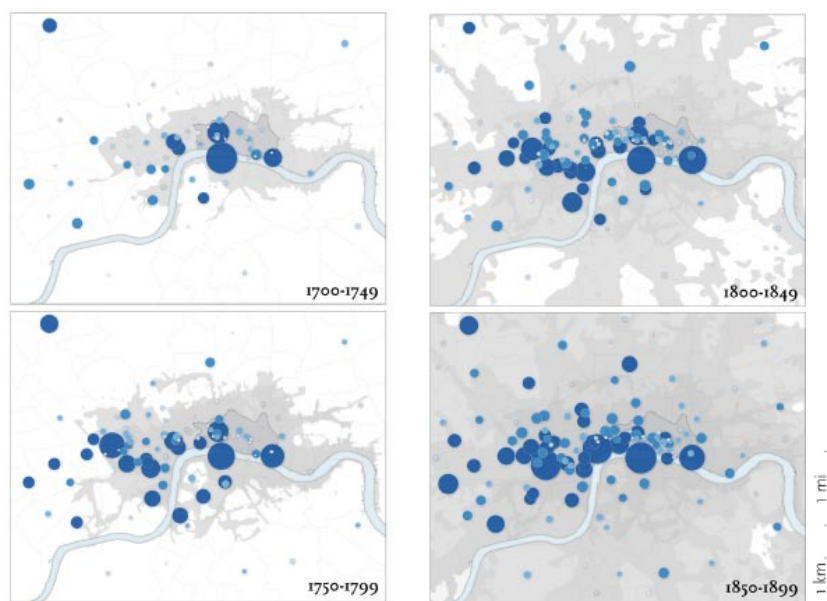
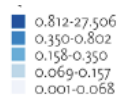


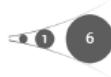
FIGURA 3.2 – L'inalterabilità della Londra romanzesca, 1700-1900.

Frequenza dei nomi dei luoghi per milioni di parole

Scala quantile



Scala continua



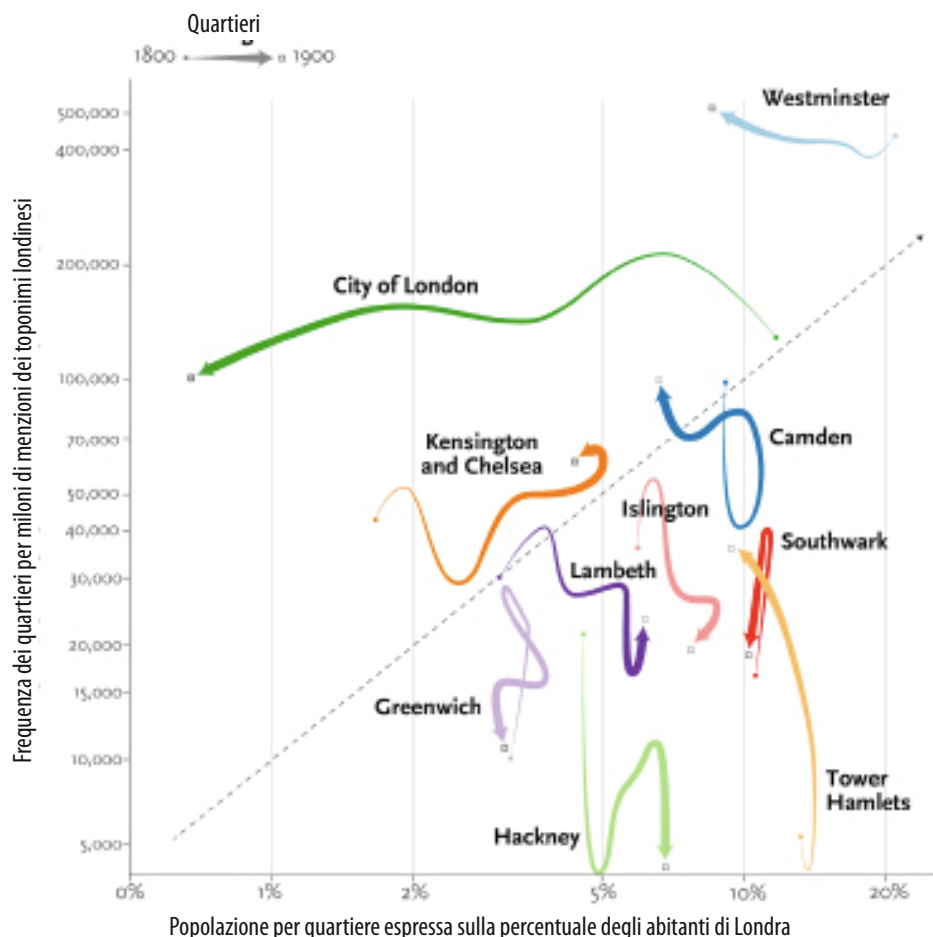


FIGURE 3.3 – La popolazione reale e romanzesca di Londra, 1800-1900.

In questa immagine, ogni quartiere è rappresentato da una linea di diverso colore che diventa più spessa al passare dei decenni, in modo da rendere immediatamente visibile la direzione del processo: nel caso di Westminster e della City, per esempio, è chiaro che la presenza oltre misura nel romanzo fu una tendenza crescente nell'arco del secolo. (Per la City, ciò ha probabilmente molto a che vedere con il fatto che la popolazione residente – in contrapposizione con i pendolari – si ridusse drasticamente durante il XIX secolo.) Fonte: Censimento storico della popolazione della Greater London Authority <http://data.london.gov.uk/dataset/historic-census-population>.

Le emozioni di Londra

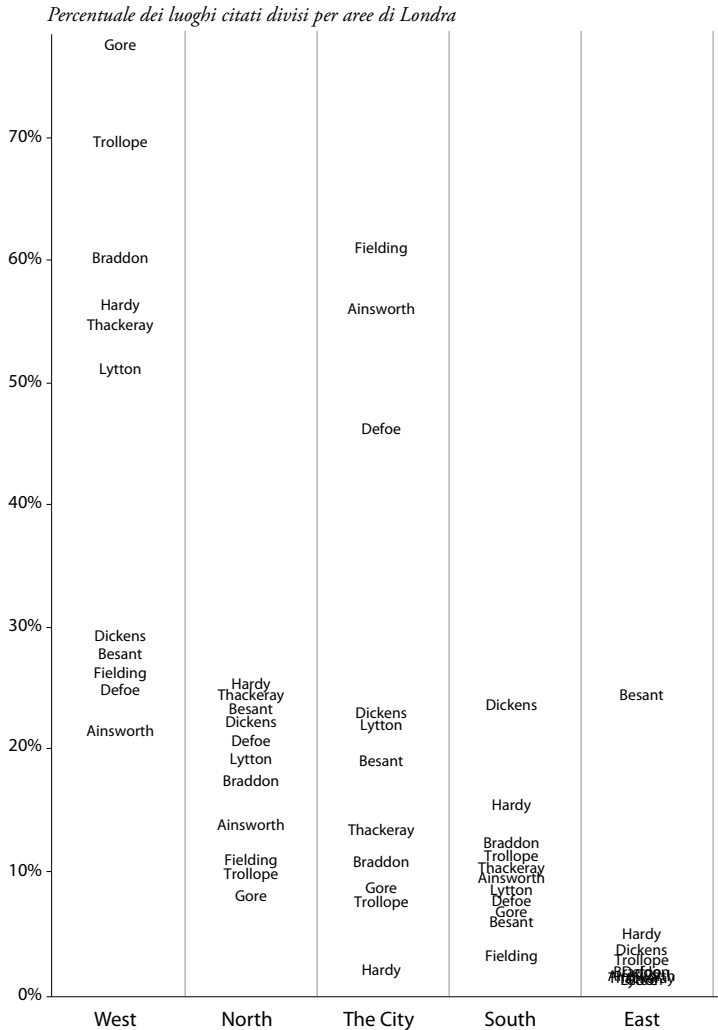


FIGURE 3.4 – Romanzieri di “Londra”.

Questa tabella indica in quale zona di Londra si collocano in genere i riferimenti geografici presenti nelle opere di un determinato autore: il West End, per esempio, raccoglie quasi l’80% dei riferimenti nel caso di Catherine Gore, autrice di romanzi “silver-fork” (con Trollope che la segue a breve distanza), mentre la City, essendo la parte più antica di Londra, è inevitabilmente l’area prescelta dagli scrittori del diciottesimo secolo (Fielding and Defoe) e da un maestro della Newgate Fiction come W.H. Ainsworth. L’unico scrittore che presta una certa attenzione all’East End è Walter Besant (anche se il suo celebre romanzo del 1882, *All Sorts and Conditions of Men*, vedeva i protagonisti coinvolti in una serie di sottotrame ambientate nel West End). La tabella spiega anche il motivo per cui Dickens è spesso visto come l’unico “vero” scrittore di Londra: a differenza degli altri, egli mostrava egual interesse per diverse parti della città (meno, in verità, per l’East End), e la scelta di adottare una struttura narrativa multitrama gli permise sia di soffermarsi su ognuna di esse, sia di trasformare questo mosaico di micro mondi in un insieme ben articolato.

4. La Semantica dello Spazio

Primo risultato di questa ricerca: nel corso del XIX secolo, la Londra reale cambiò radicalmente – e la Londra dei romanzi quasi per nulla. In Francia, la Parigi di Zola era molto diversa da quella descritta da Balzac solo trent'anni prima; a Londra, invece, le indagini *fin-de-siècle* di Sherlock Holmes erano ancora incentrate sulla City e sul West End, come sarebbe potuto avvenire un secolo prima. Perché? Da cosa derivava questa curiosa inalterabilità?

Probabilmente essa ha due origini diverse. Nel caso della City, l'inalterabilità potrebbe essere più apparente che effettiva, dal momento che "la" City, benché grammaticalmente singolare, era ormai da tempo costituita da una pluralità di spazi eterogenei. «Gli abitanti di [...] Cheapside», scriveva Addison già nel 1712, erano «molto lontani da quelli di Temple o di Smithfield per via di diversi stili e toni nel modo di pensare e discutere». Diversi stili ... nel raggio di mezzo miglio! E lo stesso si potrebbe dire dell'Old Bailey e di St. Paul, della Bank of England e di Newgate, del Pool of London (il principale porto della città, prima dello sviluppo dei Dock) e dell'ospedale di St. Bart (dove il dottor John Watson incontrerà per la prima volta Sherlock Holmes). Finanza, commercio ad ampio raggio, legge, mercati locali, incarceramento, editoria, religione, medicina... la persistente presenza della City nel romanzo era fondamentalmente dovuta al fatto che ognuno di questi "micromondi" poteva trasformarsi nell'ambientazione perfetta per scrittori diversi (o per diversi generi): i romanzi gotici e storici si focalizzavano sulla Torre, un po' più ad est delle mura (FIGURE 4.1-2); i Newgate novels sulla prigione e sull'Old Bailey ad essa adiacente (FIGURA 4.3); Harriet Martineau, in maniera un po' inconsueta, ambientava le sue opere nel cuore economico della città, l'area intorno alla Bank of England (FIGURA 4.4); mentre l'interazione tra editoria, legge e finanza divenne tipica della generazione di scrittori della piena età vittoriana, come Dickens e Thackeray (FIGURE 4.5-6).

Se la presenza della City nel romanzo è legata all'eterogeneità delle sue componenti, quella del West End è determinata piuttosto dal meccanismo opposto: dal suo essere uno spazio estremamente omogeneo, dove «the great Georgian estates remained (with their clones, such as Belgravia and Kensington) the chic places to live, shop, saunter, and dine»⁸. Dal diciottesimo secolo le sue vie erano ancora in voga alla fine del periodo dell'industrializzazione:

⁸ Roy Porter, *London. A Social History*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 1995, p. 96. «le grandi tenute georgiane (con i relativi dopppioni, a Belgravia e Kensington per esempio) rimanevano i luoghi più alla moda in cui vivere, fare spese, andare a passeggio e pranzare» [trad. it. mia].

in altre metropoli occidentali, dove le nuove élite crearono enclavi proprie, come la Chaussée d'Antin, l'Upper East Side, o il Grunewald, ciò sarebbe stato inconcepibile. A Londra, invece, la popolarità del West End non fu mai realmente messa in discussione – al più ne furono estesi i confini (a nord di Oxford street, a ovest di St. James e a sud di Hyde Park) per permettere l'osmosi tra vecchia e nuova classe dirigente. Non a caso, offrendo un saggio di ciò che potremmo chiamare *la semantica dello spazio*, i testi ambientati nel West End acquisirono nel corso di questo processo un'inconfondibile nota di classe: vi ricorre, infatti, un lessico che combina l'opulenza di "square", "park" e "gardens" con il suono aristocratico di "earl" ed "Edward" e il chiaro tono di supremazia che traspare in parole come "servants", "ordered" e "desired". Con una venatura più indiretta, vi ritroviamo poi i rituali della buona società ("acquaintance", "conversation", "visit", "meeting", "obliged", "aunt", e l'inevitabile "marriage"), in cui persino gli aggettivi e gli avverbi suonano prudenti e calcolati ("hardly", "grave", "usual", "particular", "really")⁹. Tocco finale, "her": segno dell'ambigua centralità delle donne in questo spazio sociale. Dominanti ("her", non "him") e dominate a un tempo, le donne non emergono come soggetti (grammaticali), ma come oggetto dei desideri, dei piani, delle azioni altrui ("proceeded to inform her", "after pacifying her", "freely offered her", "never forgave her"); oppure, nei casi in cui "her" funge da aggettivo, come oggetto di un'attenta osservazione dall'esterno che ne chiama in causa, talvolta nell'ambito di un'unica frase, i possessi materiali ("her carriage", "her ladyship's dressing-table"), l'aspetto esteriore ("her silk dress", "her veil"), il comportamento ("her loftiness of mien", "her playful manner") e le relazioni sociali ("her selfish husband", "her friends", "her father's wealth")¹⁰.

⁹ Questi risultati si basano sull'approccio noto come *most distinctive words*, descritto dettagliatamente in Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Franco Moretti, Amir Tevel, and Irena Yamboliev, *Lo stile al livello della frase*. In sostanza, alcune parole vengono considerate "caratteristiche" di una determinata sezione di un corpus – nel nostro caso, i brani ambientati nel West End – quando vi ricorrono con maggiore frequenza rispetto al corpus preso nel suo insieme.

¹⁰ La ricorsività di "her" è qui indice dello stretto legame tra la upper class inglese e la forma simbolica del marriage plot, nelle sue varie metamorfosi. Data la molteplicità dei generi letterari che vi fanno capo, ben illustrata dalle **FIGURE 4.1-4.6**, il campo semantico della City è inevitabilmente meno omogeneo: esso include termini che evocano minaccia ("death", "crowd", and "dark"), che indicano un movimento ("proceeded", "against", "front", "through"), e persino istantanee del sistema di trasporto urbano ("river", "horse", "train", "boat"). È interessante il fatto che tanto "England" quanto "king" rientrano nella terminologia caratteristica della City, forse a segnalare il ruolo di simbolo di unità della nazione, in contrapposizione con il particolarismo dei vari "earl", "park", and "servants".

Figure 4.2 Historical Novels



Figure 4.3 Gothic Novels



Figure 4.3 Navigata Novels



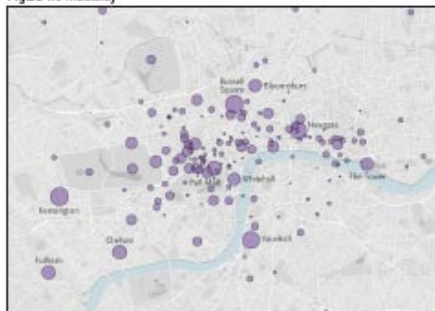
Figure 4.5 Dickens



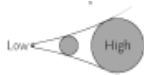
Figure 4.4 Martineau



Figure 4.6 Thackeray



Enfasi relativa



Nota: L'“enfasi relativa” misura l'uso di un preciso toponimo proporzionalmente rispetto a tutti i toponimi di Londra utilizzati in quella categoria o da quell'autore. Adottiamo una scala uniforme di tutte le mappe in modo da consegnare un'impressione generale del fuoco geografico di ogni genere.

FIGURE 4.1-4.6 – La City e i suoi romanzi.

Nel corso del XIX secolo, i romanzieri inglesi usarono la City e le aree ad essa contigue per una varietà di fini diversi, benché si possa registrare un chiaro passaggio dall'originaria connessione con il sinistro mondo del crimine e della sua punizione (FIGURE 4.1-4.3), al più prosaico incontro tra mestieri (FIGURE 4.4-4.6).

La tenace attrattiva del West End è ancora visibile, alla fine del secolo, in *New Grub Street* di Gissing (1891). Romanzo incentrato sulla nuova classe media intellettuale di North London, la sua geografia iniziale si estende dal British Museum a Camden Town (FIGURA 4.7), rimanendo così del tutto estranea al vecchio asse est-ovest. Eppure, man mano che si sviluppa la trama questa geografia si disintegra, poiché i personaggi che hanno successo si trasferiscono sistematicamente nel West End, mentre quelli che “falliscono” si spargono ai quattro venti: Biffen intraprende un interminabile cammino fino a suicidarsi a Putney Hill; Reardon va a Islington, lavora sulla City Road, e muore a Brighton; e Yule si trasferisce e poi muore in una “città di provincia” non meglio specificata, dove peraltro finisce anche Marian (FIGURA 4.8).

Figura 4.7



Figura 4.8



FIGURE 4.7-4.8 – La nuova/vecchia geografia di New Grub Street.

Così come la FIGURA 3.2 aveva delineato la “langue” sociale dei London novels, *New Grub Street* è un esempio di “parole” individuale, che comincia sfidando la matrice esistente, ma alla fine di arrende ad essa.

5. Le emozioni di Londra?

L'espansione storica di Londra e la sua inalterabilità nel romanzo; il mosaico sociale della City e l'omogeneità del West End; *New Grub Street* e il rigore della vecchia geografia. E le emozioni? Dov'è la "geografia della paura" promessa nel paragrafo di apertura?

La FIGURA 5.1 offre una prima risposta: più carico è il verde (Harley Street, St. James Square, Hyde Park, Belgrave Square), più "felici" sono i testi ambientati nei pressi di quel luogo; più il colore si avvicina al rosso – come nel caso di Newgate, Bedlam, o del Pool of London – più i testi sono "paurosi"; il verde chiaro e l'arancione, infine, indicano luoghi in cui nessuna delle due emozioni risulta prevalente¹¹.

Sull'associazione tra West End e felicità da un lato, e tra la City (o, meglio, parte di essa) e la paura dall'altro, torneremo più avanti. Il risultato più sorprendente di questa mappa è stato, in realtà, *il fatto che così tanti luoghi non si siano rivelati né "felici" né "paurosi"*. La FIGURA 5.2 mette in evidenza questo risultato riorganizzando i dati non più intorno al binomio paura-felicità, ma nei termini di "neutralità" e "intensità" emotiva: così, il bianco indica l'assenza di emozioni; le due sfumature di viola chiaro, che le emozioni sono deboli; mentre infine per le sole aree colorate di viola scuro si può parlare di un'indiscutibile "firma" emotiva. E il verdetto è chiaro: più che una carta delle emozioni di Londra, la nostra era una mappa della loro assenza. Ciò è emerso con pari chiarezza sia dal *crowdsourcing* che dalla *sentiment analysis*: benché i tagger e il programma non concordassero sulle emozioni specifiche – per i tagger, il 21% dei brani erano felici e il 12% paurosi, mentre il programma, più audace, ha restituito le percentuali del 21% e dell'1% – essi esprimevano accordo sul fatto che la maggior parte dei testi fosse emotivamente neutra: il 67% secondo le stime dei tagger e il 78% in base alla *sentiment analysis* (FIGURA 5.3).

¹¹ Tali risultati sono stati ricavati dalle risposte fornite da due gruppi di dieci taggers. Al primo si è chiesto se un certo brano fosse o meno associato alla paura, e al secondo se lo stesso brano fosse o meno associato alla felicità. Il brano sarebbe stato considerato "felice" o "pauroso" solo se almeno cinque taggers su dieci lo avessero identificato come tale. In caso contrario, sarebbe stato contrassegnato come "neutro".

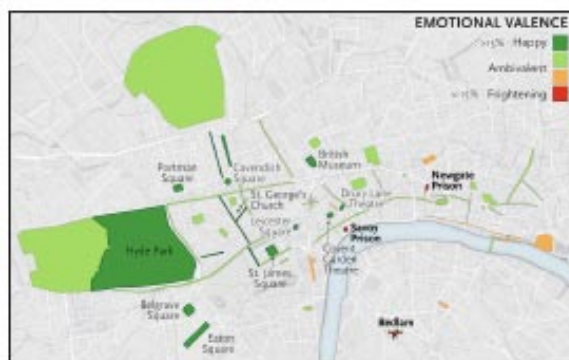


FIGURA 5.1 – Le emozioni di Londra, 1700-1900.

In questa immagine, il verde prevale in maniera evidente nelle piazze (termine che fu anche il più caratteristico del lessico legato al West End). Al contrario, i brani in cui è dominante il sentimento della paura sono più spesso ambientati negli spazi della coercizione e della reclusione.

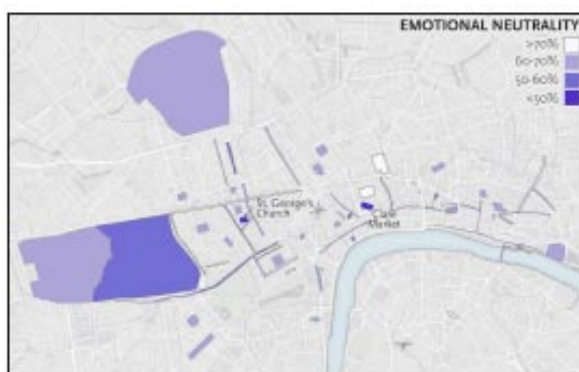


FIGURA 5.2 – Neutralità a Londra, 1700-1900.

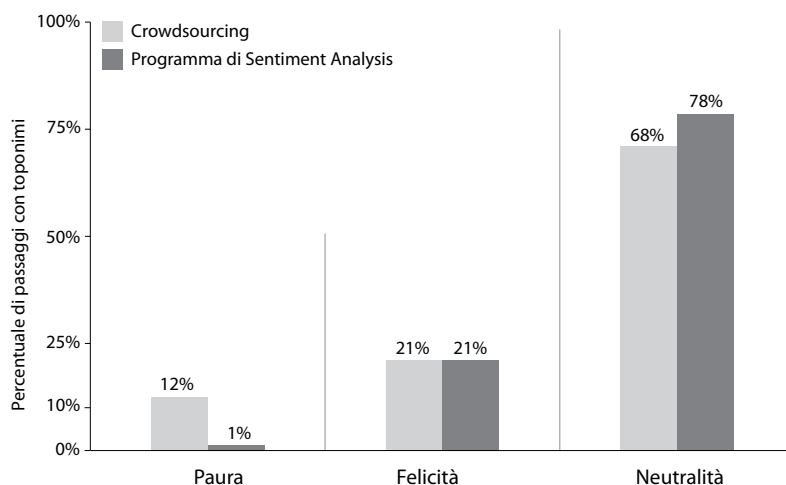


FIGURA 5.3 – Paura, felicità, neutralità.

Una cartina dominata dalla neutralità emotiva. Vale a dire forse che i “London novels” evitano le emozioni? Non proprio (anche se ci si potrebbe chiedere che cosa verrebbe fuori dai romanzi di ambientazione parigina). Ricordiamo, infatti, che i brani su cui si basa la nostra mappa includevano in origine soltanto le 200 parole disposte intorno al toponimo – e i toponimi, di norma, fanno parte della sfera pubblica. Più che le emozioni “di Londra”, dunque, quelle che stavamo misurando erano le emozioni legate *agli spazi pubblici di Londra*: e se è così, allora la neutralità che spiccava nella **FIGURA 5.2** forse non aveva a che fare tanto con l’assenza di emozioni dai romanzi, quanto con la loro messa in sordina *nella dimensione pubblica*. Per verificare quest’ipotesi abbiamo preso un campione di testi di 200 parole che non includessero toponimi e abbiamo chiesto ai tagger di valutarli. L’istogramma riportato nella **FIGURA 5.4** ne mostra i risultati: se in presenza di toponimi, come si ricava dalla **FIGURA 5.3**, la paura era emersa nel 12% dei casi e la felicità nel 21%, in loro assenza l’incidenza di queste emozioni è salita rispettivamente al 25% e al 34%. In altre parole, *quando i romanzi si allontanano dalla geografia pubblica, aumenta considerevolmente la loro intensità emozionale*.

Ora, il silenziamento delle emozioni nella sfera pubblica era cosa già nota da tempo alla sociologia dell’esistenza borghese: dalla “neutralità” della moda maschile del XIX secolo¹², al “tipo *blasé*” di Simmel – che «non sente le differenze tra i valori, vede tutte le cose in una tonalità per così dire opaca e grigia»¹³ – e all’ “interazione non focalizzata” de *Il comportamento in pubblico* di Goffman. I nostri dati hanno evidentemente corroborato questa tesi. Ma con una marcata discrepanza temporale: la “neutralità” di Sennett – così come la “neutralizzazione” del rumore romanzesco di Holst Katsma – si era cristallizzata intorno al XIX secolo¹⁴; il “grigio”

¹² Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge U.P., Cambridge 1977, p. 161: «As numerous writers comment, [the clothing of the 1840s] was the beginning of a style of dressing in which neutrality – that is, not standing out from others – was the immediate statement » («Come molti hanno scritto, [gli anni ’40 dell’Ottocento] segnarono l’alba di uno stile d’abbigliamento nel quale la neutralità – ossia il fatto di non distinguersi dagli altri – era ciò che saltava all’occhio» tra. it. mia).

¹³ Georg Simmel, *La filosofia del denaro* (1907), UTET, Torino 1998, p. 372.

¹⁴ Cfr. Holst Katsma, *Il rumore nel romanzo*. In *Tempus* (1964), Harald Weinrich aveva già individuato la metà del XIX secolo come il momento in cui il primo piano della narrazione, con le sue emozioni intense, inizia a perdere terreno rispetto allo sfondo, per definizione più piatto. La sua intuizione è stata poi pienamente confermata da un’indagine quantitativa condotta qualche anno fa al Literary Lab: il past progressive – il tempo verbale tipico dello sfondo in inglese, grosso modo corrispondente all’imparfait francese – passa da 6 occorrenze su 10.000 parole all’inizio del XIX secolo, a 11 intorno alla metà del secolo, e a 16 alla fine.

di Simmel era emerso nel corso della *fin-de-siècle*, e l’“interazione non focalizzata” di Goffman persino più tardi. In base alle nostre scoperte, invece, le emozioni in pubblico erano già state neutralizzate nel XVIII secolo, e ben poco sembra essere cambiato tra il 1700 e il 1900 (FIGURA 5.5).

Interessante, quando i dati quantitativi contraddicono studi pregressi. Se si fosse individuata, per il diciottesimo secolo, una ragione altrettanto valida per silenziare le emozioni quanto per i periodi successivi, avremmo prestato fede ai nostri risultati. Non avendo trovato niente del genere, li presentiamo comunque, ma con una buona dose di scetticismo. Il paragrafo seguente chiarirà perché.

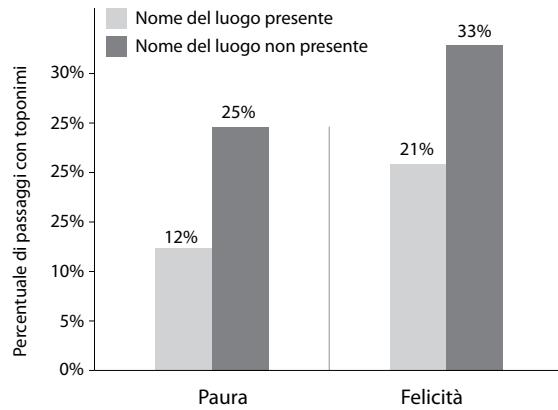


FIGURA 5.4 – Emozioni in pubblico, emozioni in privato.

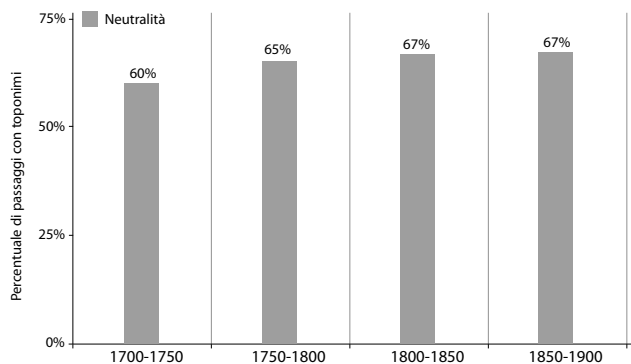


FIGURA 5.5 – La neutralizzazione delle emozioni in pubblico, 1700-1900.

Anche se questo grafico mostra un incremento nella neutralità dal 60% nella prima metà del XVII secolo al 67% nel XIX, la variazione è molto più modesta di quanto suggerirebbe la ricerca precedente.

6. Le emozioni di Londra

La **FIGURA 5.1** ha offerto una panoramica della carica emozionale di Londra tra il 1700 e il 1900; la **FIGURA 6.1** distribuisce ora i dati in quattro periodi della durata di mezzo secolo.

Nei primi cinquant'anni, la paura associata a Newgate, Tyburn, Bedlam, alla Torre di Londra e al Pool of London è chiaramente l'emozione dominante all'interno del nostro corpus. Nella successiva metà del secolo, però, mentre il West End fa la sua comparsa nella geografia letteraria di Londra, la paura sembra diminuire notevolmente (**FIGURA 6.2**). *Sembra* perché, se non c'è dubbio che «nel complesso, la riduzione della paura», come dice Fisher, è stato «uno dei principali traguardi della moderna civilizzazione», gli elementi chiave che lui stesso pone alla base di questo cambiamento – «l'illuminazione elettrica notturna, le politiche assicurative, le forze di polizia»¹⁵ – risalgono alla metà del XIX secolo (la polizia) o persino alla fine (elettricità, assicurazione): in altre parole, ben cento anni più tardi rispetto a quanto appare nella **FIGURA 6.2**.

Si tratta di un'altra discrepanza tra ricerca quantitativa e qualitativa; questa volta, però, pensiamo di averne individuato il motivo. Prendiamo l'incipit di un romanzo vittoriano caduto in oblio, *The Impostor* di William North (1847):

Midnight was at hand, as in a small ill-furnished room, above a low shop, in one of the dirtiest, narrowest, and most ancient looking lanes in the oriental moiety of the English metropolis, were seated two individuals of the most opposite appearance conceivable. The one, an old man of at least three score, exhibited a set of pinched up, calf-skin colored features in which dotage, stupidity, and cunning seemed to struggle for the ascendancy¹⁶.

¹⁵ Philip Fisher, *The Vehement Passions*, cit., p. 116: «the overall reduction of fear»; «one of the central accomplishments of modern civilization»; «nighttime electrical lighting, insurance policies, police forces», [trad. it. mia].

¹⁶ William North, *The Impostor*: «La mezzanotte era vicina, e in una stanzetta male arredata al primo piano di una bottega, in uno dei vicoli più sudici, angusti e fatiscenti nella parte orientale della metropoli inglese, erano seduti due uomini radicalmente diversi nell'aspetto. L'uno, un vecchio di almeno sessant'anni, mostrava tratti grinzosi e smunti, in cui senilità, idiozia e scaltrezza sembravano in lotta per il maggior ascendente» [trad. it. mia].

«Uno dei vicoli più sudici, angusti e fatiscienti»... Stavamo misurando le emozioni in prossimità dei toponimi londinesi – ma come dimostra questa frase, ci sono moltissime scene inquietanti che includono una qualche forma di localizzazione *senza che si faccia riferimento al nome del luogo in questione* (né tantomeno a Londra!). «Una sola lanterna gettava una flebile luce all'incrocio dei vicoli (anche se vicolo è un parolone!)» (Bulwer-Lytton, *Pelham*, 1828); «un dedalo di viuzze strette, soffocate dalla sporcizia, infestate da odori nauseanti, e affollate da uno sciame di gente...» (Reynolds, *The Mysteries of London*, 1845); «una strada desolata, fatiscente» (Dickens, *Bleak House*, 1853). Strada, o anche: “lane”, “maze”, “street”, oppure “court”, “row”, “alley”, “conduit”, “passage”, “byway”... Più gli scrittori scelgono Londra come ambientazione delle loro opere, più tende ad emergere una certa reticenza geografica quale elemento chiave perché la paura trovi spazio nel romanzo – un elemento che inevitabilmente al software sfugge: la “strada desolata e fatiscente” di Dickens non verrà infatti computata come strada allo stesso modo di Oxford Street, e di conseguenza non apparirà sulle nostre mappe e tabelle (FIGURA 6.3). E così, accanto alle vecchie minacce associate a Saffron Hill, St. Giles, Shoreditch, Smithfiels e Newgate, una nuova retorica del vago esprime come, per citare ancora una volta Fisher, «a partire da Hume e Adam Smith, l'incertezza prende il posto della paura»¹⁷. Newgate e Bedlam incutono terrore, certo, ma la loro natura è perfettamente nota; “un dedalo di vicoli stretti” evoca invece orrori imperscrutabili. «Mi guardai intorno, ma non riuscii a riconoscere niente di familiare tra le strade strette e sudicie» scrive il narratore di *Pelham*, ricordando la sua esperienza più terrificante: «*persino i loro nomi erano per me come una lingua sconosciuta*».

Se la retorica della reticenza ha contribuito al declino (apparente) della paura, gli spazi della felicità nella prima metà del XIX secolo sono per parte loro il risultato di una geografia sociale perfettamente esplicita. Qui, come mostra l'istogramma in FIGURA 6.2, la variazione quantitativa in pratica non gioca alcun ruolo: in termini assoluti, la “felicità complessiva di Londra” (per usare un'espressione di Bentham) si limita a una leggera contrazione, a paragone con il mezzo secolo precedente. Ma è così concentrata nella zona del West End che di fatto isola quest'ultima dal resto di Londra. E in effetti sono decenni trionfali per la buona società britannica: vittoriosa sul campo di bat-

¹⁷ Philip Fisher, *The Vehement Passions*, cit., p. 112: «after Hume and Adam Smith, the proxy for fear was uncertainty» [trad. it. mia].

taglia europeo, prima al mondo per il suo potere economico e implacabile con i lavoratori in patria. La costruzione di Regent Street (1817-1823) rappresentò la consacrazione monumentale di questo stato di fatto; “un confine e una completa separazione”, scrisse il progettista, John Nash, «tra le strade e le piazze occupate dalla nobiltà e dalle buone famiglie, e le stradine e le misere casette occupate da artigiani e commercianti».

Perfetto. *Troppo* perfetto? Questa convergenza tra benessere e “felicità” è opera degli scrittori del XIX secolo o dei tagger del XXI? Un campione di 200 brani segnalati come “felici” – metà dei quali tratti dalla produzione dell’intero periodo di riferimento e l’altra metà risalente ai soli anni 1800-1850 – suggerisce che ciò che in genere veniva definito “felicità” (o meglio, era riconosciuto come tale soprattutto dal programma di *Sentiment analysis* testato sul «Wall Street Journal») aveva in effetti molto più a che fare con il benessere sociale che con un certo tipo di emozione. Detto questo, un confronto tra i due gruppi di brani ha messo in luce anche come il XIX secolo avesse introdotto cambiamenti sostanziali in relazione alla sfumatura affettiva di questo “benessere”. La “benevolenza” diffusa nel secolo precedente, per esempio, con la sua forte valenza intergenerazionale (fra un genitore, o un tutore più anziano, e un bambino o un individuo sotto custodia), fu sostituita dall’“affetto” orizzontale tra giovani coetanei: amanti, naturalmente, ma anche amici, fratelli e sorelle (soprattutto sorelle) e cugini. Ancor più evidente fu la riduzione delle accezioni di “piacere”, che in origine spaziavano dall’apprezzare un panorama e una compagnia al godere di un cibo, di una bevanda, o finanche di un divertimento chiassoso (e volgare). All’inizio del XIX secolo, questa ricerca dell’appagamento immediato si tramutò in una più posata “mondanità” e, allo stesso tempo, fu ricollocata dal punto di vista spaziale: se ci si poteva imbattere nel “piacere” praticamente ovunque, l’“affetto” e la “mondanità” erano ora rigidamente circoscritti al West End. Come spesso accade nella storia, il “raffinamento” di una cultura espressione della classe dominante implicava il suo ritirarsi entro i confini di un’enclave esclusiva, dove la semantica dello spazio avrebbe conciso sempre più con la semantica di classe.

Con l’associazione fra paura e geografia dell’ignoto, e fra “felicità” e benessere della classe agiata, la nostra ricerca era giunta a una conclusione naturale, benché alquanto disallineata rispetto alle premesse. E mentre il progetto si esauriva, una lunga discussione con Matthew Wilkens – che era venuto al Literary Lab per presentare il suo lavoro sullo spazio nella letteratura americana – ci ha spinti a intraprendere un riesame critico finale dell’idea stessa di “geografia letteraria”.

7. Conclusione. Sul concetto di “geografia letteraria”

Fin qui abbiamo dato per scontato che, quando in un romanzo appaiono indicazioni topografiche, esse giocano più o meno sempre lo stesso ruolo. Il confronto con Wilkens ci ha fatto mettere in discussione quest'idea, e così abbiamo deciso di estrarre un campione di 200 testi e di usarli per verificare esattamente quale fosse la funzione che i toponimi ricoprivano all'interno della storia. Circa la metà dei casi erano del tutto trasparenti: essi indicavano l'ambientazione dell'azione in corso. Ecco alcuni esempi:

And as soon as the stage in which he traveled reached ***Westminster Bridge***, he got into an hackney-coach, and ordered it to be driven to the house of Mr. Woodford.

Shortly after they had gone away for the first time, one of the scouts came running in with the news that they had stopped before Lord Mansfield's house in ***Bloomsbury square***.

Past Battersea Park, over Chelsea Bridge, then the weary stretch to Victoria Station, and the upward labor to ***Charing Cross***. Five miles, at least, measured by pavement. But Virginia walked quickly...

He was conducted first before the Privy Council, and afterwards to the Horse Guards, and then was taken by way of ***Westminster Bridge***, and back over London Bridge -for the purpose of avoiding the main streets-, to the Tower, under the strongest guard ever known to enter its gates with a single prisoner¹⁸.

Un personaggio che viene condotto in prigione «passando per Westminster Bridge e London Bridge»: proprio il tipo di informazione che, in parte inconsapevolmente, ci eravamo aspettati di trovare. Ma non è tutto. In circa un quarto dei casi, è venuto fuori che i toponimi non indicavano l'ambien-

¹⁸ «Non appena la diligenza su cui viaggiava giunse a ***Westminster Bridge***, saltò su un taxi e ordinò di essere portato alla dimora di Mr. Woodford. [...] Poco dopo che se ne erano andati, una delle serve entrò di corsa e riferì la notizia che si erano fermati davanti alla casa di Lord Mansfield a ***Bloomsbury square***. [...] Superò Battersea Park, attraversando Chelsea Bridge e percorrendo poi il faticoso tratto fino a Victoria Station, e quello altrettanto duro su fino a ***Charing Cross***. Cinque miglia di cammino, almeno. Ma Virginia proseguiva a passo veloce... [...] Fu innanzitutto condotto al cospetto del Privy Council, poi dalle guardie a cavallo e infine fu portato alla Torre, passando per ***Westminster Bridge*** e London Bridge – allo scopo di evitare le strade principali –, sotto la più stretta sorveglianza che si fosse mai avuta per l'ingresso di un singolo prigioniero.» [trad. it. mia].

zione dell'azione in corso, quanto piuttosto quella di eventi che si erano verificati nel passato (come nei primi due brani che seguono) o che ci si aspettava sarebbero accaduti in un prossimo futuro (terzo e quarto brano):

They were married at ***the Savoy***, and my grandfather dying very soon, Harry Barry, Esquire, took possession of his paternal property and supported our illustrious name with credit in London.

Whereas a young boy, named Oliver Twist, absconded, or was enticed, on Thursday evening last, from his home at ***Pentonville***, and has not since been heard of...

Though I should accompany you tomorrow, Madam,' said she, 'I shall have time sufficient for my walk to ***Norwood***. The preparations for my journey cannot occupy an hour...

The letter of which he had spoken reached Monica's hands next morning. It was a very respectful invitation to accompany the writer on a drive in ***Surrey***¹⁹.

Intorno a questa asimmetria di base – presente contro passato/futuro – si cristallizzavano altre differenze. L'azione in corso era di norma illustrata dal narratore in terza persona («Fu innanzitutto condotto al cospetto del Privy Council») mentre i riferimenti al passato e al futuro comparivano perlopiù all'interno di dialoghi («anche accompagnandola, domani, Madam»). Inoltre, le parole più caratteristiche del primo gruppo avevano una chiara dominante spaziale: verbi di movimento (“conducted”, “reached”, “followed”, “entered”) e nomi comuni di luogo (“walls”, “churchyard”, “gate”, “window”), aggettivi qualificativi (“narrow”, “dark”, “melancholy”, “strong”) in aggiunta ad indicatori di rapporto sociale (“confidence”, “respect”, “invited”, “announced”, “attended”). Nel secondo gruppo, invece, a parte le marche di dialogo (“speaking”, “replied”, “exclaimed”) e le contrazioni tipiche dello stile colloquiale

¹⁹ «Si sposarono al Savoy, e siccome mio nonno morì presto, Harry Barry, Esquire, poté entrare in possesso dei beni paterni e portare con dignità il nostro illustre nome a Londra. [...] Un ragazzino di nome Oliver Twist era stato rapito, o forse era scappato giovedì sera dalla sua casa a ***Pentonville***, e da allora non se n'è avuta più alcuna notizia... [...] “Anche accompagnandola, domani, Madam,” disse lei, “avrò tempo a sufficienza per la mia passeggiata a ***Norwood***. I preparativi per il mio viaggio non possono richiedere un'ora...” [...] La lettera di cui aveva parlato giunse nelle mani di Monica la mattina successiva. Si trattava di un rispettoso invito ad accompagnare il mittente in una gita nel ***Surrey***», [trad. it. mia].

(“he’s”, “can’t”, “wouldn’t”), abbiamo riscontrato un forte registro ipotetico (“imagine”, “suppose”, “think”, “somewhere”) e una curiosa insistenza su termini finanziari (“notes”, “bill/s”, “pounds”, “capital”, “trade”, “property”). E come se queste differenze non bastassero, è emerso un terzo gruppo di toponimi che non aveva a che fare né con il presente, né con il passato o il futuro della narrazione. Ecco alcuni esempi:

Look at the list of Directors. We’ve three members of Parliament, a baronet, and one or two City names that are as good,- as good as the ***Bank of England***. If that prospectus won’t make a man confident.

In the most careless, good-humoured way, he loses a few points; and still feels thirsty, and loses a few more points; and, like a man of spirit, increases his stakes, to be sure, and just by that walk down ***Regent Street*** is ruined for life.

Having concluded his observations upon the soup, Mr. Osborne made a few curt remarks respecting the fish, also of a savage and satirical tendency, and cursed ***Billingsgate*** with an emphasis quite worthy of the place.

We traced her to her new address; and we got a man from ***Scotland Yard***, who was certain to know her, if our own man’s idea was the right one. The man from Scotland Yard turned milliner’s lad for the occasion, and took her gown home.

Mrs. Honeyman sternly gave warning to these idolaters. She would have no Jesuits in her premises. She showed Hannah the picture in Howell’s Medulla of the martyrs burning at ***Smithfield***: who said, ‘Lord bless you, mum,’ and hoped it was a long time ago²⁰.

²⁰ «Guardi la lista dei dirigenti. Ci sono tre membri del Parlamento, un baronetto, e uno o due persone con lo stesso buon nome di... della ***Banca d’Inghilterra***. Se non dà fiducia un prospetto del genere»; «Se ne va allegro e spensierato, e comincia ad abbassare la guardia; a un certo punto ha voglia di bere, e così l’abbassa ulteriormente; poi, da bravo buontempone, finisce per esagerare, ed ecco che quella passeggiata per ***Regent Street*** lo ha rovinato per sempre»; «Una volta concluse le osservazioni sulla zuppa, Mr. Osborne fece qualche brusco commento sul pesce, e maledì ***Billingsgate*** con un’ enfasi degna del posto»; «La rintracciammo al suo nuovo indirizzo; e chiedemmo a uno di ***Scotland Yard***, che era certo di conoscerla, se la nostra idea dell’uomo era esatta. Quello di Scotland Yard si improvvisò garzone del merciaio per l’occasione, e le portò l’abito a casa»; «Mrs. Honeyman diede un severo avvertimento a quegli idolatri. Non ammetteva gesuiti nelle sue proprietà. Mostrò

Se i primi due gruppi di testi avevano presentato Londra come lo spazio di enigmatiche traiettorie personali – «Un ragazzino di nome Oliver Twist era stato rapito, o forse era scappato...» – questo terzo gruppo aveva una connotazione pubblica e quasi *normativa*: vi si dava per scontato che ognuno sapesse (o dovesse sapere) per cosa stessero nomi come Bank of England, Billingsgate e Scotland Yard. La loro ubicazione non giocava alcun ruolo all'interno della narrazione vera e propria, ma costituiva una sorta di segnaletica in ciò che potremmo chiamare “il discorso di Londra”: un piccolo compendio ideologico della capitale britannica.

Tre geografie letterarie, dunque: il limpido, dinamico primo piano degli eventi correnti; il più nebuloso sfondo soggettivo del mondo narrato; e il livello impersonale del discorso seminormativo (FIGURA 7.1). I dati sono stati quindi riordinati nella FIGURA 7.2 per mostrare le affinità elettive tra le tre geografie e le configurazioni sociali di Londra.

Come spesso avviene nel nostro lavoro al Literary Lab, l'idea di partenza – quantificare e mappare le emozioni dei romanzi – non si è rivelata né semplice, né particolarmente apprezzabile nei risultati ottenuti: alla fine, la mappa delle emozioni di Londra è stata realizzata solo in parte. Ma nel rincorrere questo obiettivo, abbiamo trovato prove empiriche a supporto di teorie pre-esistenti circa le emozioni in pubblico; abbiamo mostrato come radicate polarità narratologiche (primo piano/sfondo, storia/discorso) attengono non solo alla dimensione temporale della narrazione, ma anche alla sua geografia; abbiamo anche portato alla luce una notevole discrepanza tra la geografia reale e romanzesca, mentre abbozzavamo i primi tratti di una futura “semantica dello spazio”. Conferma, miglioramento e scoperta: i tre assi che hanno definito la fluida relazione tra ricerca quantitativa sulla letteratura e sapere già in nostro possesso. Conferma, miglioramento e scoperta. Alla fine, arriverà anche il momento di costruire una teoria.

(Traduzione di Chiara Salierno)

ad Hannah, dal Medulla di Howell, l'immagine dei martiri bruciati a ***Smithfield***. Al che Hannah disse, “Dio ti benedica, mamma”, e sperò che il fatto risalisse a un lontano passato» [trad. it. mia].

Le emozioni di Londra

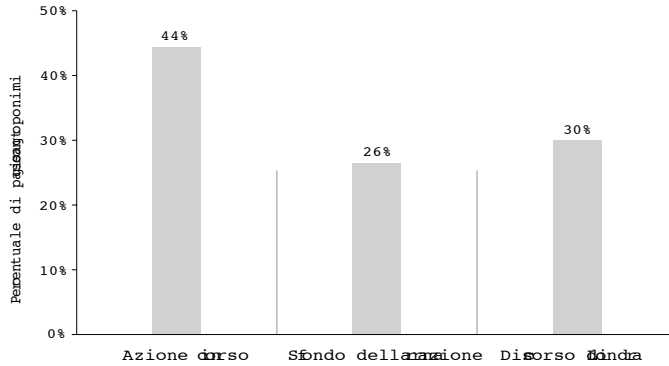


FIGURA 7.1 – Tre geografie romanzesche.

Posto che sono stati presi in esame solo 200 brani, la ricerca futura potrebbe portare significative correzioni ai dati presenti nei nostri grafici, proprio come generi diversi potrebbero mostrare una specifica preferenza per uno o l'altro di questi sistemi spazio-temporali. Non ci stupirebbe, per esempio, se le storie di avventura sfruttassero al massimo il ruolo del primo piano, i romanzi naturalisti quello dello sfondo, e la saggistica quello dei toponimi “seminormativi”.

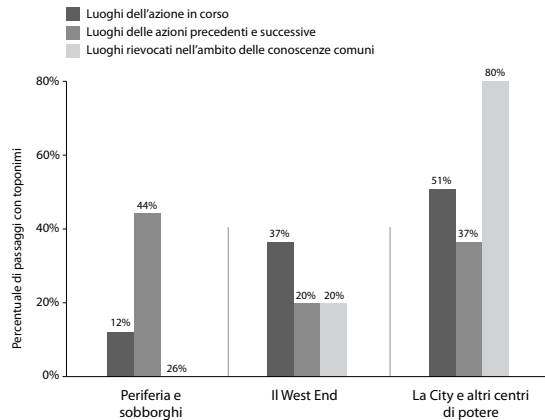
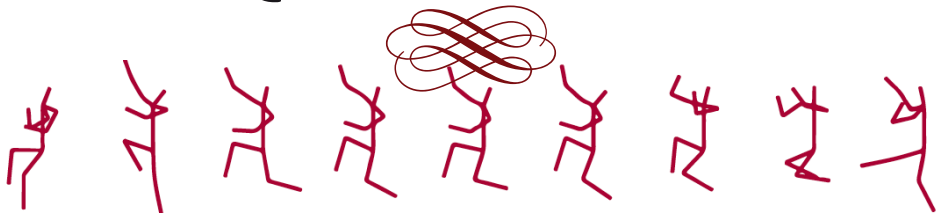


FIGURA 7.2 – Geografia letteraria e struttura urbana.

L'azione in corso è tipicamente associata al West End (37% dei casi), allo spazio composito della City e agli altri centri di potere (51%), mentre i sobborghi di Londra fanno la loro comparsa solo nel 12% dei casi. Se però ci spostiamo dal primo piano allo sfondo, l'immagine si rovescia: nel 44% dei casi vengono menzionate contrade e piccoli centri nei pressi di Londra, mentre parallelamente la presenza del West End si dimezza (dal 37 al 20%). I sobborghi, però, sono completamente assenti dal “discorso di Londra”, l'80% del quale si raccoglie intorno a quattro nuclei: il potere politico e finanziario (la Bank of England, Westminster), il commercio (Cornhill, Smithfield, Billingsgate), la legge (Temple, Chancery, Newgate), e la storia (London Bridge, Whitehall, Buckingham Palace).

Quarta Parte



OLTRE LA LETTERATURA

¶ 10. Come parla una banca. La lingua nei rapporti della Banca Mondiale, 1946-2012*

Franco Moretti e Dominique Pestre

A prima vista, le parole adoperate con maggiore frequenza nei rapporti annuali della Banca Mondiale danno l'impressione di un'estrema stabilità¹. Sette di esse sono tra le più frequenti in qualsiasi momento storico: tre sostantivi – *banca*, *prestitoli*, e *sviluppo* – e quattro aggettivi: *fiscale* (particolarmente frequente dopo il 1975), *economico*, *finanziario* (in alternanza con *fiscale* al primo o secondo posto a partire dalla metà degli anni '80), e *privato*. Questo “settetto” è accompagnato da una manciata di altri nomi: *IBDR*², *paesi*, *investimentoli*, *inte-*

* Solitamente, due studiosi afferenti a discipline diverse non hanno l'opportunità di condividere la propria ricerca, né la libertà mentale di immaginare un progetto insieme sul lungo periodo. È invece esattamente quanto è successo a noi, al Wissenschaftskolleg di Berlino, nella primavera del 2013. In seguito i ricercatori dello Stanford Literary Lab ci hanno aiutato a trasformare un'idea appena abbozzata in una serie di validi risultati. La nostra profonda gratitudine va a tutti coloro che hanno reso possibile questo studio.

¹ Il nostro corpus consiste nel testo integrale dei rapporti annuali della Banca Mondiale, escludendo i budget e tutte le tabelle finanziarie. Per un'introduzione alla storia della Banca Mondiale scritta dall'interno, si veda Devesh Kapur, John P. Lewis, Richard Webb (eds.), *The World Bank. Its First Half Century*. 2 volumi, Washington D.C., Brookings Institutions, 1997; tra le numerose storie critiche, si veda Micheal Goldman, *Imperial Nature. The World Bank and Struggles for Social Justice in the Age of Globalization*, Yale, New Haven, 2005.

² Nel testo dei Rapporti, il più delle volte il termine *banca* si riferisce alla Banca Mondiale. International Bank for Reconstruction and Development (IBDR) è una delle banche del Gruppo della Banca Mondiale. [Le traduzioni dei rapporti della Banca Mondiale sono mie. *N.d.T.*]

resse, programmatici, progettuali, assistenza e – anche se inizialmente meno frequente – *credito, crescita, costo, debito, commercio e prezzi*. Esiste anche un secondo, meno accattivante, insieme di aggettivi (*altro, nuovo, tale, netto, primo, più, generale*) più *agricolo* (tra i primi dieci fino al 1988, ma sceso al 75° posto dopo il 1996), e *rurale*, che ha parzialmente sostituito *agricolo*.

Il messaggio è chiaro: la Banca Mondiale presta denaro allo scopo di stimolare lo sviluppo, in particolare del Sud rurale, e ha quindi a che fare con prestiti, investimenti, e debiti. Lavora attraverso programmi e progetti, e considera il commercio una risorsa fondamentale per la crescita economica. Occupandosi di sviluppo, la Banca ha a che fare con ogni tipo di questione economica, finanziaria e fiscale, e intrattiene relazioni con il settore privato. Tutto molto semplice, tutto perfettamente chiaro.

Eppure, dietro questa facciata di uniformità, ha avuto luogo una metamorfosi considerevole. Nel 1958, il rapporto della Banca descriveva il mondo in questi termini:

L'attuale sistema dei trasporti del Congo è pensato principalmente per le esportazioni, e si basa sulla navigazione fluviale e su ferrovie che collegano i porti fluviali alle regioni che producono minerali e prodotti agricoli. La maggior parte delle strade si irradiano dalle città percorrendo distanze brevi, permettendo le comunicazioni tra le zone di produzione agricola e i mercati. Negli ultimi anni, il traffico su strada è aumentato rapidamente di pari passo con la crescita del mercato interno e il miglioramento delle metodologie agricole.

Ecco invece il rapporto di mezzo secolo dopo, nel 2008:

Creare condizioni paritarie sulle questioni globali: I paesi dell'area stanno emergendo come attori fondamentali su questioni di importanza globale, e il ruolo della Banca è stato quello di supportare i loro sforzi con partenariati nelle piattaforme innovative mirate a un dialogo lungimirante e ad azioni concrete in loco, e allo stesso tempo col supportare la cooperazione Sud-Sud.

È quasi un'altra lingua, sia dal punto di vista semantico che grammaticale. La discontinuità più rilevante, come vedremo, si registra soprattutto tra i primi e gli ultimi due decenni dell'arco temporale preso in considerazione, quando lo stile dei rapporti diventa molto più codificato, autoreferenziale,

e si distacca dal linguaggio quotidiano. Si tratta della “lingua della Banca” e sarà questo l’argomento protagonista delle prossime pagine.

1. Trasformazioni semantiche

I primi vent’anni e la costruzione di infrastrutture materiali

I sostantivi sono al centro dei rapporti della Banca Mondiale. Nei primi due decenni, i più frequenti possono essere suddivisi in due gruppi principali: il primo, in modo abbastanza scontato, comprende le attività economiche della Banca: è un mondo di *prestito/i*, *sviluppo*, *energia* (nel senso di energia elettrica), *programma*, *progetto/i*, *investimento*, *equipaggiamento*, *produzione*, *costruzione*, *impianto*; un po’ più in basso, nella lista, compaiono *aziende*, *strutture*, *industria* e *macchinari*, seguiti da una serie di termini concreti come *porto*, *strada*, *acciaio*, *irrigazione*, *kWh*, *fiume*, *autostrada*, *ferrovia*; e poi *legname*, *pasta di legno*, *carbone*, *ferro*, *vapore*, *acciaio*, *locomotive*, *diesel*, *trasporto merci*, *dighe*, *ponti*, *cemento*, *prodotto chimico*, *acri*, *ettari*, *drenaggio*, *coltivazione*, *bovini*, *bestiame*. Termini piuttosto appropriati per una Banca che si occupa di prestiti e investimenti (gli unici termini finanziari espliciti di questa lunga lista) per promuovere progetti di sviluppo di infrastrutture³.

Il secondo gruppo è molto più piccolo (appena una dozzina di parole), e descrive il modo in cui la Banca opera nella pratica. Per relazionarsi con i bisogni esistenti, i suoi esperti analizzano *numeri*, ma conducono anche *sopralluoghi*, realizzano *studi*, e intraprendono *missioni* sul campo: i classici ingredienti di un approccio scientifico a una situazione complessa, che richiede la presenza attiva degli esperti per raccogliere ed elaborare dati. In seconda battuta, la Banca *consiglia* i paesi, *suggerisce* soluzioni, *assiste* i governi locali e *alloca* prestiti. In via teorica, i programmi di investimento sono definiti in base ai bisogni dell’economia locale, seguendo l’assunto che gli investimenti nelle infrastrutture porteranno sviluppo economico e benessere sociale.

Alla fine di ogni ciclo, la Banca specifica quanto è stato *prestato*, *speso*, *pagato* e *venduto*, e descrive gli impianti – *dighe*, *fabbriche*, *sistemi di irriga-*

³ Nell’universo saldamente “materiale” dei primi decenni gli aggettivi sono rari: a parte *fiscale*, *economico* e *finanziario*, solo *elettrico* e *idroelettrico* hanno una presenza significativa, eguagliata in seguito da *caseario*, aggettivo che segnala un interesse per la salute, l’agricoltura e l’ambito familiare.

zione – che sono stati realizzati. Si stabilisce un legame diretto tra la conoscenza empirica, i flussi monetari e le costruzioni industriali: la conoscenza è associata alla presenza fisica *in situ*, e a calcoli realizzati alla sede centrale della Banca; i flussi monetari comportano la negoziazione di prestiti e investimenti con singoli Stati; e la costruzione di porti, impianti energetici, ecc., è il risultato dell'intero processo. In questa sequenza principalmente temporale, un forte senso di causalità lega l'*expertise*, i prestiti, gli investimenti e le realizzazioni materiali.

A parte la Banca, nel testo compaiono altre tre tipologie di attori sociali: *Stati e governi; aziende, banche e industria, e ingegneri, tecnici ed esperti*. Questa ontologia sociale conferma la narrazione standard della ricostruzione post-Seconda Guerra Mondiale come industriale, fordista e keynesiana. I protagonisti della crescita economica sono uomini d'affari e banchieri, i quali lavorano con le industrie, gli economisti e gli ingegneri alla realizzazione di progetti su una scala nazionale presieduta dallo Stato. Ciò che deve essere gestito è l'*economia*, – «la struttura autonoma o la totalità delle relazioni di produzione, distribuzione e consumo di beni e servizi all'interno di un dato spazio geografico», come l'ha definita Tim Mitchell – i cui risultati vengono ottimizzati da «un moderno apparato di calcolo e governo»⁴. Con l'aiuto della Banca, i governi adattano investimenti e parametri finanziari in modo da *modernizzare* i paesi: cioè, li *industrializzano*, cominciando con infrastrutture materiali di base. È l'eredità di Walt Whitman Rostow, all'epoca principale autorità in materia di sviluppo economico e consigliere dell'amministrazione americana. Lo sviluppo progredisce per stadi, e il suo “decollo” è messo in moto dalla produzione di materie prime, dalla costruzione di infrastrutture e da un settore agricolo orientato alle esportazioni⁵.

Soffermiamoci un momento su un passaggio specifico del 1969. Esso compare nell'introduzione generale del rapporto, in un capitolo sui prestiti agricoli, e il linguaggio utilizzato è così semplice che sembra quasi privo di qualsiasi peculiarità:

⁴ Timothy Mitchell, *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*, Verso, New York-Londra 2011, pp. 125, 123: «the self-contained structure or totality of relations of production, distribution and consumption of goods and services within a given geographical space» [trad. it. mia].

⁵ Walt Whitman Rostow, *The Stages of Economic Growth. A Non-Communist Manifesto*, Cambridge U.P., Cambridge 1960.

Molti paesi in via di sviluppo hanno bisogno di trasformare la loro agricoltura [...] Il gruppo bancario continua a incoraggiare questa tendenza attraverso la sua attività creditizia in favore dello sviluppo agricolo, per un ammontare totale di 72,2 milioni di dollari nell'esercizio finanziario 1969. La diversificazione delle nuove colture in modo da produrre reddito monetario, o la produzione migliorata delle colture esistenti, sono stati incoraggiati attraverso prestiti o crediti in sostegno alla tradizionale produzione di caffè in Burundi al suo livello normale, lo sviluppo della produzione di olio di palma in Camerun, Dahomey, Costa d'Avorio e Papua, programmi di riforestazione in Zambia, e la meccanizzazione della coltivazione del sorgo, sesamo e cotone in Sudan [...] Un prestito della Banca da 13 milioni di dollari all'India finanzia la produzione di sementi di nuove varietà di cereali ad alto rendimento; a regime il progetto produrrà sementi sufficienti alla coltivazione di sette milioni di acri con le nuove varietà. Si tratta del primo prestito da parte della Banca per la produzione delle sementi.

A parte l'ingiunzione iniziale che l'agricoltura "ha bisogno" di cambiare, la nota dominante è una precisione fattuale: quantità, paesi, materiali, attività produttive, obiettivi degli investimenti. I sostantivi sono frequenti, e gli aggettivi rari: si stanno descrivendo delle cose, non si stanno pubblicizzando. I verbi specificano il tipo di azione necessaria: *incoraggiare, fornire, migliorare, sostenere, diversificare, produrre, finanziare*. Il tempo presente ci informa di cosa sta succedendo adesso (*la banca continua a incoraggiare*); quando un progetto non è ancora stato lanciato il tempo passa al futuro (*il credito finanziario x*), mentre il passato ci racconta cosa è stato completato (*la diversificazione è stata incoraggiata, l'attività creditizia ha raggiunto 72,2 milioni di dollari*). Identificando chiaramente i risultati passati, le azioni in corso, le politiche necessarie e i progetti futuri, questa struttura temporale rappresenta il tocco finale all'atmosfera altamente concreta dei primi rapporti.

Le parole d'ordine di oggi: finanza, management, governance

Spostiamoci adesso verso gli ultimi vent'anni. Tre nuovi gruppi semantici caratterizzano il linguaggio della Banca dagli anni '90 a oggi. Il primo, e il più importante, riguarda la finanza: in questo campo, accanto a un paio di prevedibili aggettivi (*finanziario, fiscale ed economico*) e sostantivi (*prestitoli, investimento, crescita, interesse, credito e debito*), troviamo in enorme quantità termini quali *valore di mercato, portfolio, derivati, accumulo, garanzie, per-*

dite, contabilità e beni; e a seguire, capitale netto, copertura del rischio finanziario, liquidità, passività, contabilità, solvibilità, default, swap, clienti, deficit, rifinanziamento, riacquisto, liquidità. Dal punto di vista della frequenza e della densità semantica, questo gruppo può essere paragonato solo a quello raggiunto dalle espressioni legate alle infrastrutture negli anni '50-'60: oggi, però, gli interventi nei settori agricolo e industriale sono stati sostituiti da una prevalenza schiacciante delle attività finanziarie. Nella **FIGURA 1** si possono chiaramente notare le nuove priorità della Banca.

Il secondo gruppo ha invece a che fare col “management”: un sostantivo che negli ultimi dieci anni è, in termini assoluti, il secondo per frequenza, dietro a *prestiti*, ma davanti a *rischio* e *investimento*! Nel mondo del management, le *persone* hanno *obiettivi* e *programmi* ed elaborano le *strategie* in risposta alle *opportunità*, alle *sfide* e alle situazioni *critiche*. Per renderci conto della novità, ricordiamoci che negli anni '50 e '60, le *questioni* venivano *analizzate* da esperti che elaboravano *studi*, conducevano *missioni*, pubblicavano *rapporti*, *assistevano*, *consigliavano* e *suggerivano programmi*. Con l'avvento del management, il centro di gravità si sposta verso le azioni del *focalizzare*, *rafforzare* e *implementare*: è necessario *monitorare*, *controllare*, *accertare* e *valutare*; bisogna assicurarsi che tutto sia fatto in modo appropriato e che le *persone* vengano aiutate a *imparare* dagli errori (**FIGURA 2**). I molteplici mezzi a disposizione del manager (gli *indicatori*, gli *strumenti di gestione*, il *know-how* e l'*expertise*, le *ricerche*) aumentano l'*efficacia*, l'*efficienza*, la *performance*, la *competitività* e – c'è bisogno di dirlo? – promuovono *innovazione*.

Per comprendere meglio questo “discorso sul management”, come l'hanno chiamato Boltanski e Chiappello in *The New Spirit of Capitalism*, abbiamo deciso di fare un piccolo esperimento. Abbiamo preso due espressioni collegate tra loro – “povertà” e “riduzione della povertà” – e seguito la loro comparsa dal 1990 al 2010, comparando le rispettive correlazioni: cioè, quelle parole che tendono a comparire più spesso in prossimità dell'una o dell'altra. Vicino alla parola *povertà* dominava un chiaro realismo economico: *banca* era la parola più frequente, seguita da *milione*, e poi da *totale*, *costo*, *popolazione*, *redditi*, *servizi*, *problemi*, *lavoro*, *produzione*, *occupazione*, *risorse*, *cibo*, *salute*, *agricoltura*. Tutto questo appare molto sensato: si tratta di termini che definiscono esattamente il perimetro della povertà. Ciò che invece *non* ha molto senso è che solo quattro di questi termini – *servizi*, *lavoro*, *risorse* e *salute* – ricompaiano accanto a *riduzione della povertà*. La povertà è il problema, la riduzione della povertà è la politica che dovrebbe affrontarlo:

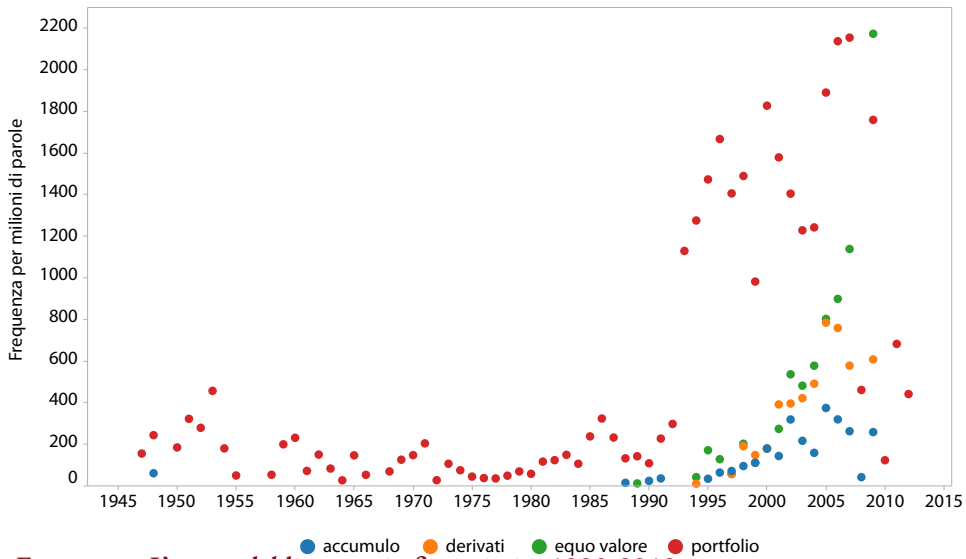


FIGURA 1 – L’ascesa del linguaggio finanziario, 1990-2010.

Anche se presente fin dall’inizio nei testi dei Rapporti, portfolio intraprende un’ascesa vertiginosa – aumenta di 5-10 volte – a metà degli anni ’90, che è anche il momento in cui altri termini diventano più frequenti.

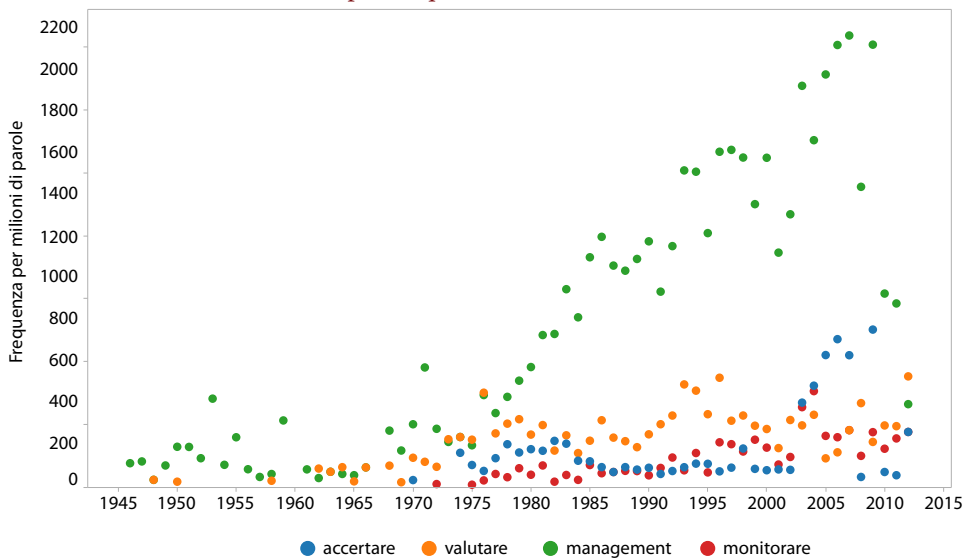


FIGURA 2 – Il discorso del management.

Pur sempre presente nel vocabolario della Banca, management ha cominciato la sua ascesa alla fine degli anni ’70, quando la questione del debito diventò centrale, e fu successivamente associata con le politiche drastiche degli “aggiustamenti strutturali” dell’offensiva neoliberista. Ma è solo negli anni ’90-2000 che il discorso del management fiorisce, suggerendo – almeno in via subliminale – che le attività della Banca vengano costantemente valutate e certificate dagli strumenti più avanzati e dai migliori esperti; e che, di conseguenza, i suoi investimenti siano il frutto di riflessioni serie, e i loro risultati siano i migliori possibili.

dovrebbero quindi esserci tantissimi termini in comune. Invece, le *parole correlate* più caratteristiche di *riduzione della povertà* non sono *costo*, *popolazione* o *reddito* – per non parlare di *produzione* o di *occupazione* – ma *strategie*, *programmi*, *politiche*, *focus*, *chiave*, *management*, *rapporto*, *obiettivi*, *approccio*, *progetti*, *struttura*, *priorità* e *documenti*. È il “discorso sul management” in tutto il suo splendore. Perché pensare all’occupazione e al reddito? Focus, chiave, approccio, struttura, documenti, *questi* sono i passaggi fondamentali verso la riduzione della povertà. Le politiche si sono trasformate in lavoro d’ufficio, con *obiettivi* e *strutture* e *scartoffie* che si fanno lentamente largo verso il dipartimento che – nella lingua dei rapporti, ossessionata dagli acronimi – è noto come PREM: Riduzione della Povertà e Management Economico.

Il terzo gruppo semantico degli ultimi due decenni comprende *governance* e comportamento morale⁶. *Governance*, prima di tutto: questo shibboleth della lingua della Banca Mondiale è comparso per la prima volta in una frase affollata del rapporto del 1990 – «la forza delle istituzioni e del personale gestionale e la qualità della *governance* determinano anche quanto le riforme siano effettivamente applicate nella pratica» – e la sua presenza è poi cresciuta a tal punto da raggiungere per numero di occorrenze la parola “cibo”, da diventare dieci volte più frequente di “legge” e cento volte più di “politica” (FIGURA 3)⁷.

⁶ Dominique Pestre (a cura di), *Le gouvernement des technosciences. Gouverner le progrès et ses dégâts depuis 1945*, La Découverte, Parigi 2014.

⁷ Quando una parola diventa così pandemicamente frequente, i suoi utilizzi si moltiplicano all’infinito, e abbastanza in fretta succede che nessuno sappia più cosa significa. Ecco il principale commentatore economico del «Financia Times», Martin Wolf, che scrive delle elezioni indiane del 21 maggio 2014: «[Modi’s] motto – “less government and more governance” – has caught the public mood. Yet it is not clear what this will mean in practice» («Il motto [di Modi] – “meno governo e più governance” – ha catturato il pubblico. Tuttavia, non è chiaro cosa questo significhi in pratica», trad. it. mia). E Robert Zoellick, anche lui un ex presidente della Banca Mondiale, scrivendo a proposito della politica cinese sullo stesso giornale il 13 giugno 2014: «The reforms will focus on economic governance and modernisation. These terms may seem ambiguous to westerners...» («Le riforme si concentreranno sulla governance economica e sulla modernizzazione. Questi termini possono sembrare ambigui agli occhi degli occidentali...», trad. it. mia). In una deliziosa torsione linguistica, il termine marcato Banca Mondiale per sgridare le economie in via di sviluppo è adesso usato da queste stesse economie come una sorta di mimetismo difensivo per sfuggire allo sguardo indagatore occidentale.

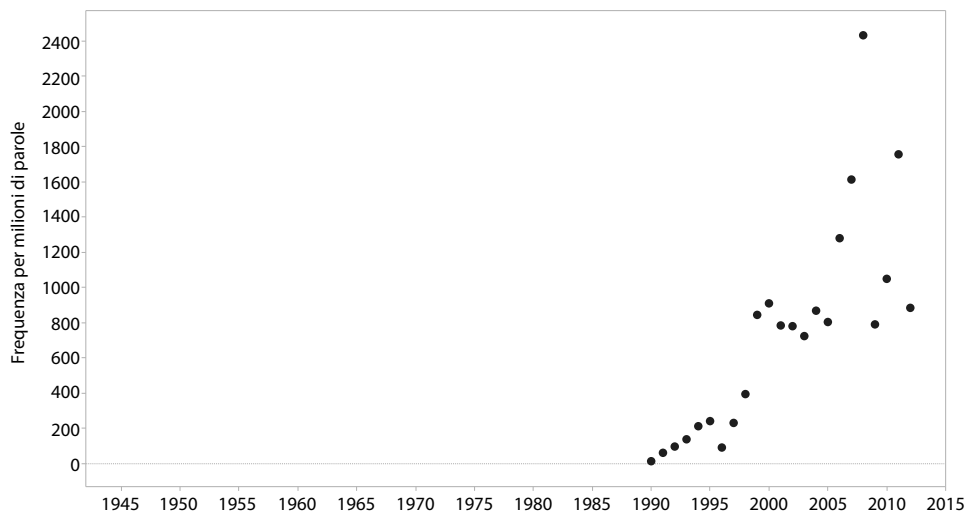


FIGURA 3 – Abracadabra.

Nella sua irresistibile ascesa, “governance” è stata invariabilmente associata a parole di natura positiva, persino euforica: *buono, riformale, assistenza, crescita, sforzoli, capacità, trasparenza, istruzione, efficace/efficacia, progresso, stabilità, protezione, salute, accesso, implementazione, umano, nuovo, solido, sostenibile, forte, migliore e più* [nelle accezioni di *more* e *most*]. Lo stesso messaggio è veicolato dai verbi, che spesso compaiono in forma progressiva, come a identificare l’esistenza della governance con una incessante, instancabile attività: *migliorare/andolando, rafforzare/ando, sostenere/endo, includendo, costruendo, promuovendo, aiutare/ando, ristrutturando*. L’unica pecora nera in questa lista di termini edificanti è – *corruzione*. (Quando uno di noi ha interpellato un impiegato della Banca Mondiale sul significato di governance, la risposta è stata: “è il contrario di corruzione”). A differenza di *governo*, in altre parole – che può essere buono, cattivo, e anche molto cattivo – governance può solo essere buona. È difficile pensare a un altro termine nel discorso politico con la stessa inclinazione unidirezionale.

Tre aggettivi fanno concorrenza a *governance* nella sua irresistibile ascesa: *globale* (la scala a cui la Banca persegue il bene comune), *ambientale* (è in gioco il futuro di Gaia), e *civile* (la Banca è aperta alla *società civile*). A essi si aggiungono *dialogo* (che la Banca promuove), *partenariato* (tutte le attività coinvolgono *stakeholders, collaborazione, partner e parthership*), *comunità* e popolazioni *indigene* (che la Banca protegge), *accountability* e *accounting* – più *clima, natura, naturale, foresta, inquinamento*. Persino *salute* e *istruzione* sono finite nell’orbita della *governance* (FIGURE 4 e 5).

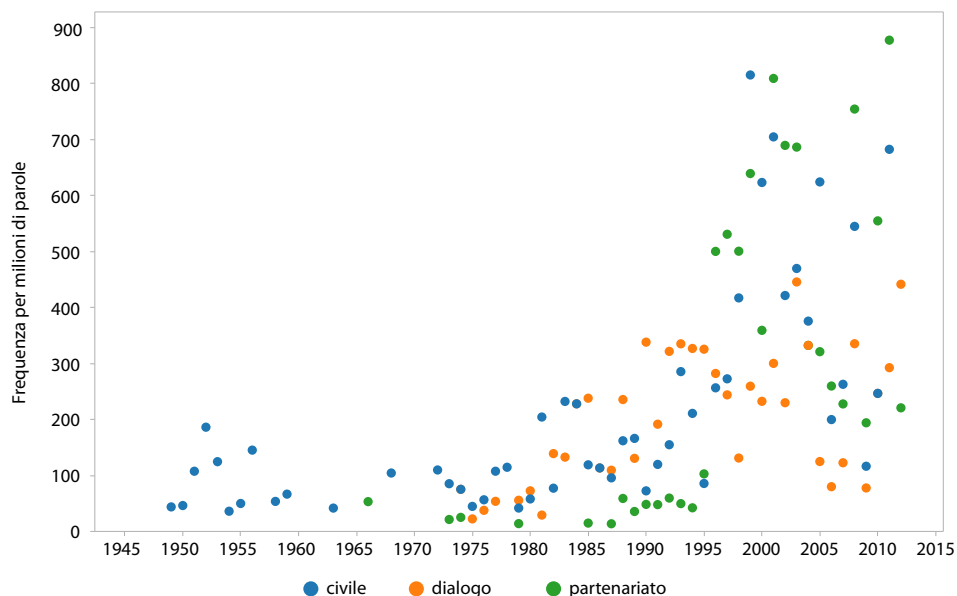


FIGURA 4 – La galassia governance, I.

“Civile” è stato associato a vari sostantivi nel corso degli anni, ma la sua ascesa negli anni '80 è legata all'espressione *società civile e organizzazioni della società civile* [in inglese *civil society organizations, CSOs*]. *Dialogo* – principalmente con CSO e ONG – cresce a partire dagli anni '70 fino a metà degli anni '90; *partner/partnership* compare in seguito, dopo la metà degli anni '90, quando i progetti con altre organizzazioni globali (WTO, FMI, ONU...) diventano più frequenti. Ognuna di queste ondate rappresenta un lieve spostamento nel significato istituzionale di *governance*.

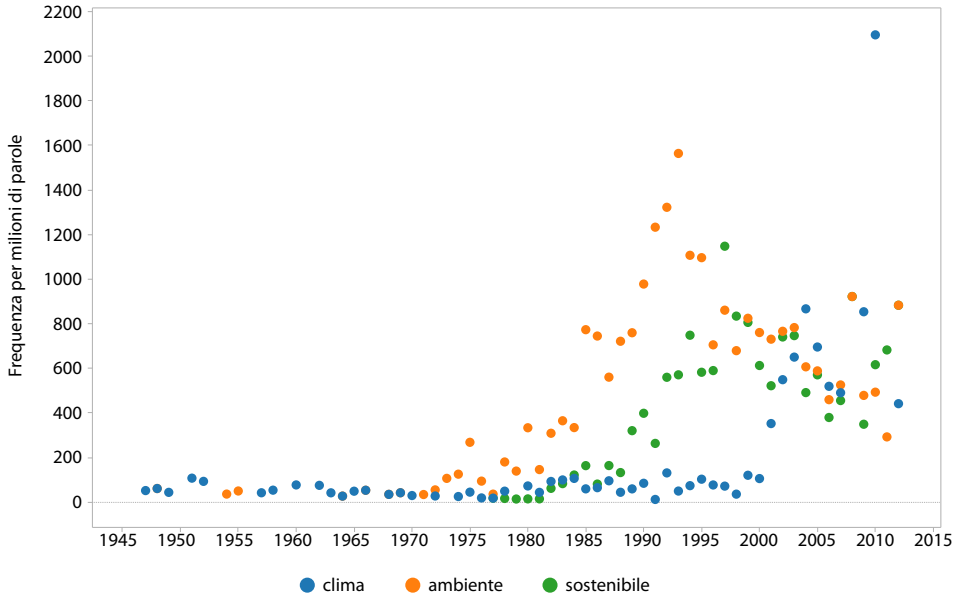


FIGURA 5 – La galassia governance, II.

Ambiente compare per la prima volta negli anni '70 e intraprende un'ascesa meteorica negli anni '80. *Sviluppo sostenibile* emerge un decennio dopo (in seguito alla pubblicazione del rapporto Brundtland nel 1987) e la sua natura semantica funambolica – che mira a sostituire l'antitesi troppo esplicita tra crescita economica e protezione dell'ambiente – rende l'espressione tanto importante quanto ambiente dopo il 1995. *Clima* (nel senso di cambiamento climatico) diventa significativo negli anni 2000 – in gran parte assorbendo i riferimenti all'*ambiente* – anche se nella maggior parte dei casi è riferito al *clima imprenditoriale*.

Infine, il nucleo semantico legato a *governance* include una serie di termini che esprimono un grado di compassione, generosità, rettitudine, empatia con i problemi del mondo. Completamente assenti, o estremamente rare, nei decenni precedenti, queste pretese di eticità emergono negli anni '80 e diventano una seconda natura nei primi anni '90, quando i termini *responsabile, responsabilità, sforzo, dedizione, coinvolgimento, condivisione, cura* spuntano come funghi⁸. D'altro canto, la Banca non è insensibile alle persone *fragili e vulnerabili*, alla *povertà* (rivitalizzata nel 1995 dal nuovo direttore generale Wolfensohn), e verso tutto ciò che è *umano*. Questo gruppo di parole include anche *diritti, legge, giustizia*, e *(anti)-corruzione*. I superlativi sono di rigore: persone, comportamenti e risultati sono *eccezionali, significativi, rilevanti, coerenti, forti, buoni* (e *migliori*). *Aumentare e promuovere* ciò che è *appropriato, equo e giusto*: questo è il credo della Banca. Si ha un'impressione complessiva di dedizione e impegno; il senso di responsabilità della Banca è ammirevole così come la sua eccezionale efficienza (FIGURE 6 e 7).

Soffermiamoci di nuovo su un passo specifico per sostanziare la nostra analisi. Ecco la frase di apertura del rapporto del 2012:

La Banca Mondiale si impegna nel raggiungere e comunicare i risultati

Nel suo continuo dedicarsi al superamento della povertà e alla creazione di opportunità per le persone nei paesi in via di sviluppo, la Banca sta ottenendo progressi sia all'interno che sul campo, e continua a migliorare il modo in cui si pone al servizio dei paesi clienti.

Un posto pieno di "opportunità" che i poveri possono cogliere per cambiare la propria condizione: ecco come la Banca vede il mondo. Di conseguenza, le sue attività consistono nel creare il contesto legale e culturale necessario perché le iniziative possano fiorire; ancora investimenti in infrastrutture, in un certo senso – anche se non sono più fatti d'acciaio e pietra. E poi, la Banca *si dedica e si impegna*; è premurosa, investe in un mondo migliore. La sua natura è di essere in continuo movimento (*in corso d'opera*), di guardare al futuro: è progresso, sempre in divenire, al passo con l'epoca post-moderna, costantemente impegnata a *migliorare e servire* i paesi poveri che sono suoi... *clienti*.

⁸ L'espressione "*equo valore*" – in cui l'aggettivo eticamente connotato mitiga il realismo affaristico del sostantivo – è particolarmente interessante da questo punto di vista.

Come parla una banca

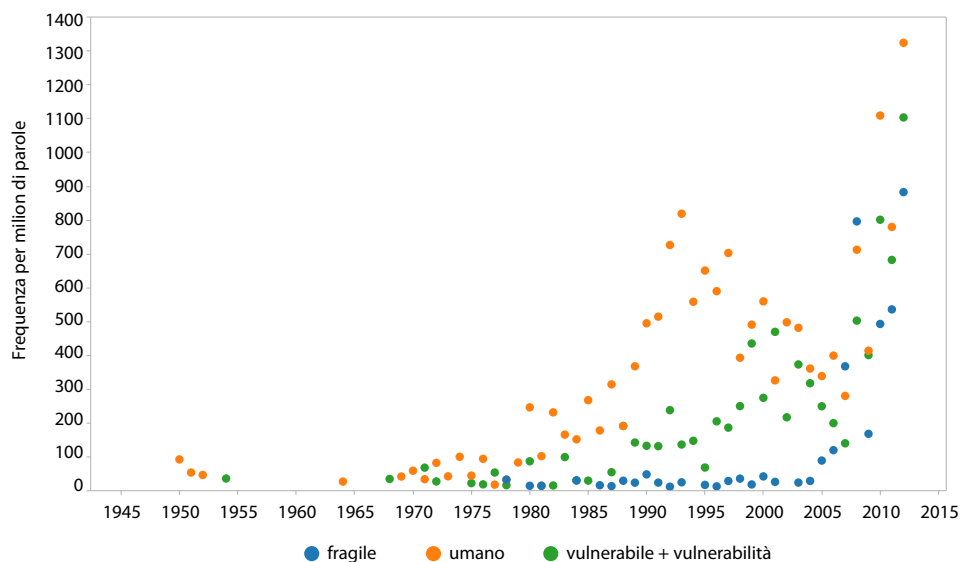


FIGURA 6 – La Banca buona.

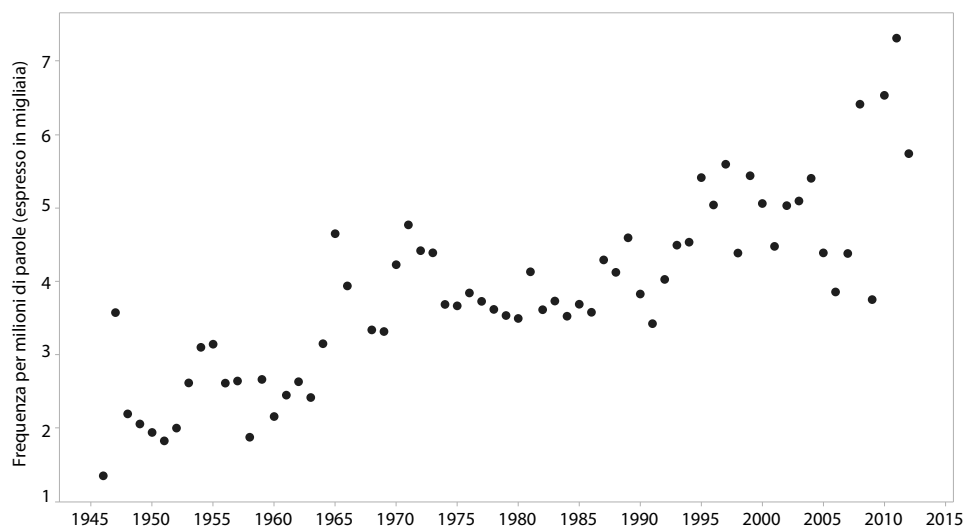


FIGURA 7 – La Banca migliore.

L'immagine mostra la frequenza di un piccolo gruppo di termini autocelebrativi che include eccezionale, fondamentale, più forte, migliore, più, significativo e critico.

Clienti? A prima vista, la parola è irritante: se la *dedizione* suggerisce un universo di giustizia morale, l'espressione *cliente* inerisce al mondo degli affari, all'interesse razionale e alle relazioni di potere. Collegandoli deliberatamente all'interno di una stessa frase, però, la Banca suggerisce che non sono più in opposizione: oggi, il business è attento tanto a chi contrae un impegno quanto al complesso degli *azionisti*, sia agli *stakeholder* che agli *shareholder*: come la società civile e la Banca stessa, è il business stesso a essere socialmente ed ecologicamente *responsabile*, impegnato in una *governance du-revole* fatta di molteplici *partnership*. L'etica è al cuore del mondo degli affari e delle sue relazioni contrattuali.

Transizione (1).

Complessità, fattori umani e crisi: la fine degli anni '60 e gli anni '70.

Dopo aver presentato le due formulazioni estreme del discorso della Banca Mondiale, cerchiamo di tracciare il processo che ha portato dall'una all'altra. A parte un paio di inevitabili aggiustamenti, il quadro intellettuale che definisce l'azione della Banca nei primi due decenni di attività resta fondamentalmente in piedi fino alla fine degli anni '70: l'irrigazione, i prodotti chimici, la rivoluzione verde e la sinergia industria-infrastruttura continuano a essere gli ingredienti chiave del decollo economico. Ma la fiducia in un approccio lineare sta perdendo forza: mentre gli anni '60 si avviano alla fine, diventa chiaro che se costruire infrastrutture è relativamente semplice, mantenerle operative nel lungo periodo non lo è affatto: gli impianti richiedono specialisti, manodopera qualificata e la fornitura regolare di prodotti indispensabili come l'energia elettrica – nessuno di questi si può dare per scontato nei paesi del Sud. Come se non bastasse, gli scambi internazionali non sembrano rispecchiare né le speranze della Banca, né le teorie dello sviluppo di Rostow. I prezzi delle materie prime agricole – di cruciale importanza per le economie del Sud – sono ben lontani dall'essere stabili e subiscono considerevoli crolli da cui le economie locali non si riprendono facilmente. Le conseguenze di questa instabilità possono facilmente provocare situazioni catastrofiche: quando i prezzi crollano i paesi in via di sviluppo non possono più permettersi di perseverare sul cammino virtuoso, nel quale l'esportazione delle materie prime finanzia la crescita delle infrastrutture nonché... il pagamento dei prestiti esteri. Consapevole dei propri interessi, la Banca si preoccupa.

Il linguaggio dei rapporti si adatta al contesto che cambia: parole come *beni* o *miglioramenti* innalzano l'analisi a un livello di astrazione più elevato rispetto a *impianto idroelettrico* e *cemento*, ad esempio. E poiché guidare il mondo facendo affidamento solo su infrastrutture materiali sembra non essere più sufficiente, altri "fattori" vengono presi in considerazione: il mercato, certo, ma soprattutto il "fattore umano", così, nel momento in cui diventa presidente della Banca nel 1967, Robert MacNamara mette la "guerra alla povertà" al centro della sua strategia. È il periodo delle *aziende agricole su piccola scala* e delle *cooperative* (vaga eco di decolonizzazione e malcontento sociale), degli *agricoltori* (precedentemente marginali rispetto alle politiche della Banca), delle *famiglie* (e presto anche delle *donne*). L'istruzione è ora considerata indispensabile per sostenere il progresso (insieme a *scuola*, *primaria*, *secondaria*, *scolastico* e *formazione*). È il periodo dell'esplosione delle *città* (e delle baraccopoli), dell'emigrazione rurale e del deterioramento dello stile di vita *urbano* (un aggettivo onnipresente) da cui consegue una lunga lista di nuovi problemi: *alloggi*, *drenaggio*, *fognature*, e così via.

Nella seconda metà degli anni '70, la crisi del petrolio introduce nuovi elementi esogeni. Parole come *debiti*, *elargire prestiti* e *ricevere prestiti* diventano sempre più frequenti, insieme a quelle che si riferiscono all'affidabilità (o all'inaffidabilità) di un paese: *costoli*, *esportazioni*, *co-finanziamento*. Il discorso sulla *riforma* – destinata a un inimmaginabile successo – comincia a prendere forma. E poiché il debito è legato all'evoluzione dei *prezzi*, anch'essi diventano più visibili nei rapporti (in realtà è incredibile quanto prima fossero *in-visibili*). La crisi rivela la Banca Mondiale per quello che è: una banca, e una banca che ha difficoltà a recuperare i crediti. Un fatto, questo, che potrebbe sembrare ovvio, ma che fino a quel momento era stato ampiamente passato sotto silenzio.

In risposta a tutto ciò, il nesso di causalità tra *prestiti* e *sviluppo*, investimenti e progresso economico è esteso a includere le famiglie e l'istruzione, piccoli agricoltori e fognature. Si tratta di un aggiustamento tutt'altro che improponibile, e persino la logica dietro al debito continua a sembrare ragionevolmente semplice: ci sono prestiti, esportazioni incerte, rimborsi problematici; le interconnessioni sono chiare, comprensibili. Ma il mondo sta diventando meno lineare di una volta: le dinamiche socio-economiche sono sempre più difficili da districare e c'è una vaga sorpresa verso gli eventi che non seguono il corso previsto. A volte, la sorpresa sembra genuina; se fosse così (ma è possibile?) la direbbe lunga sulle illusioni di sviluppo sorte nel

periodo del dopoguerra. Mentre la politica della crescita delle infrastrutture viene parzialmente destabilizzata, appare un senso di indecisione e persino di apertura in netto contrasto con i decenni precedenti, quando tutto era ovvio e quasi automatico. Ma l'apertura non durerà: alla fine degli anni '70 verrà inserito di nuovo il pilota automatico, questa volta diretto verso gli "aggiustamenti strutturali".

Transizione (2).

Il debito e l'ossessione liberista: gli anni '80 e i primi anni '90.

Gli anni '80 sono dominati dai debiti del Sud, e da quegli *aggiustamenti strutturali* che sono la parola d'ordine del decennio. La semantica della crisi è onnipresente – *deterioramento, deficit, declino, indebitamento, problemi, difficile* – e definisce i parametri da soddisfare prima che qualsiasi paese possa ottenere un nuovo prestito: *bilancia dei pagamenti, conti correnti, capacità di servizio del debito*. La speranza di *ripresa*, da parte sua, si sente molto meno.

È la "filosofia dello sviluppo" del momento: ricette liberiste che assicureranno l'unica cosa che conta: il ritorno alla crescita. Questo significa *incrementare il commercio, espandere il settore privato*, aumentare la *competitività*; le regole dell'attività economica devono essere ri-definite (rendendole più libere), e il ruolo dello stato ridotto. È il momento della *liberalizzazione del settore pubblico*; le persone devono imparare a essere *efficienti* ed efficaci nel *ridurre i costi*, preoccuparsi della *performance*, sviluppare gli *incentivi*. La Banca indica le soluzioni, e chiede che esse siano *implementate*, lasciando ben poco spazio alla negoziazione. *Ristrutturazione e riprogrammazione* sono l'unico modo per rassicurare i suoi creditori.

Un paio di dettagli cronologici. Negli anni 1982-1989, il gruppo semantico principale è ancora piuttosto malinconico: *rallentamento, stagnazione, degrado, deprezzamento, svalutazione, caduta/cadere, esacerbare, grave*. Negli anni '90, si assiste a uno spostamento verso *settore privato, privatizzazione, privatizzato, settore finanziario, solvibilità*, insieme ad *attività orientate al mercato e institution-building* (parola in codice per liberalizzazione/privatizzazione delle istituzioni pubbliche). Il lessico della finanza globale non ha ancora fatto la sua apparizione, anche se quello della natura, dell'ambiente e della società civile sta cominciando a circolare. Nel frattempo, l'esperienza del management lascia il segno in una serie di verbi che esprimono le politiche severe prescritte dalla Banca: *rivolgersi, dirigere, accelerare, supportare, ristrutturare, implementare, migliorare, rafforzare, mirare, ottenere...*

A parte i singoli termini, è la natura del linguaggio della Banca che sta cambiando: sta diventando più astratto, si stacca dalla vita sociale concreta; un codice tecnico lontano dalla comunicazione quotidiana, ridotto ai fattori economici fondamentali e al ripagamento del debito. Le soluzioni non tengono in considerazione nessuna specificità: sono le stesse per tutti, ovunque. Messa davanti a conseguenze di un default potenzialmente devastanti, l'obiettivo principale della Banca non è più lo sviluppo, ma, più semplicemente, il correre in soccorso dei finanziatori privati (Arpagone: «la mia cassetta! la mia cassetta!»). Il banchiere dev'essere salvato prima del cliente: i dubbi sono scomparsi, e le convinzioni fondamentali della Banca vengono ribadite in modo martellante: l'economia deve essere rafforzata rendendola più snella; il settore pubblico deve essere ristrutturato, in modo da creare condizioni favorevoli per gli affari privati e il mercato; lo stato deve restringersi e diventare più efficiente. Tali "soluzioni" trascendono la necessità di rispondere alla crisi del debito: vogliono realizzare un'idea diversa di società. L'unica soluzione di lungo termine è il ritorno a un liberismo senza compromessi.

II. Schemi grammaticali

Fino a ora, i nostri risultati sono stati piuttosto lineari: quando cambia la situazione economica, cambiano anche le politiche, e con esse il linguaggio. Ma se le politiche della Banca Mondiale cambiano, la Banca resta invece in gran parte uguale; di conseguenza, sposteremo adesso la nostra attenzione sugli aspetti della lingua che cambiano molto poco, e molto lentamente. Una "burocratizzazione" del discorso della Banca, per così dire – se non fosse che è molto più di questo: è uno stile che si auto-organizza attorno a pochi elementi, e che comincia a generare un proprio messaggio. Cerchiamo di spiegare, tornando ai due passi che abbiamo citato all'inizio di questo saggio. Quello del 1958, sul "sistema contemporaneo di trasporti del Congo", era pieno di *fiumi, aziende agricole, mercati, ferrovie, porti, minerali, città...* Non avrebbe potuto essere più chiaro. Il secondo passo, del 2008, era diverso. Eccolo di nuovo:

Creando condizioni paritarie sulle questioni globali [...] I paesi dell'area stanno emergendo come attori fondamentali su questioni di importanza globale, e il ruolo della Banca è stato quello di supportare i loro sforzi con partenariati nelle piattaforme innovative mirate a un

dialogo lungimirante e ad azioni concrete in loco, e allo stesso tempo col supportare la cooperazione Sud-Sud.

Questioni, attori, interesse, sforzi, piattaforme, dialogo, terreno... «La tendenza generale della prosa moderna è quella di allontanarsi dalla concretezza», scrisse Orwell in *La politica e la lingua inglese*, e le sue parole sono vere oggi come lo erano nel 1946. La Banca enfatizza l'importanza di quello che dice – *chiave, globale, innovativo, illuminato* – ma le sue parole sono estremamente opache. Cosa sta davvero cercando di dire, o di nascondere?

“Una massa di parole latine cade sui fatti...”

L'opacità è difficile da comprendere, quindi la divideremo in unità più piccole, cominciando con il suo movimento “lontano dalla concretezza”. Nel passo del 2008, i termini *azione* e *cooperazione* appartengono a una tipologia di parole generalmente conosciuta come “sostantivazione”, vale a dire “nomi astratti derivati”: derivati, in questo caso, dai verbi “agire”; “cooperare”. In inglese, questi termini sono riconoscibili dalla loro tipica desinenza *-tion/-sion* (equivalenti agli italiani *-zione/-sione*) e *-ment*, (*implementation* – implementazione, *extension* – estensione, *development* – sviluppo); quindi, abbiamo estratto dai rapporti tutte le parole con queste desinenze, controllato quali fossero le prime 600 (per eliminare termini come *station* – stazione, *cement* – cemento, ecc.), e la FIGURA 8 presenta i risultati di questa ricerca.

È una categoria di parole che viene usata con una frequenza di due o tre volte maggiore che in discorsi simili⁹. Perché? Cosa *fanno* le sostantivazioni per essere usate così insistentemente nei rapporti? Esse prendono “azioni e processi” e li trasformano in “oggetti astratti”, sostiene una definizione linguistica standard¹⁰: non si sostengono paesi che cooperano l'uno con l'altro,

⁹ Questo naturalmente non significa che *tutte* le sostantivazioni diventano più frequenti: parallelamente ai cambiamenti semantici descritti nelle pagine precedenti, molti termini legati ai processi politici (*legislazione, rappresentazione*), diplomazia inter-statale (*accordi [agreement], negoziazioni*), o forme di vigilanza critica (*esame [examination], investigazione*) sono diventati sempre meno frequenti nel corso degli anni: *accordo* era la quinta tra le sostantivazioni più frequenti nei primi Rapporti, e adesso è al 15° posto; *legislazione* è passato dal 31° al 90° posto, e così via. Al contrario, altri termini hanno subito un'ascesa fulminante: *management* era solo al 18° posto tra le sostantivazioni all'inizio dell'attività della Banca Mondiale, e adesso è al 2°; *implementazione, aggiustamento, valutazione, dedizione* e *assessment*, nessuna delle quali era tra le cento sostantivazioni più frequenti, sono adesso 8°, 9°, 11°, 13° e 14° posto. A questo proposito, si veda anche la FIGURA 9 qui di seguito.

si sostiene la cooperazione Sud-Sud. Un'astrazione in cui la temporalità è abolita. «L'erogazione di servizi sociali e *valutazione* dei paesi e *action plan* che accompagnano la *formulazione* di politiche di *riduzione* della povertà», recita il rapporto del 1990, e qui le cinque sostantivazioni creano una sorta di simultaneità in una serie di azioni che sono in effetti ben distinte l'una dall'altra. Fornire servizi sociali (azione uno), che sosterrà (due) la formulazione di politiche (tre) per ridurre la povertà (quattro): realizzare tutto questo richiederà *molto* tempo. Ma nel linguaggio del report, tutti questi passaggi sono stati concentrati in un'unica politica, che sembra venire alla luce tutta in una volta. È una magia.

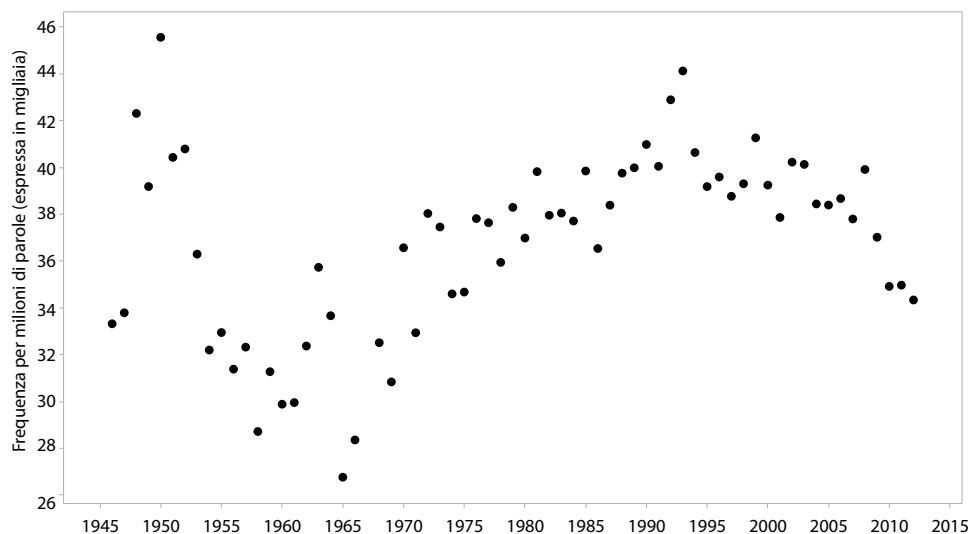


FIGURA 8 – Sostantivazioni.

In base alla linguistica dei corpora, nella prosa accademica la frequenza media delle sostantivazioni derivate da verbi è dell'1,3%. Nei rapporti della Banca Mondiale, la frequenza è vicina al 3% fin dall'inizio, con un picco più alto attorno al 1950, e continua a crescere, lentamente ma costantemente, raggiungendo il 4% tra il 1980 e il 2005, e diminuendo leggermente subito dopo (Sulle sostantivazioni, si vedano: Douglas Biber e Susan Conrad, Randi Reppen, *Corpus Linguistics. Investigating Language Structure and Use*, Cambridge U.P., Cambridge 1998, pp. 60 ss.; Douglas Biber e Stig Johansson, Geoffrey Leech, Susan Conrad, Edward Finegan, *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Pearson Longmann, Harlow 1999, pp. 325 ss).

¹⁰ Douglas Biber e Susan Conrad, Randi Reppen, *Corpus Linguistics. Investigating Language Structure and Use*, Cambridge U.P., Cambridge 1998, pp. 61 ss.

E poi, la linguistica dei *corpora* continua, nelle sostantivazioni azioni e processi sono «distinti dai partecipanti umani»¹¹: cooperazione e non invece paesi che cooperano. “*Inquinamento, erosione dei suoli, degradazione della terra, deforestazione e deterioramento dell’ambiente urbano*”, lamenta un altro recente rapporto: e l’assenza di attori sociali è impressionante. Tutte queste tendenze minacciose e nessun responsabile? “Prioritarizzazione”: i lettori potrebbero aver dimenticato questa parola, o non essere a conoscenza della sua esistenza ma nel 2013, quando una specie di crisi del debito degli USA sembrava imminente, “prioritarizzazione” era pronta a entrare sulla scena politica. Significava, abbastanza semplicemente, che non tutti i creditori sarebbero stati trattati allo stesso modo: alcuni sarebbero stati rimborsati immediatamente, altri più tardi; alcuni completamente, e altri no. E naturalmente, il criterio in base al quale x sarebbe stato trattato in modo diverso da y *era stato deciso da qualcuno*. Ma “prioritarizzazione” lo nascondeva. Perché x e non y? A causa della prioritarizzazione. Davanti a questa parola, nessuno poteva più vedere – e neanche immaginare – un soggetto concreto che prendesse una decisione. “Consegna”: un’agenzia americana segreta rapisce cittadini stranieri, per consegnarli a un altro servizio segreto, in un altro paese, che li torturerà. In “consegna” tutto questo non si vede. È una magia¹².

Questa trasmutazione delle forze sociali in astrazioni trasforma i rapporti della Banca Mondiale in strani documenti metafisici, i cui protagonisti sono spesso, non agenti economici, ma principi, e principi talmente universali, che è impossibile opporvisi. Creare condizioni paritarie sulle questioni globali: nessuno

¹¹ *Ibidem*.

¹² Magia nera, in questo caso, coerentemente col fatto che “i discorsi e gli scritti dei politici consistono, in buona parte, nella difesa dell’indifendibile”, come sosteneva Orwell nel suo saggio del 1946. Anche Orwell aveva trovato che le sostantivazioni – «una massa di parole latine cade sui fatti come soffice neve, confondendone i contorni e nascondendo ogni dettaglio» – si intrecciassero al fenomeno che stava descrivendo: «Dei villaggi indifesi sono bombardati», scrive, e «questa la chiamano *pacificazione*. Milioni di contadini sono rapinati delle loro fattorie [...] questo si chiama [...] *correzione delle frontiere*. La gente è imprigionata per anni senza processo o viene uccisa con uno sparo alla nuca o mandata a morire di scorbuto nei campi di lavoro artici: questa è detta *eliminazione degli elementi indesiderabili*» (George Orwell, *La politica e la lingua inglese* (1946), in Id., *Nel ventre della balena*, Bompiani, Milano 1996, pp. 144-145). La caratterizzazione politico-militare degli esempi di Orwell li rende ovviamente improbabili nelle sostantivazioni della Banca Mondiale; non sorprendentemente, “pacificazione”, “rettificazione” ed “eliminazione” non sono mai usati nei rapporti. Ringraziamo Dallas Liddle per aver sottolineato quest’aspetto del saggio di Orwell.

obietterebbe mai nulla a queste parole (anche se, ovviamente, nessuno sarebbe in grado di dire che cosa realmente significhino). Sono così generiche, queste idee, che sono usate generalmente al singolare: sviluppo, governance, management, cooperazione. È la “singolarizzazione” che Reinhart Koselleck ha scoperto nel pensiero della fine del XVIII secolo: le “storie”, che prima erano «storie al plurale, storie di vario genere», diventano “storia in generale”; i “progressi” nei vari settori tecnici e intellettuali convergono in un unico “progresso”, e così via¹³.

Per Koselleck, la singolarizzazione era il risultato della «crescente complessità delle strutture economiche e tecniche, sociali e politiche», che obbligavano la teoria sociale ad arrivare a una «crescente generalità» delle sue categorie¹⁴. Cosa senz'altro vera, e non solo per il tardo XVIII secolo: sostantivi singolari astratti ci permettono di sintetizzare e generalizzare, e sono dunque indispensabili alla costruzione della conoscenza. Ma il fatto è che i rapporti della Banca Mondiale non riguardano principalmente la conoscenza: essi riguardano la *policy*; e nella *policy* la singolarizzazione suggerisce non una maggiore generalizzazione ma piuttosto *vincoli più forti*. C'è solo un modo di fare le cose: uno sviluppo; un management; una cooperazione. È difficile da credere, ma il verbo *disagree* (essere in disaccordo) non compare mai nei rapporti: *disaccordo*, due volte in settant'anni¹⁵. È la formula che Margaret Thatcher ha reso famosa: *There Is No Alternative*. TINA. E la singolarizzazione asserisce proprio questo, non con argomentazioni, ma con il tacito “fatto” di uno schema grammaticale ricorrente. Le politiche della Banca Mondiale cambiano continuamente, ma la singolarizzazione no: ogni nuova politica è l'unica possibile (FIGURA 9)¹⁶.

¹³ Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* (1979), Marietti, Genova 1986, pp. 225, 298.

¹⁴ È ovviamente lungi dall'essere irrilevante il fatto che le “storie” al plurale siano diventate “storia in generale” nel contesto specifico dell'Europa di fine XVIII secolo, la quale stava sempre più imponendo il proprio dominio sugli altri continenti. Da questo punto di vista, la singolarizzazione ha creato conoscenza e gerarchie al tempo stesso, sottomettendo il sistema mondiale a un'unica prospettiva europea.

¹⁵ È così difficile da credere, che tre persone diverse hanno controllato in quattro occasioni differenti – sempre con lo stesso risultato. “Essere d'accordo” e “accordo” invece compaiono 88 e 1.773 volte rispettivamente.

¹⁶ Il fatto che, nelle sostantivazioni, le azioni siano completamente assorbite dal sostantivo, aumenta il senso di un mondo unidimensionale. Se si parla di managers (al plurale), si può (almeno in teoria) immaginare che essi agiscano in più di un modo; se si parla di “management”, una forma specifica di attività è già insita nel termine, e da esso pre-determinata.

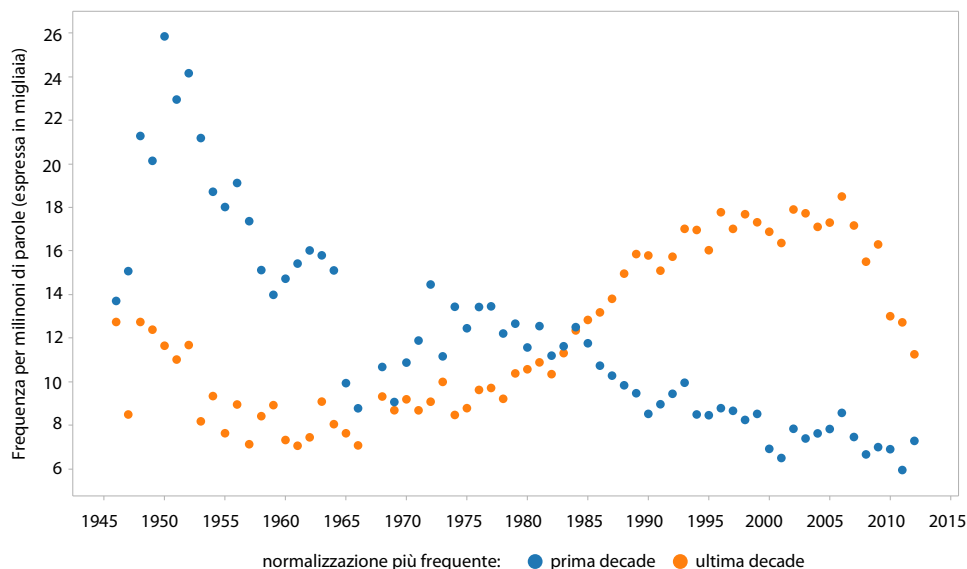


FIGURA 9 – Due politiche, una grammatica.

Se si comparano le 25 sostantivazioni più frequenti del primo e dell'ultimo decennio della storia della Banca Mondiale, emergono due raggruppamenti politici molto diversi: il primo gruppo è definito da termini come *equipaggiamento*, *produzione*, *costruzione*, *irrigazione*, *operazione*, *distribuzione*, *riabilitazione*, *completamento* e *trasmissione*; il secondo, da *management*, *riifornimento*, *affermazione*, *aggiustamento*, *valutazione*, *implementazione*, *valutazione (assessment)*, *partecipazione*, *corruzione* e *opzione*. Solo 7 dei 25 termini sono comuni ai due gruppi: *sviluppo* è tra i più frequenti in entrambi i casi. (Il grafico mostra la frequenza dei due gruppi al netto dell'espressione *sviluppo*).

La transizione dai raggruppamenti semantici alle strutture grammaticali – dalla prima alla seconda parte di questo saggio – comporta, per così dire, una certa perdita di dinamica: rispetto alle traiettorie accentuate delle **FIGURE 1-7**, con le loro crescite di 5 o 10 volte, il leggero movimento disegnato dalla **FIGURA 8** non è quasi percepibile. Ma la lentezza ci dice qualcosa che è altrettanto importante: dietro a tutti i cambiamenti si è cristallizzato con successo il primo elemento di uno stile istituzionale. Le sostantivazioni sono rimaste insolitamente frequenti perché “funzionavano” in molti modi interconnessi: nascondevano il soggetto delle decisioni, eliminavano le alternative, conferivano un'aura di principi elevati e di pronta realizzazione della politica adottata. La loro astrazione era l'eco perfetta di un capitale che stava diventando sempre più deterritorializzato. La loro incredibile bruttezza

– “prioritarizzazione”, ma dai! – assicurava loro una certa affidabilità pedante, la loro ambiguità dava accesso a un’infinita serie di piccoli aggiustamenti che mantenevano la pace nell’ordine mondiale. Quindi, questa massa di parole latine è diventata un ingrediente fondamentale di “come si parla della politica”. Campi semantici specifici nascono e muoiono con i loro referenti, sono, si potrebbe quasi dire, la *histoire événementielle* del linguaggio politico. La grammatica è fatta di regole e ripetizioni e la sua politica è al passo con cicli più lunghi: strutture, più che eventi. Definisce non *una* politica della Banca, ma il modo in cui *ogni* politica è espressa a parole. È lo specchio magico in cui la Banca Mondiale può guardarsi e riconoscersi in quanto istituzione.

“... e ... e ... e”

Abbiamo brevemente discusso delle parole correlate a *governance* nella didascalia della **FIGURA 3**. In quel punto, però, non abbiamo menzionato che la sorpresa più grossa era legata alla correlazione più frequente di tutte: “and”–“e”. “E”? La parola più frequente in inglese è “the”: lo sanno tutti. Che ci fa, dunque, “e” in cima alla lista? Due passaggi del rapporto del 1999 aiutano a spiegarlo:

promuovere la governance societaria *e* le politiche di competizione *e* le riforme *e* la privatizzazione delle imprese statali *e* le riforme del mercato del lavoro/protezione sociale.

C’è un’enfasi maggiore sulla qualità, la capacità di risposta, *e* le partnership; sulla condivisione della conoscenza *e* sull’orientamento verso il cliente; *e* sulla riduzione della povertà.

Il primo passaggio – una mostruosità politico-grammaticale – è un piccolo regalo ai nostri lettori più pazienti; il secondo, più sorvegliato, è anche più indicativo della retorica in questione. La condivisione della conoscenza non ha veramente niente a che fare con un servizio orientato al cliente; la riduzione della povertà non ha niente a che fare con nessuna delle due. Non c’è alcuna ragione per cui dovrebbero comparire insieme. Ma queste “e” le collegano lo stesso, nonostante la totale assenza di logica, così la crudezza paratattica diventa quasi una giustificazione: abbiamo così tante cose importanti da fare che non possiamo permetterci di essere eleganti, dobbiamo prenderci cura dei nostri clienti, sì (ricordatevi che siamo una banca), ma abbiamo a cuore anche la conoscenza! E i partenariati! E la condivisione! E la povertà! **FIGURA 10**.

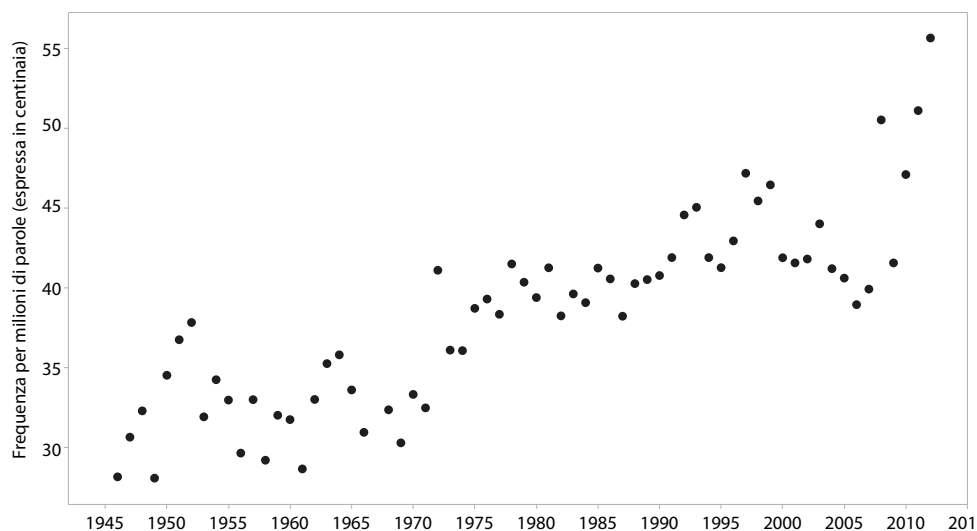


FIGURA 10 – La paratassi della Banca Mondiale.

Inizialmente, la frequenza di “e” nei Rapporti della Banca Mondiale era di circa il 2,6%, che è la sua frequenza media nella prosa accademica. Negli ultimi 60 anni, però, la sua presenza si è quasi raddoppiata (ed è anche più alta, vicino al 7%, in prossimità di “governance”).

“La lingua della Banca”, abbiamo scritto, facendo eco alla famosa neolingua di Orwell; ma c’è una differenza cruciale tra i lessicografi di 1984 e i ghostwriter della Banca: mentre i primi erano affascinati dall’annichilimento («è una cosa bellissima, la distruzione delle parole [...] ogni anno sempre meno parole e ogni anno una riduzione del grado di coscienza»), questi ultimi provano un piacere infantile nella moltiplicazione delle parole, in particolare dei sostantivi (FIGURE 11 e 12). È la retorica perfetta del portare il “mondo” dentro la “banca”: un’“enumerazione caotica” di realtà disparate – per citare un’espressione coniata da Leo Spitzer – che suggerisce un universo in infinita espansione e incoraggia un sentimento di ammirazione e meraviglia, più che di comprensione critica.

L’ultimo passo citato – quello sul servizio “orientato al cliente” e la “riduzione della povertà” – costituisce un buon esempio di un altro tic del discorso della Banca Mondiale: usare un sostantivo per modificare un altro sostantivo. Ecco due esempi nel report del 2012 di questi *adjunct nouns* (complementi attributivi), come vengono generalmente chiamati:

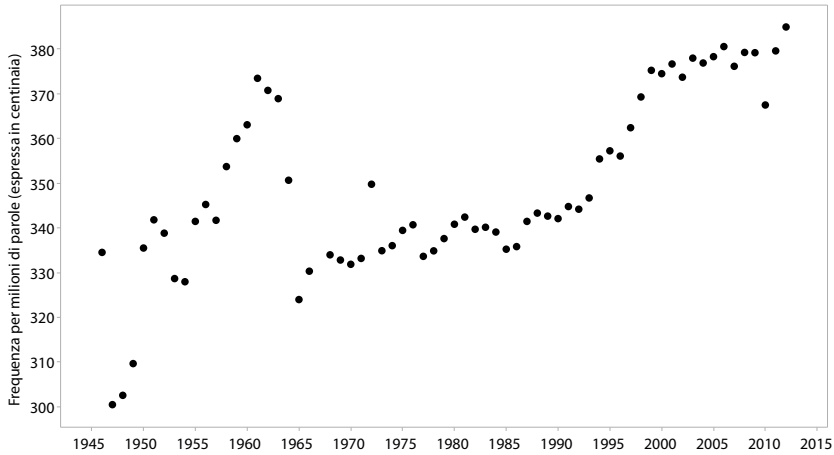


FIGURA 11 – Frequenza dei sostantivi nei Rapporti della Banca Mondiale.

La frequenza dei sostantivi nella prosa accademica è di solito inferiore al 30%: nei rapporti della Banca Mondiale è sempre stata significativamente più elevata, ed è aumentata lentamente e regolarmente nel corso degli anni.

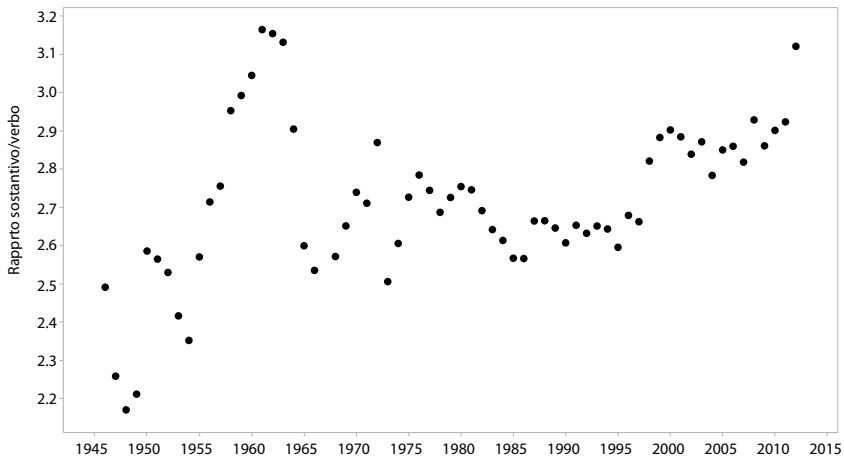


FIGURA 12 – Rapporto sostantivo/verbo.

La proporzione tra i sostantivi e i verbi ci dà un'idea di come viene affrontato un argomento, se con riferimento a entità stabili (sostantivi) o a processi ed eventi (verbi). Che il linguaggio della Banca Mondiale propenda più per le prime che per le seconde era già emerso nella FIGURA 8, con la sua frequenza elevata di sostantivi astratti derivati da verbi -che ne vengono quindi rimpiazzati; il rapporto sostantivo/verbo, significativamente più alto della media del 2.1:1 della prosa accademica amplia questo risultato iniziale.

L'efficacia delle operazioni (operations effectiveness) della Banca, inclusa la qualità e i l'orientamento ai risultati (results orientation) delle sue operazioni e attività di conoscenza (knowledge activities), la performance del suo portafoglio prestiti, l'integrazione del [educazione di] genere nel suo lavoro operativo, feedback dei clienti (client feedback) e il suo uso di sistemi paese (country systems).

La nostra agenda ha incluso *uguaglianza di genere (gender equality)*, *sicurezza alimentare (food security)*, *cambiamento climatico (climate change)* e biodiversità, *investimento infrastrutturale (infrastructure investment)*, *prevenzione delle catastrofi (disaster prevention)*, *innovazione finanziaria (financial innovation)*, e inclusione.

Gli *adjunct nouns*, spiega la *Longman Grammar*, sono forme di pre-modifica: in “poverty reduction” (riduzione della povertà), per esempio, “povertà” modifica “riduzione” comparando prima di quest’ultima (mentre in “the reduction of poverty” lo fa apparendo dopo di essa, in un caso di post-modifica). Ora, a prima vista, è difficile immaginare che differenza possa esserci tra le due forme. Ma una differenza esiste: essendo «notevolmente più condensati dei postmodificatori», continuano gli autori della *Longman*, i premodificatori sono quindi anche «molto meno espliciti nell’esprimere il significato della relazione»¹⁷. Più condensati, e meno espliciti: ecco. Condensati, prima di tutto: è una retorica sbrigativa, succinta, e anche un po’ impaziente; la lingua di quelli che hanno molto da dire e poco tempo da perdere. E poi, c’è la questione della chiarezza. Nel caso di “the reduction of poverty”, per continuare a usare questo esempio, se si conosce il significato delle singole parole, si comprende anche ciò che l’espressione significa: il tutto è semplicemente la somma delle parti. Ma “poverty reduction”, come “disaster prevention” (prevenzione delle catastrofi) o “competition policies” (politiche di competizione) non è solo la somma delle sue parti: è, come abbiamo visto, un’espressione in codice – il codice del “management discourse” (discorso del management) – il cui significato ha più a che fare con “approcchi” e “strutture” che con “occupazione” e “reddito”. “Sicurezza alimentare”, recita il rapporto del 2012: e che cos’è esattamente? È innanzitutto l’opposto di “insicurezza alimentare” che, a sua volta, è un neologismo dell’ONU – metà

¹⁷ Douglas Biber e Stig Johansson, Geoffrey Leech, Susan Conrad, Edward Finegan, *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Pearson Longman, Harlow, 1999, pp. 588, 590.

perfezionamento concettuale, metà eufemismo burocratico – per ciò che una volta veniva chiamata “fame”. Se non si conosce il nuovo codice, le singole parole sono vane¹⁸.

Qui il processo comincia con l'avvento della sostantivazione (che presenta una chiara affinità elettiva con i complementi attributivi: “*efficacia delle operazioni*” (*operations effectiveness*), “*orientamento ai risultati*” (*result orientation*), “*prevenzione delle catastrofi*” (*disaster prevention*) raggiunge lo zenith: la “massa di parole latine” unisce le forze con il codice interno del “management discourse”, rendendo la realtà sociale sempre più irricognoscibile. Ma una domanda resta. Come ha potuto una forma di espressione così tortuosa diventare il discorso dominante del mondo contemporaneo?

Da qui all'eternità

Nel loro libro *Laboratory Life*, Bruno Latour e Steve Woolgar si interrogano sullo strano destino delle ipotesi scientifiche: queste idee che vedono la luce come “affermazioni controverse”, assediata da ogni tipo di obiezione, a un certo punto riescono a “stabilizzarsi” e a essere accettate come “fatti” puri e semplici. Come riescono a farlo? come fanno le idee controverse della Banca Mondiale a essere accettate come l'orizzonte “naturale” di tutte le politiche possibili? La mossa fondamentale, scrivono Latour e Woolgar, consiste nel “liberare” un'affermazione da «tutte le determinanti di spazio e tempo, e da tutti i riferimenti a chi l'ha prodotta»¹⁹. E le **FIGURE 13** e **14** mostrano quanto decisamente la Banca Mondiale abbia affrontato queste “determinanti”.

¹⁸ E il punto è che la Banca Mondiale *vuole* comunicare in codice. Un paio di pagine fa, abbiamo menzionato l'esperimento condotto sulle parole in correlazione con “poverty” (“povertà”) e “poverty reduction” (“riduzione della povertà”), ma l'idea iniziale era leggermente diversa: volevamo comparare “poverty reduction” e “the reduction of poverty”, per vedere se ci fossero differenze semantiche tra pre- e post-modifica. Tuttavia, abbiamo dovuto abbandonare l'idea quando è venuto fuori che “poverty reduction” compariva 1198 mentre “the reduction of poverty” solo 38. Cosa che ovviamente è assurda, ma almeno rende perfettamente chiaro che per la Banca Mondiale pre- e post-modifica *non* sono equivalenti, e che preferisce senza dubbio la costruzione più criptica tra le due.

¹⁹ Bruno Latour e Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts* (1979), Princeton U.P., Princeton (NJ) 1986, pp. 106, 105, 175.

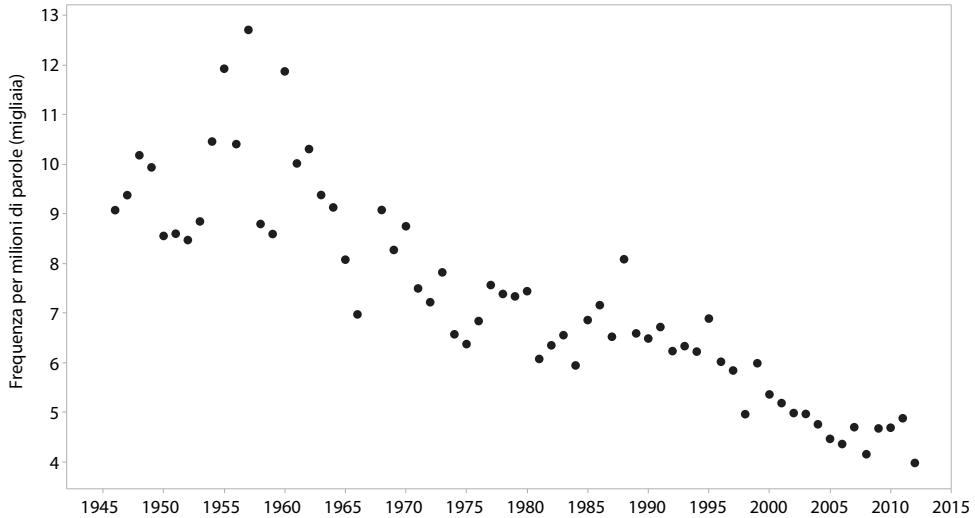


FIGURA 13 – *Tempus fugit.*

Tra il 1946 e il 2008, la frequenza degli avverbi temporali (“adesso”, “recentemente”, “più tardi” e così via) è diminuita di più del 50%. Poiché questi avverbi sono il modo più semplice di collocare eventi in un sistema di coordinate temporali, la loro scomparsa suggerisce un indebolimento drammatico del senso del tempo dei Rapporti della Banca.

Al di là di quanto queste immagini possano colpire, la crescente indifferenza verso lo spazio e il tempo non è solo una questione di quantità. Se si guardano i paragrafi in cui i rapporti sono organizzati, un dettaglio salta subito all’occhio: il loro finali sono completamente cambiati. Ecco alcuni esempi del 1955:

Uno stabilimento di trasformazione del caffè, finanziato dalla Banca dello Sviluppo, è stato completato vicino Jimma, il centro di un’importante area di produzione di caffè. Centrali telefoniche automatiche sono state installate ad Addis Abeba e Gondar, e centrali manuali nelle altre città.

Ciò ha incoraggiato l’investimento in settori industriali, come quello metallurgico e chimico che consumano molta energia, e ha spinto la Norvegia a sviluppare più capacità di produzione pro capite di qualsiasi altro paese.

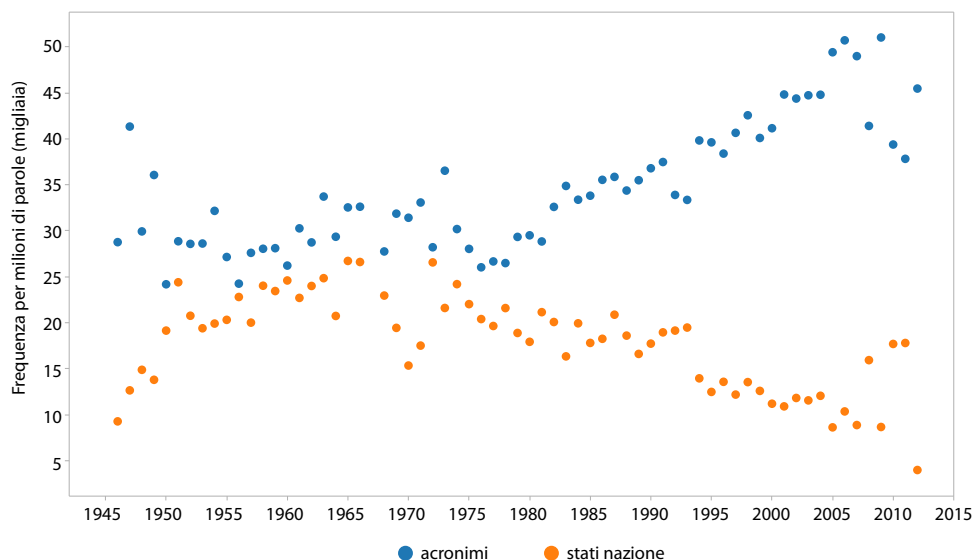


FIGURA 14 – Il declino dello stato-nazione, l’ascesa dell’acronimo.

I riferimenti agli stati-nazione crescono negli anni ’50, e raggiungono l’apice negli anni ’60, con il riconoscimento di molti Stati africani. Alla fine degli anni ’70, dopo essere rimasti più o meno allo stesso livello per un paio di decenni, la frequenza di Stati e acronimi si diversifica sensibilmente, fino al punto che questi ultimi diventano quattro volte più frequenti dei primi: un chiaro segno che l’attore geo-politico in cui le “determinanti di spazio” sono importantissime sta venendo schiacciato da queste entità transnazionali – non solo l’ONU, FMI, WTO, o la FAO, ma anche COSO (Comitato di Organizzazioni Sponsor), FASB (Consiglio per gli Standard Contabili Finanziari), PRSP (Documenti di Strategia per la Riduzione della Povertà), e così via ad libitum – che trascendono completamente dallo spazio.

Jimma, Addis Abeba, Gondar, Norvegia: in queste frasi, una forte specificità geografica va di pari passo con un altrettanto forte senso del tempo: lo stabilimento di caffè “è stato completato”, le centrali telefoniche “sono state installate”; l’investimento “ha portato”. L’attenzione è volta ai risultati, il paragrafo termina quando il processo termina, la categoria grammaticale relativa (l’aspetto verbale) è il “passato”, cosa che indica che un’azione è stata completata. Ciò è vero anche in casi più complessi, come questo del 1948:

La conclusione della missione *ha mostrato* che i fattori che *avevano prodotto* una posizione favorevole di scambio con l’estero nelle Filippine *erano temporanee*, e *ha sottolineato* la necessità di *conservare* la valuta estera, *restringere* i finanziamenti locali inflattivi, *prendere* misu-

re per *ridurre* l'impatto della prevista riduzione degli introiti in dollari, e *assicurarsi* aiuto tecnico *nella pianificazione* di progetti di sviluppo specifici.

Qui, l'impressione iniziale di aver raggiunto un risultato ("ha mostrato", "ha prodotto") conduce all'orizzonte del presente ("conservare", "restringere") e poi verso un futuro articolato in più livelli: le Filippine dovranno "prendere misure" (subito) "per ridurre l'impatto" (in seguito) di una "prevista riduzione degli introiti" (da qualche parte tra questi due futuri). La temporalità è complessa, ma le sue dimensioni sono chiare: il passato è il regno dei risultati; il presente, quello delle decisioni; il futuro, quello delle prospettive e delle possibilità. In anni più recenti, tuttavia, questa differenza si è affievolita. Ecco un paragrafo conclusivo del 2007:

IDA (International Development Association) si è mossa verso il sostegno a queste strategie attraverso prestito di programma.

Qualsiasi cosa sia prestito di programma, IDA non l'ha davvero fatto; "*si è mossa*", sì, ma ecco tutto: non si è neanche mossa verso la realizzazione, solo verso il "sostegno" alla realizzazione. Abbiamo ascoltato talmente tante filippiche in anni recenti sull'affidabilità che ci aspetteremmo una valanga di verbi al passato nel linguaggio della Banca: dopo tutto, l'affidabilità può solo essere valutata con riferimento a quello che *è stato* fatto. E invece nei report i tempi verbali al passato non sono più il modo giusto di "concludere" un'affermazione. Al loro posto, troviamo la temporalità confusa e vagamente amorfa delle costruzioni con forme progressive e del gerundio (la cui frequenza è cresciuta del 50% nel corso degli anni). Alcuni esempi recenti:

Il secondo progetto di sviluppo del Kecamatan sta *beneficiando* 25 o 30 milioni di indonesiani delle aree rurali *dando* agli abitanti dei villaggi gli strumenti per *sviluppare* (developing) la loro comunità. (2003)

La Banca ha significativamente accelerato i propri sforzi per aiutare i paesi clienti a fronteggiare il cambiamento climatico *rispettando* un altro aspetto della sua missione principale: *promuovere* (promoting) lo sviluppo economico e la riduzione della povertà *aiutando* (by helping) a fornire energia moderna a economie *in crescita* (growing). (2008)

La Banca ha *accelerato*: ma solo i suoi *sforzi*; e tutto ciò che faranno tutti questi sforzi è: *aiutare*; e tutto ciò che l'aiuto farà è: *affrontare*; e aiutare e affrontare dovranno *rispettare* la *promozione* dell'*aiuto* (di nuovo!) alle economie *in crescita*. Ma non ha senso cercare il significato di questi passaggi in ciò che dicono: quello che ha davvero importanza, qui, è la prossimità creata tra l'elaborazione delle politiche e i tempi verbali nelle forme progressive. È il messaggio degli innumerevoli titoli che strutturano il testo dei rapporti: "Working with the poorest countries", "Providing timely analysis", "Sharing knowledge", "Improving governance", "Fostering private sector and financial sector development", "Boosting growth and job creation", "Bridging the social gap", "Strengthening governance", "Leveling the playing field on global issues". Lavorando, fornendo, condividendo, migliorando, incoraggiando, sostenendo, riducendo, rafforzando... Tutte parole estremamente edificanti ma altrettanto sfocate: la funzione del gerundio consiste nel lasciare indefinito il momento di completamento di un'azione, deprivandola quindi di qualunque cornice definita. Quel che emerge è un presente che si espande indefinitamente e nel quale le politiche sono sempre in corso d'opera, ma anche *solo* in corso d'opera. Molte promesse e pochi fatti. "Tutto deve cambiare, perché tutto resti uguale", scrisse Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo*. Qui succede la stessa cosa: cambiare tutto per riuscire a non ottenere alcun risultato, cambiare tutto per non avere alcun futuro.

(Traduzione di Sara de Simone)

¶ 11. Il tempo a pezzi. Anacronie nel cinema contemporaneo*

Maria Kanatova, Alexandra Milyakina,
Tatyana Pilipovec, Artjom Shelya, Oleg
Sobchuk, Peeter Tinitis

Nel 1983 Brian Henderson pubblicò un articolo nel quale esaminava diversi tipi di strutture narrative nei film, inclusi *flashback* e *flashforward*. Dopo aver analizzato un'intera gamma di tecniche a cui è affidato il compito di operare una transizione tra passato e presente – l'effetto mosso, l'assolvenza, la dissolvenza e così via – concluse: «La nostra analisi mette in evidenza che il cinema non ha (ancora) sviluppato quella complessità delle strutture temporali che è propria delle opere letterarie»¹. Il suo “ancora” tra parentesi rappresentò una prudenza lodevole, poiché molto presto – circa dieci/quindici anni dopo – la situazione sarebbe cambiata drasticamente, e le svolte temporali sarebbero diventate un segno distintivo di un nuovo genere che non ha (ancora) trovato una definizione condivisa: “narrazione modulare”,

*Questa ricerca fu iniziata a Tartu (Estonia) da un ristretto gruppo di laureati interessati alle digital humanities e al tema dell'evoluzione culturale. La raccolta dei dati rappresentò la parte più complessa del lavoro e venne svolta collettivamente. In una fase successiva Peeter Tinitis, Artjom Shelya e Oleg Sobchuk provvidero ad analizzare i dati. Quando Oleg lasciò Tartu per una trascorrere un semestre al Literary Lab, il lavoro continuò a Stanford e trasse beneficio dalle discussioni con numerosi membri del Lab.

¹ Brian Henderson, *Tense, Mood, and Voice in Film (Note after Genette)*, «Film Quarterly», 36.4, 1986, p. 8: «Our discussions indicate that cinema has not (yet) developed the complexity of tense structures found in literary works» [trad. it. mia].

“puzzle film”, e “film dalla trama complessa” sono tra le etichette utilizzate². Eccone un esempio: il film di Christopher Nolan, *Memento* (2000), contiene 85 anacronie (cioè *flashback* e *flashforward*), qualcosa che sarebbe stato difficile immaginare nel 1983³. *Memento* è probabilmente un caso estremo – il più sorprendentemente complesso tra tutti i film complessi –, ma la tendenza a utilizzare un numero crescente di anacronie si è molto diffusa, sebbene in forme non così eccessive. Dalle commedie romantiche (*500 giorni insieme*, 2009), ai drammi psicologici (*Blue Valentine*, 2010), ai film di fantascienza (*Primer*, 2004) le transizioni fra passato e presente sono ora diventate *la* strategia narrativa.

Che cosa si è realmente verificato tra gli anni '80 e '90? Ci sono stati, ovviamente, alcuni cambiamenti nella forma narrativa: ma quali esattamente? In un articolo scritto subito dopo la fine di quel decennio, David Bordwell fece la seguente osservazione sul cinema americano: «ci sono stati dei cambiamenti stilistici significativi nel corso degli ultimi 40 anni. Le strategie tecniche cruciali non sono nuove – molte risalgono al cinema muto – ma recentemente sono diventate molto importanti e si sono mischiate a uno stile relativamente preciso (che) equivale a una *intensificazione* delle tecniche già stabilite»⁴. Con “*intensificazione*” Bordwell intende, tra le altre cose, la netta riduzione della durata media dell'inquadratura, oppure le riprese dei dialoghi tra i personaggi, che sono diventate molto più ravvicinate di quanto non fossero prima. Si potrebbe affermare che lo stesso si sia verificato per le ana-

² Si veda: Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, Londra 2008; Warren Buckland (a cura di), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Hoboken (NJ) 2009; Warren Buckland (a cura di), *Hollywood Puzzle Films*, Routledge, Londra 2014.

³ Di seguito la definizione di Prince di anacronia standard: «a discordance between the order in which events (are said to) occur and the order in which they are recounted» («una discordanza nell'ordine in cui gli eventi (è detto) si verificano e l'ordine in cui sono narrati») [trad. it. mia]. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Nebraska U.P., Lincoln (NE) 2003, p. 5. In questo studio la definizione di Prince è stata leggermente modificata: con anacronia si intende ogni rottura cronologica dell'ordine narrativo, similmente a ciò che nella critica cinematografica si identifica come taglio.

⁴ David Bordwell, *Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film*, «Film Quarterly», 55.3, 2002, p. 16 (corsivo nell'originale): «there have been some significant stylistic changes over the last 40 years. The crucial technical devices aren't brand new – many go back to the silent cinema – but recently they've become very salient, and they've been blended into a fairly distinct style [that] amounts to an *intensification* of established techniques» [trad. it. mia].

cronie: la loro storia può risalire a *Il gabinetto del Dottor Caligari* (1920) e a *Il carretto fantasma* (1921), ma a un certo punto, negli anni '90, il loro numero è aumentato notevolmente, dando vita a uno stile nuovo e distintivo.

Nel presente studio, desidereremmo porci un bel po' di domande su questa (ipotetica) accentuazione delle anacronie. La prima, e la principale: c'è *realmente* stata un'intensificazione? A quanto ci risulta, finora nessuno ha veramente provato ad andare oltre il singolo caso e a fornire prove quantitative di questo processo. (In altre parole: e se *Memento* fosse solo un'eccezione?). In secondo luogo, c'è la seria possibilità che un tale sensibile aumento non possa essere puramente quantitativo. Come afferma Franco Moretti, sulla scia di J.B.S. Haldane: «le dimensioni sono raramente *solo* dimensioni – una storia con mille personaggi non è come una storia con cinquanta personaggi, solo venti volte più grande: è una storia diversa»⁵. Ciò può essere vero anche nel nostro caso: in termini evolutivi, potremmo trovarci di fronte a nuove “specie” di film, separate dalle precedenti non solo a causa del numero di anacronie, ma anche in virtù della loro funzione *qualitativa*. Il che ci porta alla terza, e più interessante, domanda: quale potrebbe essere la forza propulsiva alla comparsa di queste nuove specie?⁶

1. Primi passi

Per rispondere alle domande sulle dimensioni si devono, ovviamente, raccogliere dei dati quantitativi: nel nostro caso si tratta di contare le anacronie nei film. Ma da dove iniziare? Se vogliamo sapere in che misura

⁵ Franco Moretti, *The Novel: History and Theory*, in Id., *Distant Reading*, Verso, Londra-New York 2013, p. 169 (corsivo nell'originale): «size is seldom *just* size – a story with a thousand characters is not like a story with fifty characters, only twenty times bigger: it's a different story» [trad. it. mia].

⁶ Da qui in avanti, si utilizzerà, a volte, la terminologia biologica al posto di parole più comuni: “specie” invece di “genere”, “mutazione” al posto di “novità”, e così via. Ciò necessita una breve spiegazione. Si ritiene che la teoria dell'evoluzione (ed in particolare la teoria dell'evoluzione culturale) fornisca il miglior terreno per studiare tendenze a lungo termine nella storia dell'umanità, compresa la storia del cinema. Questa teoria porta necessariamente nuovi concetti, molti dei quali, diversamente da quelli appena menzionati, non hanno analoghi nelle discipline umanistiche: preadattamento, selezione, evoluzione ramificata (cladogenesi), e altri. E anche se “specie” e “mutazione” possono sembrare un'esagerazione, è ancora preferibile usarli per ricordare il quadro evolutivo. Per i dettagli sull'evoluzione culturale si veda: Alex Mesoudi, *Cultural Evolution*, Chicago U.P., Chicago (IL) 2011.

Memento rappresenti un'eccezione potremmo gettare uno sguardo sugli altri film distribuiti nel 2000: ma quali vedere, esattamente? L'Internet Movie Database (IMDb), la più vasta fonte esistente sui film, cataloga 4719 film in distribuzione quell'anno. È chiaro che siano troppi. È allora più sensato limitare la ricerca agli esempi culturalmente più significativi e ai film maggiormente apprezzati. Nella cinemetrica, una nuova disciplina che propugna un approccio quantitativo ai film, il modo consueto per stabilire un campione di film "importanti" consiste nel prendere in considerazione i film con l'incasso più alto al botteghino⁷. Tuttavia dubitiamo che i dati del botteghino dicano molto sull'impatto culturale di un film. Tra i film recenti che possono vantare un successo di pubblico infatti troviamo *I Minions* (2015), che ha sì incassato una fortuna ma ha anche riscosso un giudizio mediocre dagli utenti di IMDb: 6,4 stelle su 10. Un altro successo estivo, *Transformers 4: l'Era dell'Estinzione* (2014) rappresenta un esempio addirittura migliore (o peggiore): solo 5,7 stelle. Il successo commerciale può dirci *qualcosa* sulla qualità di un film, ma sono necessari ulteriori parametri.

Il sito IMDb ci fornisce degli indicatori più utili a raccogliere un campione di film d'impatto – più utili ai nostri scopi, almeno. Uno di questi è costituito dalle classificazioni IMDb: vale a dire, dalle valutazioni fatte dagli utenti di IMDb di quanto un film sia "buono". Prese da sole, le valutazioni possono ugualmente dare risultati distorti se il numero di votanti è esiguo: il film horror *The Black Tape* (2014), ad esempio, ha una media di 7,7 – che supera quasi tutti i classici film horror – per il semplice motivo che finora solo 93 utenti l'hanno valutato. Quindi, in aggiunta alle "stelle" di IMDb è necessario tener conto di un altro parametro che consideri quanto larga sia stata l'attenzione ricevuta dal pubblico. Per fortuna, IMDbPro – una versione estesa di IMDb – utilizza esattamente tale parametro, chiamato MOVIEmeter⁸.

⁷ Ad esempio, si vedano: James E. Cutting, Kaitilin L. Brunick, Jordan E. DeLong, Catalina Iricinschi e Ayse Candan, *Quicker, Faster, Darker. Changes in Hollywood Films Over 75 Years*, "i-Perception", 2, 2011, pp. 569-576; Nick Redfern, *Robust Estimation of the m AR Index High Grossing Films at the US Box Office, 1935 to 2005*, *Journal of Data Science*, 12, 2014, pp. 277-291.

⁸ Su IMDbPro non esiste un modo diretto per accedere alle statistiche sul numero di voti per l'intero corpus di film, quindi MOVIEmeter è l'unità di misura della popolarità più attendibile che abbiamo. Il team di IMDb non rivela l'algoritmo esatto del calcolo di questo punteggio, afferma solamente: "Gli utenti votano tramite le loro azioni, ogni volta che qualcuno visita una pagina IMDb tra gli oltre 3 milioni di titoli e gli oltre 6 milioni di persone nel database,

Ciò ci permette di creare un campione che includa i film *più votati* (quelli con più stelle) tra i film più *popolari* (quelli con il punteggio più elevato in MOVIEmeter)⁹.

Un ulteriore problema ha a che fare con il genere del film. Bisogna prendere in considerazione film appartenenti a tutti i generi o restringere l'analisi a un genere specifico: le commedie, ad esempio, o i film d'azione? E questo farebbe qualche differenza? Supponiamo che la faccia: se la tendenza nella crescita delle anacronie è reale, potrebbe essere più semplice ricercarla in quei generi che sembrano più inclini all'uso di *flashback* e *flashforward*. L'anacronia è una tecnica usata nella trama, e non tutti i generi fanno un uso complesso della trama. Un classico film d'azione, ad esempio, non lo fa: esplosioni e scontri a fuoco, di solito, attirano sufficientemente l'attenzione e non c'è bisogno di trame multiple che intreccino passato e presente. Se si desidera analizzare le tecniche che spezzano l'ordine cronologico lineare, allora avrà più senso considerare quei film in cui la trama è usata come *tecnica per strutturare la temporalità* e non solo come contenitore per una successione di combattimenti o scontri d'auto. Parlando in senso metaforico, se si è interessati all'evoluzione del "becco" si dovrebbero studiare le specie che ne sono *dotate*, gli uccelli, non i mammiferi. E la scelta dei nostri "uccelli" cadde sui film polizieschi, nei quali l'intreccio tra passato (il crimine) e il presente (l'indagine) caratterizza in modo specifico il genere¹⁰. Così abbiamo selezionato ai fini della nostra analisi una serie di film contrassegnati dall'etichetta "*noir*" su IMDB: film come *Chinatown* di Roman Polanski (1974), *Blu Velvet* di David

registriamo quella "visualizzazione alla pagina". È la somma totale di quelle visualizzazioni che sta alla base delle classificazioni dello STARMeter, del MOVIEmeter e del COMPANymeter" (http://imdb.com/help/show_leaf?prowhatistarmeter).

⁹ Questo approccio per la creazione di un campione è molto simile a quello usato da Mark Algee-Hewitt, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Franco Moretti e Hanna Walser, in *Canon/Archive. Large-scale Dynamics in the Literary Field*, Literary Lab Pamphlet, 11, 2016. In ogni caso, al posto di unire i parametri del prestigio e della popolarità, si mettono insieme due differenti metri di popolarità. Cioè, si fa affidamento esclusivamente su dati generati dagli utenti, con tutti gli errori di giudizio – in primis la momentanea predilezione per l'uno o l'altro film. Allo stesso tempo questo approccio alla creazione di un campione, secondo la visione alla base dello studio, si adatta a questo caso particolare. Il *noir* è un genere popolare, e quindi lo osserviamo da una prospettiva "popolare".

¹⁰ Come mostrato da Tzvetan Todorov in «Tipologia del romanzo poliziesco», in Id., *Poetica della prosa*, trad. it. di E. Ceciarelli, Theoria, Roma-Napoli 1989, pp. 7-20.

Lynch (1986), o *The Game* di David Fincher (1997). Sostanzialmente sono tutte varianti del poliziesco tradizionale, con un grande mistero al centro della trama, non necessariamente un omicidio, ma spesso sì¹¹.

Una volta scelti i parametri del campionamento, restano ancora altre due domande: quale arco temporale e quale cinematografie includere? Poiché in un film coreano le anacronie possono essere utilizzate in un modo completamente diverso dal suo equivalente francese o britannico, abbiamo deciso di non mescolare culture differenti e limitarci ai film prodotti negli Stati Uniti. Per quanto riguarda l'arco temporale, dato che gli anni '80 e '90 hanno suscitato il maggiore interesse, si è optato per l'aggiunta delle decadi più prossime (anni '70 e 2000) per avere un quadro più ampio. In conclusione: saranno analizzati 80 film *noir* americani distribuiti tra il 1970 e il 2009 (10 film per lustro), combinando i punteggi più alti secondo due classificazioni, quella degli utenti di IMDb (le "stelle") e quella di MOVIEmeter.

2. Suddivisione

La prima operazione è stata di includere tutti i *flashback* e i *flashforward* in un insieme di dati generali sulle anacronie e, in seguito, di fare alcuni calcoli iniziali. L'incremento delle anacronie si è realmente verificato; *quanto ampio* è stato il fenomeno?

Nella **FIGURA 2.1** è stato inserito il numero di anacronie al minuto nei film del nostro corpus. Di fatto, la frequenza media delle anacronie per film è davvero cresciuto di slancio nella metà degli anni '90. Si è quindi proceduto ad adattare un modello di regressione lineare per analizzare la relazione tra la frequenza delle anacronie e l'anno della loro produzione¹². L'anno preannuncia sensibilmente la frequenza delle anacronie. Inoltre, si può vedere un altro cambiamento storico: c'è più variazione nei dati degli anni '90 e 2000 rispetto alle decadi precedenti.

¹¹ L'intera lista dei film è nella sezione filmografia alla fine di questo articolo.

¹² Per stabilire ipotesi statistiche di normalità di dati necessaria per una regressione lineare è stata effettuata una trasformazione logaritmica dei dati di frequenza. Una misura logaritmica descrive un aumento nelle anacronie non in termini assoluti ma in proporzione: una differenza in dati logaritmici rappresenta una differenza al 100% per dati assoluti.

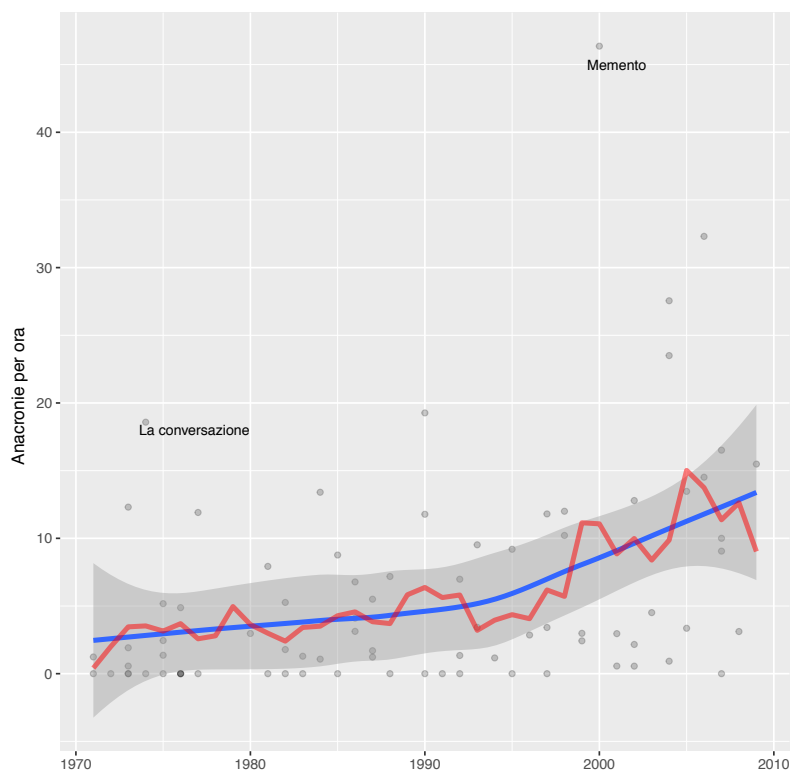


FIGURA 2.1 – Anacronie per ora.

Il numero delle anacronie per ora in tutti i film inseriti nel nostro database. Il grafico presenta una media mobile nell'arco di cinque anni e uno stimatore lineare di addensamento dei dati non parametrico (LOESS). *La conversazione* e *Memento* sono segnalati come punti di riferimento

Ciò vuol dire che i film avevano cominciato a differenziarsi l'un l'altro sempre di più, dando forse vita a numerosi gruppi. Negli anni '90, e in quelli successivi, restano molti i film che non presentano quasi nessuna anacronia, laddove, allo stesso tempo, le anacronie crescono, talvolta diventando molto numerose in altre serie di gruppi. Per comprendere meglio tale tendenza abbiamo distribuito i dati nei sottoinsiemi mostrati dalla **FIGURA 2.2**¹³. In seguito, per analizzare l'associazione tra anno di produzione e frequenza delle anacronie, abbiamo poi adottato un modello di regressione lineare per ogni sottogruppo (si veda la **FIGURA 2.3**). Come già detto, l'anno di produzione è un significativo fattore premonitore, in qualunque direzione evolvano la dimensione della tendenza o la grandezza della variazione spiegata dall'anno di produzione¹⁴. Mentre riscontriamo una resistenza all'aumento delle anacronie nel gruppo che può essere definito "conservativo", l'incremento principale si registra negli aggregati che compongono i gruppi "moderato" ed "estremo". Al posto di una tendenza generale, si nota qualcosa che rassomiglia a una divergenza. Così l'ipotesi evoluzionistica che abbiamo avanzato è la seguente: e se questo grafico rappresentasse un caso di *ramificazione culturale*? Metaforicamente parlando, questa è l'immagine di una piccola parte dell'invisibile "albero della cultura". Negli anni '70 esisteva una sola "specie" di film *noir* (almeno per quanto riguarda le anacronie), negli anni Ottanta invece si è verificata una sorta di mutazione che ha avuto successo (per ragioni che è necessario spiegare), e così è apparsa un'altra "specie" di film, ricca di *flashback* e *flashforward*.

¹³ Si sono suddivisi i sottoinsiemi secondo i seguenti criteri. (1) i dati sono stati divisi secondo i periodi decennali che permettono di considerare le tendenze temporali e allo stesso tempo a ogni periodo è concesso uno spazio per diminuire l'influenza di ogni singolo film nel nostro piccolo campione. (2) si è usato l'algoritmo k per suddividere i film nelle singole decadi in tre gruppi basati sulla frequenza delle anacronie. (3) si sono formati 3 gruppi intertemporali basati sulla classificazione per ogni decade. Di conseguenza, potrebbero essere considerati come film con bassa, media e alta frequenza di discontinuità che identifichiamo come "conservativa", "moderata" e "estrema". Come può essere osservato nella **FIGURA 2.2** il gruppo "moderato" contiene un'eccezione nell'ultima decade, che abbiamo classificato come estrema per ristabilire la normalità nei calcoli di regressione.

¹⁴ Per il gruppo conservatore la tendenza era di 0,05 anacronie all'ora per ogni anno, per il gruppo moderato era di 0,28 all'anno e per il gruppo estremo di 0,60 all'anno. Per i film conservatori il modello ($F(1,21)=11,04$; $p<0,01$; $R^2=0,20$) spiegava il 20% della variazione, per il gruppo moderato ($F(1,21)=44,68$; $p<0,001$; $R^2=0,67$) spiegava il 67% della variazione mentre per il gruppo estremo ($F(1,7)=8,27$; $p<0,05$; $R^2=0,48$) spiegava il 48% della variazione.

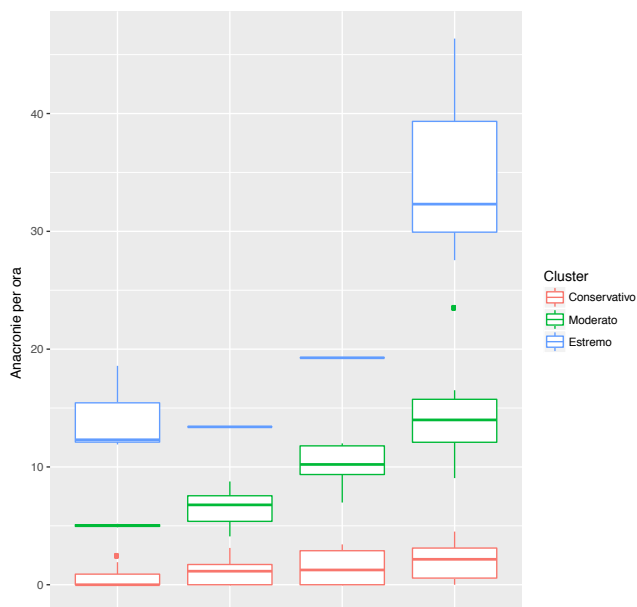


FIGURA 2.2 – Anacronie per ora.

Riquadri delle aggregazioni formatesi automaticamente per ogni decade.

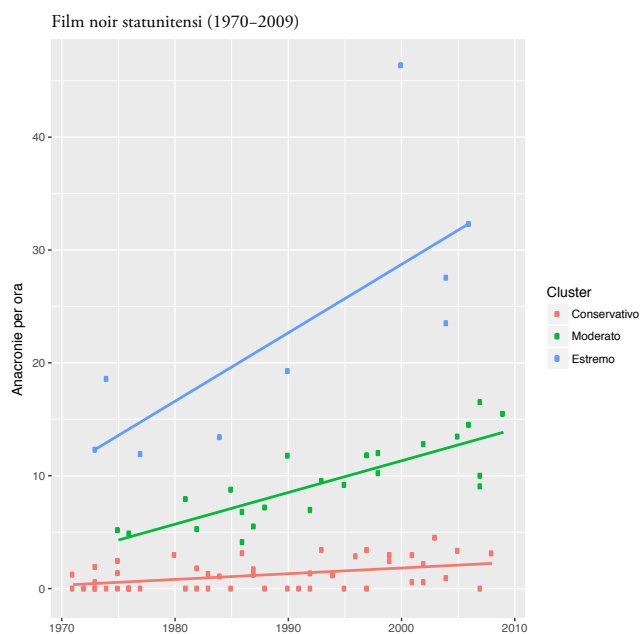


FIGURA 2.3 – Anacronie per ora: Film *noir* statunitensi (1970-2009).

Tre gruppi temporali di film del nostro database con la linea di regressione dei modelli per ogni gruppo.

Non un singolo gruppo di film, ma tre gruppi, tre ramificazioni, questa era l'ipotesi. In che modo la si potrebbe verificare? Per iniziare, sembrò ragionevole supporre che, se ci fossero state davvero diverse "specie di film", si sarebbe dovuto riscontrare tra di loro una differenza più sostanziale della mera quantità di anacronie. Stephen J. Gould, in un passaggio hegeliano, ha detto:

Le leggi della dialettica hanno molto in comune con il concetto di equilibrio per punti. Esse parlano, ad esempio, della «trasformazione di quantità in qualità». Questo potrebbe apparire confuso, ma suggerisce che i cambiamenti avvengono attraverso grandi salti in seguito ad una lenta accumulazione di sforzi a cui il sistema oppone la sua resistenza fino a che non ha raggiunto il punto di rottura. Riscaldare l'acqua e, alla fine, essa bollerà. Opprimete i lavoratori, e dai e dai scoppiere una rivoluzione¹⁵.

Si aumentino il numero delle anacronie e si otterrà come risultato una diversa struttura formale... La dimensione è raramente solo dimensione, più spesso accompagna cambiamenti qualitativi. Esiste quindi una differenza qualitativa tra i tre gruppi? e possiamo trovarla nel nostro insieme di dati? Oltre a raccogliere le informazioni sul numero di anacronie in ogni film, abbiamo anche indicato il momento esatto in cui un *flashback* o un *flashforward* si verificano. È possibile che la distribuzione delle anacronie nella trama possa variare da gruppo a gruppo?

3. Inizio, centro e fine

Per verificare ciò abbiamo tracciato la posizione di tutte le anacronie in ciascun film dei tre gruppi (come nella **FIGURA 3.1**). La differenza tra i gruppi è impressionante. I film "conservativi" hanno molte più anacronie nella parte iniziale o finale, e quasi nessuna in quella centrale. In media l'84,8% delle anacronie si verifica durante il primo 20% o nell'ultimo 30% dei film di questo gruppo. Nei film "moderati" ed "estremi" le anacronie sono distribuite in modo abbastanza omogeneo con un lieve picco verso il finale. In questi film rispettivamente il 51,6% e il 50,9% delle anacronie si trovano all'inizio o alla fine, il che rappresenta una distribuzione quasi uniforme delle anacronie tra

¹⁵ Stephen Jay Gould, "La natura episodica del cambiamento evolutivo", in Id., *Il pollice del panda. Riflessioni sulla storia naturale*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 175.

la parte centrale del film e le due estremità, come risulta dai nostri calcoli. Così, ci troviamo forse di fronte a due gruppi, due diramazioni. Nel gruppo A le anacronie si concentrano principalmente nella parte iniziale e finale; nel gruppo B queste sono distribuite in modo abbastanza uniforme.

Perché nel primo gruppo le anacronie sono collocate all'inizio e alla fine? Una spiegazione si annida proprio nel ruolo "di cornice" delle anacronie. Si prenda, ad esempio, il caso di *Marlowe, il poliziotto privato* (1975) basato sul romanzo di Raymond Chandler *Addio, mia amata*, strutturato come una lunga storia inserita in un'altra storia. All'inizio del film, l'investigatore privato Philip Marlowe entra in una stanza d'albergo cercando di sfuggire alla polizia. Nonostante ciò i poliziotti riescono a trovarlo in breve tempo e da qui inizia un dialogo che si trasformerà presto nel monologo di Marlowe: la storia di come ha incontrato il suo cliente e dei misteriosi eventi che ne sono conseguiti. Alla fine di questo lungo *flashback* ci ritroviamo nella stanza d'albergo.

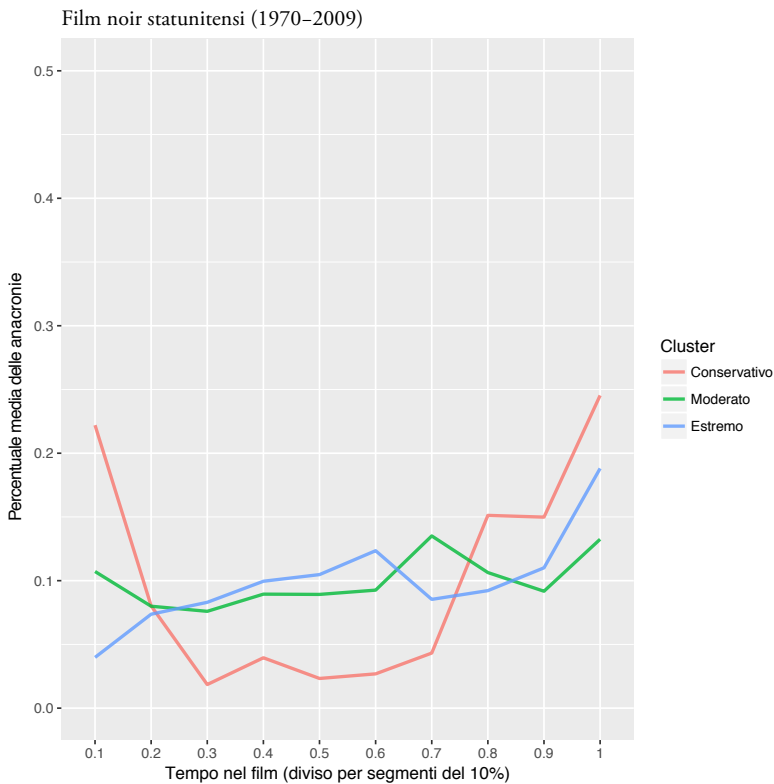


FIGURA 3.1 – Percentuale media delle anacronie in una parte rappresentante il 10% del film per ogni gruppo.

Quindi, due “tagli” agiscono sull’ordine cronologico: uno nella parte iniziale e uno nella parte finale del film.

Il ricorso alla cornice narrativa è una tecnica frequente nei film *noir* e *neo-noir*. Ancora più frequente è l’uso di anacronie quali i “*flashback* esplicativi”. In *Velluto blu* (1986) di David Lynch si parla della storia di un uomo, Jeffrey, che conduce un’indagine amatoriale nel corso della quale si imbatte in personaggi sospetti, come il gangster sadomasochista Frank e i suoi due anonimi soci – l’«uomo in giallo» e l’«uomo elegante». Alla fine del film Jeffrey capisce che l’«uomo elegante» e Frank sono la stessa persona e la sua intuizione viene mostrata attraverso un *flashback* in cui torna al primo incontro con l’«uomo elegante». Il *flashback* è uno strumento che fornisce la soluzione a un mistero (in questo caso il mistero centrale della trama). Ogni volta che c’è un enigma (“chi è l’assassino?” o domande simili) la risposta comporterà qualche sorta di *flashback*, richiamando alla mente degli spettatori dettagli importanti precedentemente passati inosservati. «Le trame che ruotano attorno a un segreto hanno sempre incoraggiato i *flashback*»¹⁶; e poiché la spiegazione del mistero rimane nascosta sino alla conclusione, il *flashback* esplicativo è necessariamente posizionato alla fine del film.

A questo punto è chiaro perché queste due funzioni comuni delle anacronie – come cornice e soluzione di un mistero – dovrebbero essere associate all’inizio e alla fine della trama. Ma perché ci sono delle anacronie anche *nella parte centrale* dei film del gruppo “moderato – estremo”? La ragione più probabile è che, insieme a queste due funzioni, le anacronie possano svolgere anche un terzo ruolo, un ruolo per il quale la parte centrale della trama è la posizione migliore.

4. Linee temporali

A questo punto è necessaria una breve digressione narratologica. Finora, parlando di anacronie, è stata semplificata una questione complessa. Un narratologo come Gérard Genette, a ogni modo, non userebbe semplicemente “anacronia” o “*flashback*” per descrivere il ricordo di Jeffrey del suo primo incontro con l’«uomo elegante»; un narratologo direbbe: «analessi interna omodiegetica ripetitiva». La maggior parte di questi termini non ci riguar-

¹⁶ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, 2006, p. 92: «Plots revolving around a secret», scrive Bordwell, «have always encouraged flashbacks» [trad. it. mia].

dano, ma la distinzione tra *flashback* “interno” ed “esterno” (o analessi) è importante. Le analessi esterne si riferiscono a eventi che si verificano *prima* dell’inizio della storia principale (o “racconto primo” nei termini di Genette), mentre le analessi interne si riferiscono a eventi accaduti *dopo* l’inizio della storia principale. Il ricordo di Jeffrey dell’«uomo elegante» è chiaramente interno: il loro primo incontro avviene dopo l’inizio della sua indagine amorosa (che è il racconto “primo” o principale). Invece, dall’altro lato, un ricordo d’infanzia di Jeffrey sarebbe un *flashback* esterno perché riguarderebbe qualcosa che si è verificato molto prima che l’indagine iniziasse. Ecco quanto Genette dice dei *flashback* esterni e interni (o analessi):

Distinzione non tanto futile quanto può sembrarlo in un primo momento. Le analessi esterne e le analessi interne [...] si presentano effettivamente all’analisi narrativa in modo completamente diverso, almeno su un punto, a mio parere di capitale importanza. Le analessi esterne, proprio per il fatto di essere esterne, non rischiano mai d’interferire col racconto primo: la loro funzione è solo quello di completarlo, *fornendo al lettore lumi su questo o quel «precedente»*¹⁷.

In altre parole, mentre i *flashback* interni possono attivamente agire sul racconto principale, contribuendo alla soluzione di enigmi e misteri, i *flashback* esterni fanno luce sullo sfondo del racconto principale, rendendolo, in questo modo, più comprensibile. I *flashback* esterni comunicano importanti informazioni sul passato dei personaggi, qualcosa che potrebbe essere raccontato all’inizio ma che, per qualche ragione, è rimasto nascosto fino al momento opportuno. Un altro teorico del racconto, Meir Sternberg, chiama questa dinamica di presentazione dell’informazione in una storia “*spiegazione ritardata*”¹⁸, ponendola in contrasto con l’“ordine naturale”, nel quale tutti i traumi infantili vengono rivelati immediatamente.

Ritornando alla questione del nostro studio: cosa succederebbe se i *flashback* che si trovano verso la parte centrale fossero esterni e quelli verso la fine interni? Sfortunatamente non avevamo previsto che la nostra indagine avrebbe preso questa direzione e non sono stati raccolti dati sulla natura interna ed esterna dei *flashback* in ciascun film. In ogni caso molti esempi

¹⁷ Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 2006², pp. 97-98 (corsivo ns.).

¹⁸ Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana U.P., Bloomington (IN) 1978.

sui quali abbiamo raccolto questa informazione sembrano poter sostanziare le ipotesi (FIGURA 4.1). *Watchmen* (2009) rappresenta l'esempio più chiaro di questa distinzione. La parte centrale del film contiene un ampio numero di *flashback* esterni: sono le sottotrame del Dr. Manhattan e di come diventi un essere semidivino, della partecipazione dei Watchmen alla guerra del Vietnam, della dura infanzia di Rorschach, che, come molti altri esempi di “*spiegazione ritardata*”, ci permettono di comprendere meglio i vari personaggi. I *flashback* situati alla fine hanno un ruolo completamente diverso: forniscono una risposta al mistero del racconto principale – chi ha ucciso Edward Blake, il Comico? – permettendo al film, che inizia con la scena dell'assassinio del Comico, di concludersi con un *flashback* interno che smaschera l'assassino.

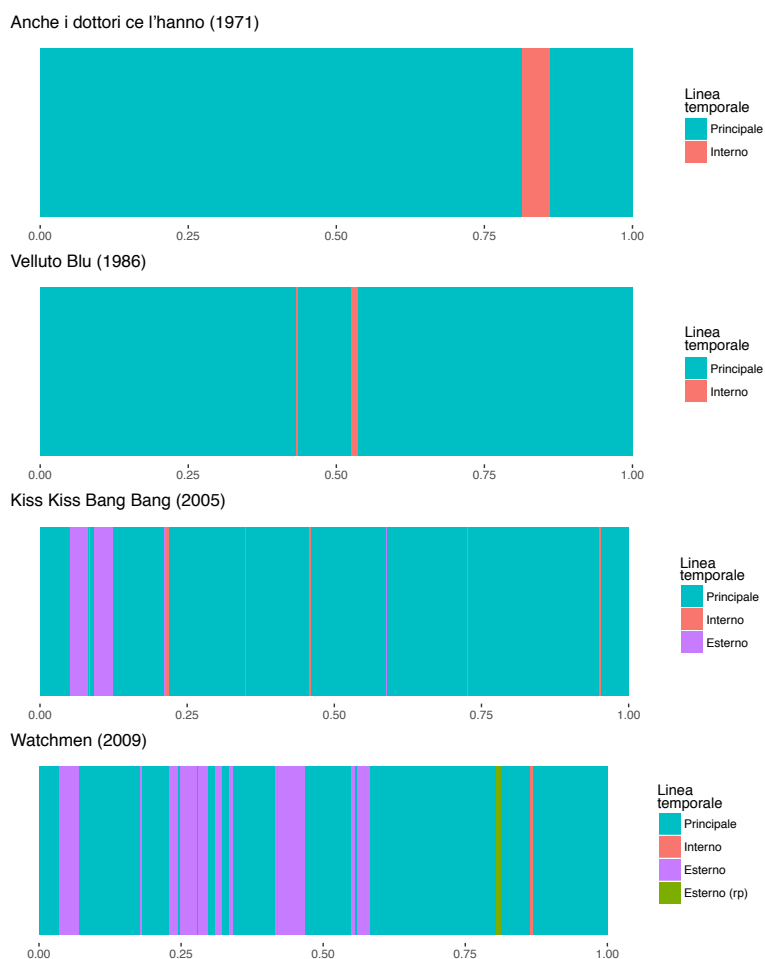


FIGURA 4.1 – Distribuzione delle principali sequenze temporali interne ed esterne nei film selezionati.

In via teorica, questa osservazione dovrebbe essere supportata da prove quantitative e non solo aneddotiche. Sebbene non siamo in possesso di dati sulla quantità di *flashback* esterni e interni, abbiamo qualcosa che potrebbe sostituirli: informazioni sulle differenti sequenze temporali alle quali ogni *flashback* o *flashforward* si riferisce¹⁹. Supponendo che una di queste linee temporali sia il racconto principale, allora ogni riferimento ad altre sequenze temporali costituirebbe un'anacronia esterna. Il numero di linee temporali, così, può essere rappresentativo del numero di *flashback* esterni in un film. Se i film con un elevato numero di anacronie sono un nuovo tipo di film, allora dovrebbero contenere maggiori *flashback* esterni e, molto probabilmente, più linee temporali. Per testare l'esistenza della relazione tra il numero di sequenze temporali e il numero di anacronie è stato adattato un modello di regressione lineare sul logaritmo dell'insieme dei dati²⁰, scoprendo così che il numero delle anacronie predice il numero delle sequenze temporali nel film secondo un modello statistico di approssimazione ($R^2=0,56$). Il modello prevede che per il 100% dell'aumento nel numero di anacronie, il numero delle linee temporali si incrementerà in media del 32%, dimostrando, in tal modo, una chiara interdipendenza tra i due aspetti (FIGURA 4.2).

¹⁹ Le sequenze temporali sono definite (più o meno) come racconti distinti, separati l'uno dall'altro da un punto di vista temporale. Ad esempio, *Il miglio verde* (1999) presenta tre sequenze temporali: (1) la storia di Paul Edgecomb, un uomo anziano che vive in una casa di riposo; (2) la storia di Paul Edgecomb che lavora come guardia carceraria, e di uno dei prigionieri, John Coffey; (3) la breve storia del crimine che si suppone Coffey abbia commesso. Le tre sequenze temporali sono connesse da una serie di *flashback*.

²⁰ I test statistici come le regressioni lineari dipendono molto dalla supposta distribuzione dei dati e quindi richiedono che essi vengano trasformati se queste supposizioni non corrispondono. Al fine di soddisfare tali criteri sono state trasformate in logaritmi entrambe le variabili (e si è aggiunta una costante di 1 al numero delle anacronie per evitare questioni matematiche possibili quando il valore è inferiore a 1).

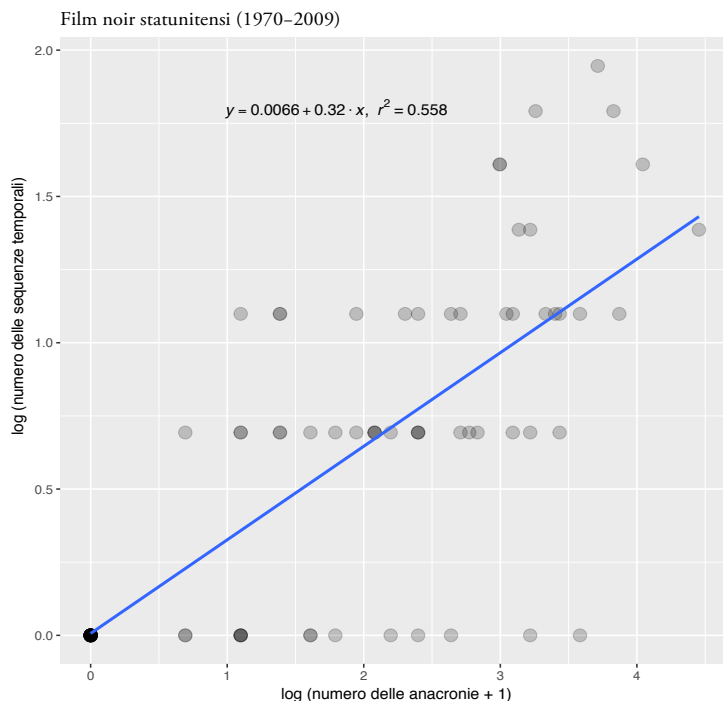


FIGURA 4.2 – Relazione tra il numero di sequenze temporali e il numero di anacronie su una scala logaritmica.

Si potrebbe dire che è evidente: ovviamente un film con un solo *flashback* non può contenere più di due linee temporali. A ogni modo, ciò non spiega perché anche i film con dieci anacronie tendono ad avere solo due linee temporali. L'alto numero di linee temporali, con un'elevata percentuale di anacronie al minuto, sembra essere una caratteristica specifica dei film degli anni '90 e 2000: ciò può essere facilmente notato anche semplicemente mettendoli a confronto con altri film di successo delle decadi precedenti (FIGURA 4.3). *La conversazione* (1974), che ha più anacronie di ogni altro film degli anni '70, presenta una sola linea temporale. *La storia di un soldato* (1984), il massimo rappresentante della decade successiva, solo due (e organizzate secondo il classico schema investigativo: il racconto del crimine seguito dal racconto dell'indagine). Ciò si trova in netto contrasto con la varietà temporale che offrono i film degli anni 2000: *Kiss Kiss Bang Bang* (2005), ad esempio, presenta un numero inferiore di anacronie rispetto a *La conversazione* (0,22 contro 0,3 al minuto), ma la loro funzione è completamente diversa. Esse ora tengono unite diverse linee temporali.

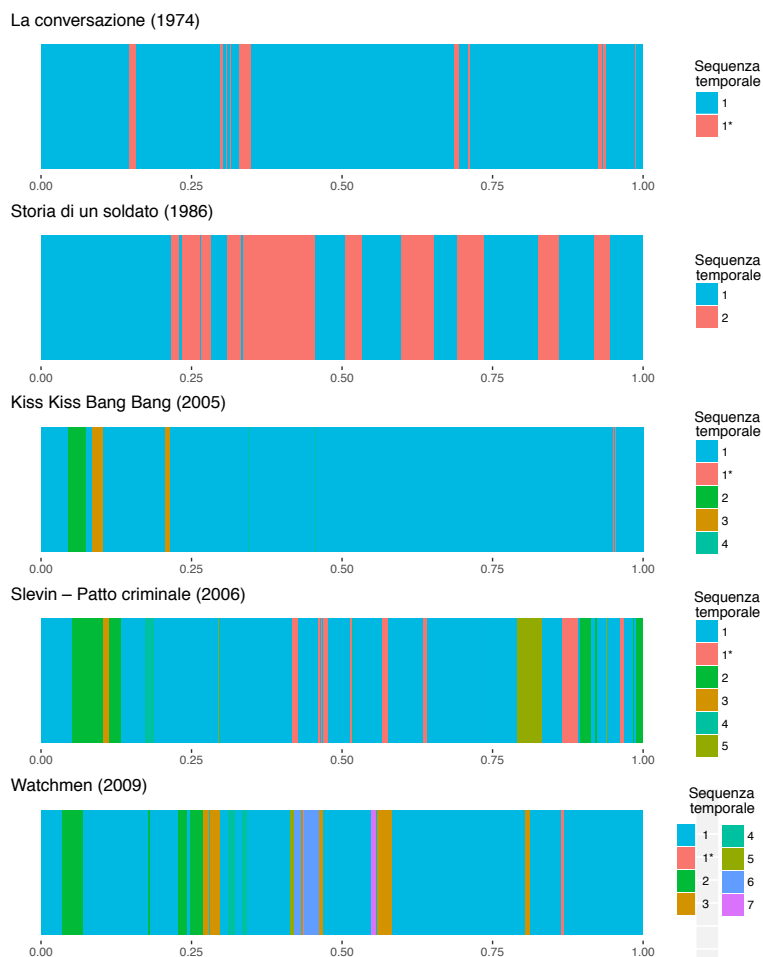


FIGURA 4.3 – Distribuzione delle diverse sequenze temporali nei film selezionati.

5. Preadattamento

È stato questo che ha reso possibile un così notevole aumento delle anacronie nell'ultima decade del xx secolo? Avendo raccolto prove quantitative, siamo persuasi di conoscere la risposta: è stata trovata una nuova funzione a una strategia preesistente. Nella storia letteraria, in realtà, ciò avviene piuttosto di frequente. «Se converremo sul fatto che l'evoluzione è un mutamento della correlazione tra i membri del sistema» scrive Jurij Tynjanov nel suo saggio sull'evoluzione letteraria, «l'evoluzione diventa un “avvicendamento” di sistemi [...] Tali avvicendamenti non suppongono il rinnovamento e la

sostituzione improvvisa e totale degli elementi formali; suppongono invece *una nuova funzione di questi elementi formali*²¹.

Un'idea simile è stata espressa nella biologia evoluzionistica. In un celebre articolo, anche Gould e Vrba portano avanti un dialogo sul cambiamento delle caratteristiche di una funzione, riferendosi a esso col nome di preadattamento (in contrapposizione all'adattamento). Il preadattamento si verifica quando «un carattere, precedentemente modellato dalla selezione naturale per una particolare funzione (un adattamento), viene cooptato per un nuovo uso»²². Uno degli esempi che forniscono è particolarmente eclatante: le piume. All'inizio le piume erano utilizzate come isolante e come "rete" per catturare gli insetti: ancora oggi esistono uccelli che utilizzano le piume e le ali per catturare pesci nelle acque basse. In seguito, dopo una serie di cambiamenti quantitativi (come l'allungamento delle piume), creature simili agli uccelli, come l'*Archaeopteryx*, improvvisamente scoprirono che le piume e le ali – dapprima in modo imperfetto, poi piegandosi meglio a questa nuova funzione – potevano essere usate anche come mezzo di trasporto. Ciò che è particolarmente interessante nel preadattamento è che questo avviene sempre in modo imprevisto. Nessuno lo pianifica (non madre natura nel caso dell'evoluzione biologica, non una sagace mente umana nel caso dell'evoluzione culturale), semplicemente succede. Un lento accumulo di cambiamenti minori conduce a un improvviso cambiamento. Un organo per la cattura degli insetti si trasforma in qualcosa di molto più sorprendente. Una strategia narrativa utilizzata per le funzioni "A" e "B" si adatta anche alla funzione "C", che è talmente produttiva da dare vita a un sottogenere totalmente nuovo. È stata, quindi, scoperta una nuova funzione delle anacronie ed è arrivata sotto forma di preadattamento. L'aumento del numero delle anacronie ha condotto a un cambiamento qualitativo, a una nuova funzione. La quantità è divenuta qualità. O, molto più probabilmente, il contrario: l'improvvisa scoperta di una nuova funzione ha condotto a un sorprendente aumento in termini quantitativi. A ogni modo, una cosa può essere affermata con certezza: la nuova funzione era strettamente connessa all'aumento del numero delle

²¹ Jurij Tynjanov, *L'evoluzione letteraria*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi, Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. a cura di G.L. Bravo, Einaudi, Torino 2003², pp. 144 (corsivo nell'originale).

²² Stephen Jay Gould e Elisabeth S. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, a cura di T. Pievani, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 15.

anacronie e delle sequenze temporali nei film contemporanei (FIGURA 5.1). Il che ci porta a un'ultima domanda: perché esiste questa connessione tra le anacronie e le linee temporali? Perché proprio le linee temporali e non altro?

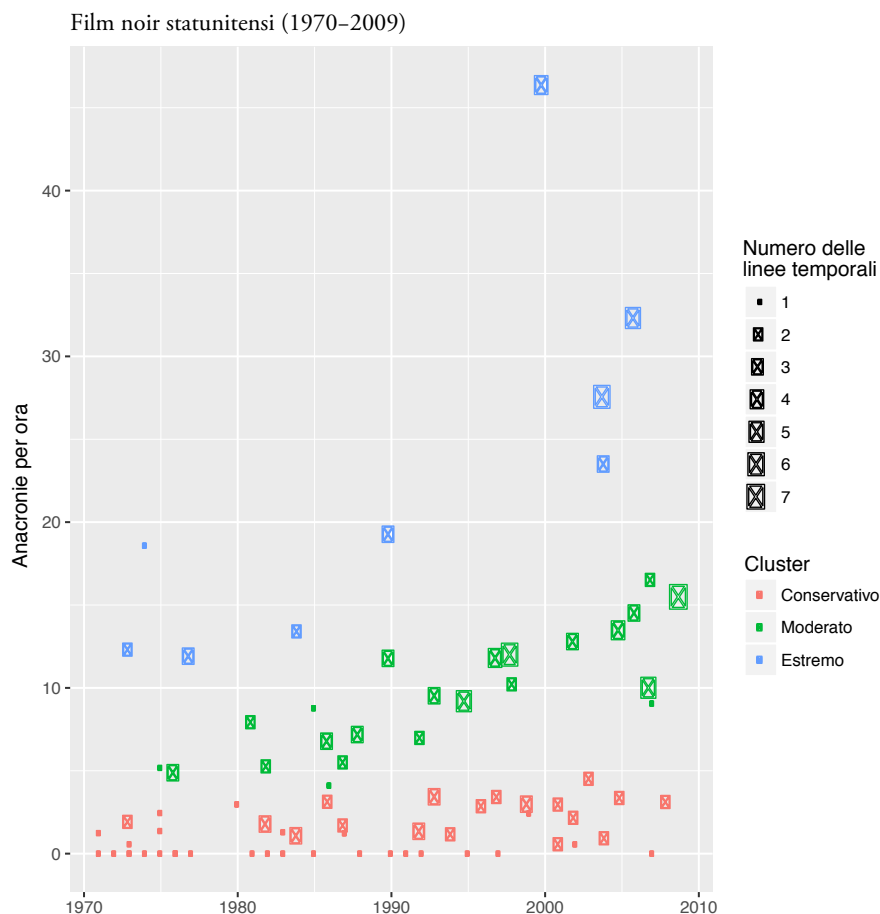


FIGURA 5.1 – Un piano di sintesi dei dati. Il numero di anacronie all'ora per ogni film secondo il loro anno di distribuzione, misurato secondo il numero di sequenze temporali nel film.

6. Struttura di supporto

Il preadattamento spiega *come* nasce l'invenzione formale. Ma ciò non è abbastanza per capire la rapida crescita delle anacronie. Creare una fortunata invenzione è solo una parte della faccenda: per potersi diffondere su larga scala l'invenzione ha bisogno di essere adottata²³. Quali furono i fattori che potrebbero aver giocato un ruolo chiave nella selezione "di specie" dei film *noir* ad alto contenuto di anacronie? Per la maggior parte nelle pagine successive formuleremo ipotesi a cui, però, non manca una base di sostegno. Molte delle risposte che avizzeremo sono fondate su ricerche empiriche. Il solo problema (insoluto) è: qual è quella corretta?

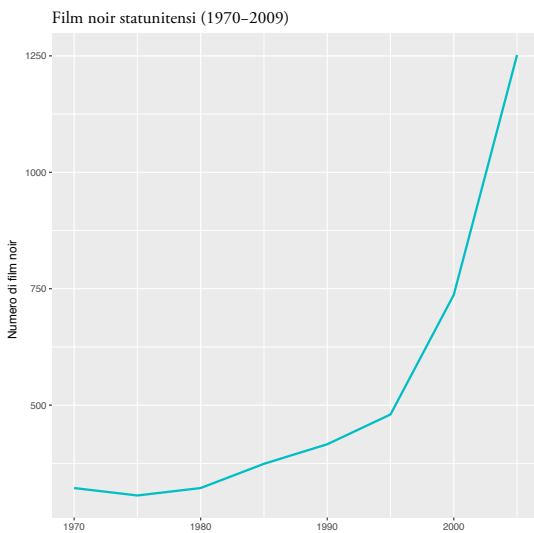


FIGURA 6.1 – Numero di film polizieschi distribuiti in ogni decennio.

Ecco il primo fattore che potrebbe aver influito sulla crescita delle anacronie. La FIGURA 6.1 mostra il numero di film *noir* distribuiti in ognuna delle decadi prese in esame. Proprio mentre il nuovo modello di film *noir* si ramificava, avveniva anche una crescita dei film *noir* nel loro complesso. A questo fenomeno si possono trovare due spiegazioni. Da un lato la rapida crescita di popolarità potrebbe semplicemente essere stato un risultato dell'innovazione formale: è nato un genere nuovo e avvincente che piace a tutti.

Oppure, e qui la cosa si fa più interessante, questa crescita potrebbe essere vista come una *precondizione* all'emersione di un nuovo genere di *noir* ad alto tasso di anacronie. Questa si presenta come una spiegazione più sensata anche alla luce della teoria evuzionistica: le innovazioni – ad esempio una nuova forma narrativa – di solito emergono ai margini degli agglomerati

²³ Almeno in molti casi. A volte non la selezione bensì lo spostamento gioca un ruolo maggiore (si veda R. Alexander Bentley e Matthew H. Hahn, Stephen J. Shennan, *Random Drift and Culture Change*, in «Proceedings of the Royal Society», B 271, (2004), pp. 1443 – 1450.

maggiormente popolosi. Più un'area è popolata, maggiori sono le possibilità che in qualche luogo periferico appaia un fenomeno nuovo e interessante. Probabilmente è questo che è avvenuto per le anacronie: a loro fu affidata una nuova funzione perché erano stati prodotti molti più film *noir* e questo aveva reso possibile realizzare un numero maggiore di sperimentazioni: una di queste ebbe successo.

Un altro fattore che potrebbe aver influito sulla selezione delle anacronie, è nell'intersezione tra creazione artistica e psicologia. Consideriamo una situazione analoga alla nostra alla fine del XIX secolo: due generi letterari competevano per ottenere l'attenzione del lettore ed entrambi riponevano nel mistero il loro punto di forza. Due rami, uno dei quali avrebbe perso gran parte della sua popolarità mentre l'altro sarebbe proliferato. I romanzi d'avventura, pieni di ladri e pirati, contro i romanzi dei delitti, che presentavano un detective come figura principale. Cento anni fa Viktor Šklovskij si occupò brevemente della relazione tra il mistero, le anacronie e l'evoluzione dei generi:

Questa trasposizione temporale, cioè l'omissione della descrizione di un avvenimento e la sua apparizione quando ormai sono stati rivelati gli avvenimenti successivi, può servire per la creazione del mistero.

E in seguito:

I romanzi coi detectives, che rappresentano un caso particolare dei «romanzi dei delitti», hanno prevalso sui romanzi coi banditi, probabilmente per la comodità di motivare il mistero. Prima viene dato il delitto – come un enigma, e poi appare il detective come il risolutore professionista dei misteri.²⁴

L'idea di Šklovskij sul ruolo delle «trasposizioni temporali» nella creazione dei misteri fu ampliata dal narratologo Meir Sternberg²⁵ e, in seguito, sviluppata dagli psicologi William F. Brewer e Edward H. Lichtenstein nella loro «structural-affect theory»²⁶. Secondo la loro teoria, l'ordine in base al quale gli eventi sono presentati in un racconto può influenzare le emozioni

²⁴ Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa* (1929), Einaudi, Torino 1976, p. 143, 146.

²⁵ Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana U.P., Bloomington (IN) 1978.

del ricevente (che sia esso il lettore, lo spettatore o l'ascoltatore): in particolare, la manipolazione dell'ordine temporale degli eventi in un racconto può innescare risposte emotive quali attesa, curiosità, sorpresa. Nel caso che ci riguarda più da vicino la curiosità attira maggiormente la nostra attenzione:

Nella struttura di un discorso che mira a stimolare la curiosità [un] evento significativo viene nascosto dal discorso, ma [...] si forniscono informazioni sufficienti sull'evento precedente in modo da lasciar sapere al lettore che quell'informazione è rimasta celata. Questa struttura del discorso stimola la curiosità del lettore nei confronti dell'informazione mancante. La curiosità è soddisfatta fornendo al lettore un numero sufficiente di informazioni nelle successive parti del discorso da permettergli di ricostruire l'evento significativo omesso. La tradizionale storia di mistero è un buon esempio di struttura discorsiva orientata a creare curiosità²⁷.

Ad esempio, la curiosità può essere suscitata cambiando la sequenza degli eventi E1-E2-E3-E4 in E1...E3-E4-(E2), dove E2 viene presentato con un *flashback*. La «structural-affect theory» è supportata anche dalla teoria del «gap informativo» di George Loewenstein, che arriva alla conclusione che la curiosità, in generale, sorge quando si scoprono dei vuoti nelle informazioni in possesso – gap informativi – e si cerca di riempirli con informazioni rilevanti²⁸.

Ritorniamo ora alle ipotesi di Šklovskij alla luce di tali teorie cognitive: i romanzi polizieschi acquistano maggiore importanza sugli altri romanzi

²⁶ William F. Brewer e Edward H. Lichtenstein, *Event Schemas, Story Schemas, and Story Grammars*, in J. Long e A. Baddeley (a cura di), *Attention and Performance*, vol. ix, Erlbaum, Hillsdale (NJ) 1981, pp. 363-379; William F. Brewer e Edward H. Lichtenstein, *Stories are to Entertain: A Structural-Affect Theory of Stories*, «Journal of Pragmatics», 6 (1982), pp. 473-483; William F. Brewer, *The Story Schema: Universal and Culture-Specific Properties*, in D.R. Olson e N. Torrance, A. Hildyard (a cura di), *Literacy, Language, and Learning: The Nature and Consequences of Reading and Writing*, Cambridge U.P., Cambridge 1985, pp.167-194. Si veda anche: Hans Hoeken e Mario Van Vliet, *Suspense, Curiosity, and Surprise: How Discourse Structure Influences the Affective and Cognitive Processing of a Story*, «Poetics», 26, (2000), pp. 277-286.

²⁷ William F. Brewer, *The Story Schema*, cit., p. 170: «In a curiosity discourse structure [a] significant event is withheld from the discourse, but [...] it provides enough information about the earlier event to let the reader know that the information is missing. This discourse structure leads the reader to become curious about the withheld information. The curiosity is resolved by providing enough information in the later parts of the discourse for the reader to reconstruct the omitted significant event. The classic mystery story is a good example of the curiosity discourse structure» [trad. it. mia].

appartenenti del genere d'avventura poiché hanno degli ottimi motivi per aumentare il numero di gap informativi in un testo, stimolando, in tal modo, il piacere della curiosità nel lettore. E allora: cosa avverrebbe se la stessa cosa si verificasse un secolo dopo nei film?

La nostra ipotesi è che nei film che contengono molte anacronie le linee temporali multiple fungano da sostegno, come un'impalcatura che permette l'inserimento di un maggior numero di gap informativi in un testo. Avere svariate sottotrame rende possibile creare misteri non solo all'interno di ciascuna di esse, ma anche ai loro margini. In *Slevin - Patto criminale* (2006) di Paul McGuigan, ad esempio, il comportamento del protagonista nel racconto principale suscita numerose domande che trovano risposta negli altri segmenti temporali: i suoi trascorsi recenti, remoti e perfino risalenti all'infanzia. (Ognuna di queste storie è, per di più, presentata in maniera non lineare, e alcune di esse sono collegate a sottotrame ancora più piccole). In generale, la struttura a linee temporali multiple permette di creare alcuni segmenti temporali "lacunosi", di allocarvi alcuni misteri e di risolverli ricorrendo ad altri segmenti temporali ancora. La potente tecnica delle strutture temporali multiple permette a questo nuovo genere di film di contenere molti più gap informativi di quanto fosse comune in passato, aumentando così il loro *appeal* verso pubblico. Le sequenze temporali multiple rendono i film gialli molto più misteriosi dei loro predecessori.

Da notare che l'aumento dei film con un maggior numero di anacronie e di sequenze temporali multiple nei primi anni '90 coincide con la parallela crescita dei cosiddetti film a "protagonista multiplo": storie che «abbandonano la struttura con un singolo protagonista, alla quale la maggior parte dei film si è tradizionalmente affidata, per sostituirla con un maggiore assortimento di personaggi collocati all'interno di sequenze narrative più o meno indipendenti»²⁹. Film come *America oggi* (1993) di Robert Altman, *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino, *Traffic* (2000) di Steven Soderbergh o *21 grammi* di Alejandro Gonzales Inárritu (2003) sono ottimi esempi di questa

²⁸ George Loewenstein, *The Psychology of Curiosity: A Review and Reinterpretation*, in «Psychological Bulletin», 116.1, (1994), pp. 75-98.

²⁹ María del Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film*, Wiley-Blackwell, Hoboken (NJ) 2001, p. 1: «abandon the single-protagonist structure on which most film narratives have traditionally relied and replace it by a wider assortment of characters with more or less independent narrative lines» [trad. it. mia].

tendenza. I vantaggi prodotti da film a “protagonista multiplo” sono simili a quelli dei film con un elevato numero di anacronie: la presenza di numerose storie affidate a vari personaggi permette di passare dall’una all’altra, e tale passaggio dalla storia A alla storia B fa sì che, necessariamente, si generi un “gap informativo”: c’è qualcosa che non è stato mostrato e che, potenzialmente, suscita una certa curiosità.

Le sequenze temporali multiple e la presenza di più protagonisti diventano, quindi, due strumenti utili con lo stesso fondamentale scopo: introdurre in un film un maggior numero di informazioni mancanti per renderlo più intrigante. Un compito, due soluzioni.

Torniamo, adesso, alle tre domande poste all’inizio del pamphlet.

In primo luogo, c’è davvero stata un’intensificazione nell’uso dei *flashback* e dei *flashforward* nei film? Indubbiamente, almeno nei film americani selezionati. A ogni modo, tale aumento si verifica solo in un sottogruppo di film, permettendoci di distinguere due “ramificazioni” nell’evoluzione degli stessi: una, nella quale l’aumento non avviene, e l’altra in cui l’intensificazione ha avuto luogo intorno agli anni ’90 e da allora ha continuato ad aumentare.

In secondo luogo, l’aumento è stato solo quantitativo? No, non lo è stato. Esso ha proceduto di pari passo con una svolta qualitativa: il cambiamento della funzione delle anacronie. Nel gruppo “conservativo”, le anacronie erano usate principalmente all’inizio e alla fine del film e la loro funzione consisteva nel fornire una risposta al mistero principale della trama oppure nel creare una “cornice” al racconto. Nel gruppo dei film con numerose anacronie, invece, emerge una nuova funzione: le anacronie collegano differenti sequenze temporali della trama.

In terzo luogo, qual è stata la forza che ha portato all’emergere di un nuovo genere di film con un gran numero di anacronie e di sequenze temporali multiple? Gli esseri umani mostrano interesse verso gli stimoli che provocano curiosità, cosa che può essere concepita come una delle pressioni costanti esercitate sull’evoluzione delle opere narrative. Diverse forme artistiche sono in competizione per guadagnarsi tutta l’attenzione dei fruitori: e allora la capacità di stimolare la curiosità – intensificando il mistero in una storia – gioca un ruolo chiave in questa lotta. In termini evolucionistici, la capacità del nostro cervello di essere curioso potrebbe essere definita una tendenza selettiva: è una forza che dà una direzione all’evoluzione culturale, come nel caso mostrato in questo studio.

Sappiamo quali altre influenze ha questa “tendenza alla curiosità” sull’evoluzione dei film? Non proprio. Sappiamo quali altre tendenze psicologiche hanno generato l’evoluzione delle varie forme d’arte? In alcuni casi, sì³⁰, ma siamo ancora lontani dal capire come si evolva l’arte e quali siano le forze che causano questa evoluzione. Lo studio dell’evoluzione culturale delle forme d’arte è solo all’inizio del suo viaggio.

(Traduzione di Serena Messina)

³⁰ Alcuni esempi: Jeffrey Loewenstein e Chip Heath, *The Repetition-Break Plot Structure: A Cognitive Influence on Selection in the Marketplace of Ideas*, “Cognitive Science”, 33, (2009), pp. 1-19; Ara Norenzayan, Scott Atran, Jason Faulkner e Mark Shaller, *Memory and Mystery: The Cultural Selection of Minimally Counterintuitive Narratives*, “Cognitive Science”, 30, (2006), pp. 531-553; Olivier Morin, *How Portraits Turned Their Eyes upon Us: Visual Preferences and Demographic Change in Cultural Evolution*, “Evolution and Human Behaviour”, 34, (2013), pp. 222-229.

FILMOGRAFIA

Anni Settanta

- 1971 – *Una squillo per l'ispettore Klute (Klute)*, regia di Alan J. Pakula, USA, 114 min.
- 1971 – *Anche i dottori ce l'hanno (The Hospital)*, regia di Arthur Hiller, USA, 103 min.
- 1972 – *Gli insospettabili (Sleuth)*, regia di Joseph L. Mankiewicz, USA, 138 min.
- 1973 – *Electra Glid (Electra Glide in Blue)*, regia di James William Guercio, USA, 114 min.
- 1973 – *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan (Magnum Force)*, regia di Ted Post USA, 124 min.
- 1973 – *2022: I sopravvissuti (Soylent Green)*, regia di Richard Fleischer, USA, 97 min.
- 1973 – *Un rebus per l'assassino (The Last of Sheila)*, regia di Herbert Ross, USA, 120 min.
- 1973 – *Il lungo addio (The Long Goodbye)*, regia di Robert Altman, USA, 112 min.
- 1974 – *Chinatown*, regia di Roman Polanski, USA, 130 min.
- 1974 – *La conversazione (The Conversation)*, regia di Francis Ford Coppola, USA, 113 min.
- 1975 – *Marlowe, il poliziotto privato (Farewell, My Lovely)*, regia di Dick Richards, USA, 95 min.
- 1975 – *Bersaglio di notte (Night Moves)*, regia di Arthur Penn, USA, 100 min.
- 1975 – *La fabbrica delle mogli (The Stepford Wives)*, regia di Bryan Forbes, USA, 115 min.
- 1975 – *I tre giorni del Condor (Three Days of the Condor)*, regia di Sydney Pollack, USA, 117 min.
- 1976 – *Tutti gli uomini del presidente (All the President's Men)*, regia di Alan J. Pakula, USA, 138 min.
- 1976 – *Il presagio (The Omen)*, regia di Richard Donner, USA, 111 min.
- 1976 – *Il maratoneta (Marathon Man)*, regia di John Schlesinger, USA, 125 min.
- 1976 – *Invito a cena con delitto (Murder by Death)*, regia di Robert Moore, USA, 94 min.

Il tempo a pezzi

1977 – *Equus*, regia di Sidney Lumet, USA, 137 min.

1977 – *Eraserhead - La mente che cancella (Eraserhead)*, regia di David Lynch, USA, 89 min.

Anni Ottanta

1980 – *Vestito per uccidere (Dressed to Kill)*, regia di Brian De Palma, USA, 105 min.

1981 – *Blow Out*, regia di Brian De Palma, USA, 108 min.

1981 – *Alla maniera di Cutter (Cutter's Way)*, regia di Ivan Passer, USA, 109 min.

1982 – *Trappola mortale (Deathtrap)*, regia di Sidney Lumet, USA, 116 min.

1982 – *Missing - Scomparso (Missing)*, regia di Costa-Gavras, USA, 122 min.

1982 – *La cosa (The Thing)*, regia di John Carpenter, USA, 109 min.

1983 – *Qualcosa di sinistro sta per accadere (Something Wicked This Way Comes)*, regia di Jack Clayton, USA, 95 min.

1983 – *Senza traccia (Without a Trace)*, regia di Stanley R. Jaffe, USA, 120 min.

1984 – *2010: L'anno del contatto (2010)*, regia di Peter Hyams, USA, 116 min.

1984 – *Storia di un soldato (A Soldier's Story)*, regia di Norman Jewison, USA, 101 min

1985 – *Signori, il delitto è servito (Clue)*, regia di Jonathan Lynn, USA, 94 min.

1985 – *Fletch - Un colpo da prima pagina (Fletch)*, regia di Michael Ritchie, USA, 98 min.

1986 – *Velluto blu (Blu Velvet)*, regia di David Lynch, USA, 120 min.

1986 – *Mississippi Adventure (Crossroads)*, regia di Walter Hill, USA, 99 min.

1986 – *Manhunter - Frammenti di un omicidio (Manhunter)*, regia di Michael Mann, USA, 120 min.

1987 – *Angel Heart - Ascensore per l'inferno (Angel Heart)*, regia di Alan Parker, USA, 113 min.

1987 – *La casa dei giochi (House of Games)*, regia di David Mamet, USA, 102 min.

1987 – *Senza via di scampo (No Way Out)*, regia di Roger Donaldson, USA, 114 min.

1988 – *Frantic*, regia di Roman Polanski, USA, 120 min.

1988 – *Mississippi Burning - Le radici dell'odio (Mississippi Burning)*, regia di Alan Parker, USA, 128 min.

Anni Novanta

- 1990 – *Allucinazione perversa (Jacob's Ladder)*, regia di Adrian Lyne, USA, 113 min.
- 1990 – *Le montagne della luna (Mountains of the Moon)*, regia di Bob Rafelson, USA, 136 min.
- 1990 – *Il mistero von Bulow (Reversal of Fortune)*, regia di Barbet Schroeder, USA, 111 min.
- 1991 – *Barton Fink - È Successo a Hollywood (Barton Fink)*, regia di Joel Coen, Ethan Coen, USA, 116 min.
- 1992 – *Codice d'onore (A Few Good Men)*, regia di Rob Reiner, USA, 138 min.
- 1992 – *Fuoco cammina con me (Twin Peaks: Fire Walk with Me)*, regia di David Lynch, USA, 135 min.
- 1992 – *I protagonisti (The Player)*, regia di Robert Altman, USA, 124 min.
- 1993 – *Misterioso omicidio a Manhattan (Manhattan Murder Mystery)*, regia di Woody Allen, USA, 104 min.
- 1993 – *Il fuggitivo (The Fugitive)*, regia di Andrew Davis, USA, 130 min.
- 1994 – *La morte e la fanciulla (Death and the Maiden)*, regia di Roman Polanski, USA, 103 min.
- 1995 – *Se7en*, regia di David Fincher, USA, 127 min.
- 1995 – *L'esercito delle dodici scimmie (Twelve Monkeys)*, regia di Terry Gilliam, USA, 129 min.
- 1996 – *Schegge di paura (Primal Fear)*, regia di Gregory Hoblit, USA, 129 min.
- 1997 – *L.A. Confidential*, regia di Curtis Hanson, USA, 138 min.
- 1997 – *Strade perdute (Lost Highway)*, regia di David Lynch, USA, 134 min.
- 1997 – *The Game - Nessuna regola (The Game)*, regia di David Fincher, USA, 129 min.
- 1998 – *Dark City*, regia di Alex Proyas, USA, 100 min.
- 1998 – *Il violino rosso (Le violon rouge)*, regia di François Girard, Canada e Italia, USA, UK, Austria, 130 min.
- 1999 – *Il miglio verde (The Green Mile)*, regia di Frank Darabont, USA, 189 min.
- 1999 – *Il sesto senso (The Sixth Sense)*, regia di M. Night Shyamalan, USA, 107 min.

Duemila

- 2000 – *Memento*, regia di Christopher Nolan, USA, 113 min.
- 2001 – *Donnie Darko*, regia di Richard Kelly, USA, 113 min.
- 2001 – *Interstate 60 (Interstate 60: Episodes of The Road)*, regia di Bob Gale, USA, 116 min.
- 2001 – *Mulholland Drive*, regia di David Lynch, USA, 147 min.
- 2002 – *Minority Report*, regia di Steven Spielberg, USA, 145 min.
- 2002 – *The Bourne Identity*, regia di Doug Liman, USA, 119 min.
- 2003 – *Mystic River*, regia di Clint Eastwood, USA, 138 min.
- 2004 – *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban)*, regia di Alfonso Cuarón, USA, 142 min.
- 2004 – *Saw - L'enigmista (Saw)*, regia di James Wan, USA, 103 min.
- 2004 – *Una lunga domenica di passioni (Un long dimanche de fiançailles)*, regia di Jean-Pierre Jeunet, Francia e USA, 133 min.
- 2005 – *Harry Potter e il calice di fuoco (Harry Potter and the Goblet of Fire)*, regia di Mike Newell, USA, 157 min.
- 2005 – *Kiss Kiss Bang Bang*, regia di Shane Black, USA, 103 min.
- 2006 – *Slevin - Patto criminale (Lucky Number Slevin)*, regia di Paul McGuigan, Germania e USA, UK, Canada, 110 min.
- 2006 – *The Prestige*, regia di Christopher Nolan, USA, 130 min.
- 2007 – *Espiazione (Atonement)*, regia di Joe Wright, USA, 123 min.
- 2007 – *La promessa dell'assassino (Eastern Promises)*, regia di David Cronenberg, USA, 100 min.
- 2007 – *Gone Baby Gone*, regia di Ben Affleck, USA, 114 min.
- 2007 – *Zodiac*, regia di David Fincher, USA, 157 min.
- 2008 – *Changeling*, regia di Clint Eastwood, USA, 141 min.
- 2009 – *Watchmen*, regia di Zack Snyder, USA, 162 min.

¶ 12. Totentanz. Operazionalizzare le *Pathosformeln* di Aby Warburg

Franco Moretti e Leonardo Impett

1. *Mnemosyne*

L'oggetto di questo studio è uno dei progetti più ambiziosi della storia dell'arte del xx secolo: l'*Atlante di Mnemosyne* di Aby Warburg, concepito dall'autore nell'estate del 1926 – quando nel suo diario compare il primo riferimento a un *Bilderatlas*, o “atlante delle immagini” – e interrotto tre anni dopo, non finito, a causa della sua improvvisa scomparsa nell'ottobre del 1929.

Mnemosyne consiste in una serie di larghi pannelli neri, di circa 170x140 cm, sui quali erano attaccate fotografie in bianco e nero di dipinti, sculture, pagine di libri, stampe, ritagli di giornale, tarocchi, monete, e altri tipi di immagini (FIGURA 1.1). Warburg continuò a cambiare l'ordine dei pannelli e la posizione delle immagini fino ai suoi ultimi giorni, e risultano attestate tre versioni principali dell'*Atlante*: una del 1928 (la versione “1-43”, con 682 immagini); una dei primi mesi del 1929, con 71 pannelli e 1050 immagini; e quella a cui Warburg stava lavorando al momento della morte, conosciuta anche come la “versione 1-79”, con 63 pannelli e 971 immagini (che è quella che esamineremo). Warburg però stava programmando di aggiungere altri pannelli – probabilmente *molti* di più¹ – e senza dubbio *Mnemosyne* costituisce un oggetto di studio profondamente incompleto e controverso.

¹ In una delle sue ultime pagine di diario, datata Ottobre 1929, Warburg parla di un «Atlas von circa 200 Tafeln»: cfr. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. VII, a cura di Karne Michel e Charlotte Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001, p. 543.



FIGURA 1.1 – *Mnemosyne*, Pannello 46.

La giovane ancella che porta un cesto nella “Nascita di Giovanni Battista” di Ghirlandaio (la terza immagine nella fila superiore del pannello), cui Warburg spesso si riferisce come “nymph” o “ninfa”, sarà discussa più avanti in questo saggio. Con le sue 27 immagini, questo pannello è affollato quasi il doppio rispetto alla media dell’Atlante, che è poco più di 15 immagini.

2. Operazionalizzare le *Pathosformeln*

Per Warburg queste migliaia di immagini erano tutte interconnesse, l'ambizione dell'*Atlante* era quella di rendere visibile – attraverso lo *shock* di un gigantesco montaggio – una similarità morfologica lungo il corso della storia. Questo è l'*Atlante*: il punto di incontro di forma e storia. Due concetti che sono solitamente in contrasto tra loro, e che egli volle coniugare. Ma, esattamente, come dovremmo riuscire a leggere questo collegamento e come dovremmo leggere, ad esempio, questi pannelli: da sinistra a destra, dall'alto verso il basso, dal centro alla periferia?² La dimensione e la posizione di ogni singola immagine muta, e quindi anche la loro rilevanza; i pannelli sono accompagnati da didascalie estremamente laconiche, o addirittura criptiche; i testi che Warburg ha scritto per l'*Atlante* sono pochissimi e molto brevi. Tanto che Gombrich non si sbagliava affatto quando, nella sua biografia intellettuale di Warburg, ha paragonato *Mnemosyne* a «certi tipi di poesia del ventesimo secolo – deve aver pensato ai *Cantos* di Pound, o alla *Waste Land* di Eliot – dove una moltitudine di allusioni storiche o letterarie nasconde e rivela strati su strati di significati personali»³. Detto altrimenti: un'opera enigmatica, spesso paragonata ai *Passagenwerk* di Benjamin ma in realtà molto più inafferrabile. Un filo attraverso il labirinto è tuttavia offerto dalla maggior creazione concettuale di Warburg: le *Pathosformeln*, ovvero le forme del (l'espressione di) *Pathos*. Passione, emozione, sofferenza, turbamento – *Pathos* è un termine con molte (e forse troppe) sfumature semantiche⁴, sebbene tutte condividano il grado “superlativo” (termine di Warburg) della sensazione in questione.

«Le formule antiche di un'espressione fisica o psichica intensificata», come scrive nel saggio su Dürer nel quale introduce la nozione⁵; un “segno

² «Non è chiaro perché alcune immagini siano privilegiate, vuoi per la loro grandezza rispetto alle altre, vuoi per la loro posizione centrale», scrive ad esempio Christopher D. Johnson, «e perché altre sembrano svalutate per la loro piccolezza o posizione marginale». Cfr. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell U.P., Ithaca (NY) 2012, p. ix. Nel caso della FIGURA 1.1, ad esempio, l'immagine “centrale” è l'ancella, nell'angolo a destra, della terza immagine della riga superiore: cosa che non è affatto ovvia per un osservatore. E il criterio continua a cambiare da pannello a pannello.

³ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, 1970, Chicago U.P., 1986, p. 302.

⁴ «Tipica [della semantica storica di 'Pathos'] è un'enorme polisemia sia del concetto che dell'oggetto»: Ulich Port, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, Wilhelm Fink Verlag, Monaco 2005, p. 23.

⁵ Aby Warburg, “Dürer and Italian Antiquity”, 1905, ora in *The Renewal of Pagan Antiquity*, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999, p. 555.

esteriore” per “uno stato di eccitazione o emozione interiore”, come si trova nel saggio su Botticelli⁶. Un’immagine del corpo che simultaneamente rimanda a un’emozione particolarmente intensa.

Un concetto potente, quello di *Pathosformeln*, perché riesce a conciliare degli opposti semantici⁷. *Pathos* e *Formel*: una forza improvvisa e schiacciante – e un *pattern* stabile che si replica nel tempo, e così facendo permette il *Nachleben* (vita ulteriore, sopravvivenza, persistenza: un’altra delle parole chiave di Warburg) dell’antichità nell’Europa della prima età moderna. “Le formule del pathos dinamico *all’antica*”, scrive Warburg nell’“Introduzione” a *Mnemosyne*, raggiungono un’“egemonia schiacciante” tra le convenzioni artistiche: il termine torna nelle annotazioni al pannello 40 (“infanticidio [...] Eccesso di *Pathosformel*”) e 57 (“*Pathosformel* in Dürer”), mentre *Pathos* è associato in varie maniere con i Pannelli 41, 41a, 42, 44, 49, 52, 70 e 73. Se il *Bilderatlas* ha un centro, quello è la *Pathosformel*.

È stato fatto un eccellente lavoro critico sulle *Pathosformeln* ma, per quanto ne sappiamo, nessuno ha mai tentato di “operazionalizzare” il concetto, ovvero di tradurlo in una serie di operazioni quantificabili, così da renderlo uno strumento che *misuri* realmente l’oggetto cui si riferisce. Che la *Pathosformel* sia stata chiaramente *non* concepita in vista di questo risultato rende il tentativo più difficile, questo è ovvio, ma anche più significativo: dal

⁶ “Sandro Botticelli’s *Birth of Venus* and *Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance” [1893], in *The Renewal of Pagan Antiquity*, p. 141. C’è una marcata somiglianza tra le formulazioni di Warburg e il famoso passaggio di T.S. Eliot sul “correlativo oggettivo” nel saggio *Hamlet and His Problems*: “L’unico modo per esprimere emozione nella forma dell’arte è trovando un ‘correlativo oggettivo’; in altre parole, un insieme di oggetti, una situazione, una catena di eventi che possa costituire la formula di quella particolare emozione; tale che quando i fatti esterni, che devono avere esito in un’esperienza sensoriale, siano dati, l’emozione sia immediatamente evocata”. Cfr. *The Sacred Wood*, 1920, Methuen, New York 1972, p. 100.

⁷ Su questo punto, cfr. in particolare Salvatore Settis, “Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion”, in W. Kemp, G. Mattenklott, M. Wagner, M. Warnke (a cura di), *Forträge aus dem Warburg-Haus*, Band 1, De Gruyter, Berlin 1997, pp. 39-44. È stata anche spesso notata l’analogia tra la tensione interna del concetto di Warburg e la polarità nietzschiana tra dionisiaco e apollineo (cfr., per un esempio recente, Colleen Becker, “Aby Warburg’s *Pathosformeln* as methodological paradigm”, in «Journal of Art Historiography», 9, 2013, pp. 12); nella “Introduzione” a *Mnemosyne* Warburg ha lui stesso osservato ironicamente che non era “più necessario [...] adottare una postura rivoluzionaria per identificare l’essenza dell’Antichità nel simbolo del doppio hermes Apollo-Dioniso”. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung*, in Id., *Gesammelte Schriften*, II.1, a cura di Martin Warnke, p. 4.

momento che virtualmente tutti i concetti chiave della storia dell'arte, della teoria letteraria, dell'estetica etc., pongono esattamente lo stesso problema, la ricerca nell'ambito della storia culturale quantitativa deve o ignorare tutti i concetti esistenti, il che sarebbe brutale, oppure trovare una qualche strada per usarli per "misurare" la realtà. Ma parlare di "operazionalizzazione di un concetto" è leggermente fuorviante, perché suggerisce l'idea che ci si concentri sull'intero concetto tutto in una volta, quando invece la prima fase del procedimento consiste nel suddividere il concetto per identificare quali dei suoi elementi siano contemporaneamente *passibili di quantificazione* – perché questo è il punto di partenza dell'operazionalizzazione – ma anche *essenziali nell'architettura del concetto*⁸. Si vuole operazionalizzare il nucleo del concetto, non qualche aspetto periferico che risulta facile da quantificare. Prima di iniziare qualsiasi operazione di calcolo, bisogna davvero *analizzare* il concetto: smontarlo, e ponderare il valore dei suoi diversi elementi.

E la prima cosa che si nota, facendolo, è quanto la *Pathosformel* sia internamente sbilanciata. *Pathos* e *Formel* non sono solo opposti semantici, hanno anche pesi concettuali molto diversi: *Pathos* è molto più importante di *Formel*. La creatività di Warburg, quando scrive del primo, è straordinaria: nell'"Introduzione" a *Mnemosyne*, un testo molto breve di quattro o cinque pagine, troviamo "fervore orgiastico", "impressioni fobiche", "la più alta emozione interiore", "esperienza appassionata", "esaltazione pagana", "scatenamento sfrenato", "abbandono interiore", "ebbrezza omicida", "fervore parossistico", "eloquenza risonante" – e molto altro. È chiaramente una nozione che accende la sua immaginazione. Con *Formel* questo non accade. Così abbiamo cominciato il nostro lavoro dividendo il concetto, e cercando dei modi per "misurare" il *Pathos*.

⁸ Per un tentativo in questa direzione, cfr. l'operazionalizzazione del concetto di "collisione tragica" nell'*Estetica* di Hegel in Franco Moretti, «Operazionalizzare», Literary Lab Pamphlet 6, 2013 (qui Cap. 2, in particolar modo le pp. 55-61).

3. Anatomia del *Pathos*

Un po' di letteratura secondaria. Nelle *Pathosformeln* «i movimenti verso l'esterno dell'intero corpo [...] esprimono l'emozione interiore», scrive David Freedberg, «[e i] corpi che oscillano, i drappaggi che fluttuano con vigore, i capelli che si muovono nel vento veicolano stati interiori di eccitazione psichica». Il concetto «dà alla storia dell'arte l'accesso alla fondamentale dimensione antropologica [...] del *sintomo* [...] inteso come *movimento nei corpi*», aggiunge Georges Didi-Huberman, e Philippe-Alain Michaud, in *Aby Warburg and the Image in Motion*: «non era il corpo immobile, ben equilibrato, ad aver fatto da modello per l'imitazione dell'Antichità, come in Winckelmann [ma] il corpo colto nel gioco di forze travolgenti». Un corpo “isterico”, conclude Sigrid Schade in un saggio in cui una dei pazienti di Charcot è descritta come se si stesse esibendo in un «alfabeto di gestualità appassionate con il suo corpo»⁹.

Movimenti di tutto il corpo... corpi che oscillano... corpo isterico... corpo colto nel gioco di forze travolgenti... e il viso? Silenzio. Strano. Ancor più strano se si considera il ruolo che svolge il viso in quel testo cruciale che è *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* di Darwin: “Finalmente un libro che mi aiuta”¹⁰ – incontrato da Warburg nel cammino che lo avrebbe portato alla *Pathosformel*. Warburg avrebbe lavorato su come le immagini esprimono le emozioni interiori, il libro di Darwin contiene 34 immagini di emozioni umane – e in 32 di quelle l'analisi è incentrata sul viso¹¹. I “muscoli

⁹ David Freedberg, “Memory in Art: History and the Neuroscience of Response”, in Suzanne Nalbantian, Paul M. Matthews, and James L. McClelland (a cura di), *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, MIT Press, Cambridge (MA) 2011, p. 349. Georges Didi-Huberman, “Foreword. Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)”, in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, 2004, Zone Books, New York 2007, p. 15. Philippe-Alain Michaud, *ivi*, pp. 27-8. Sigrid Schade, “Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The ‘pathos formula’ as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Warburg”, in «Art History», dicembre 1995, p. 509.

¹⁰ Le parole «Endlich ein Buch, das mir hilft» sono state citate per la prima volta da Gombrich (Aby Warburg, cit. p. 72), senza indicare una data. In una lezione al Warburg Institute nel 2016, Sigrid Weigel ha mostrato che le parole sono apparse una prima volta nel diario di Warburg il 26 novembre 1888 – e sono poi state trascritte *verbatim* nell'edizione tedesca del testo di Darwin che egli ha portato a Kreutzlingen trentasei anni dopo, nel 1924. La lezione di Weigel si trova qui: <https://www.youtube.com/embed/Nw5CbUrLLf0>

¹¹ Le due eccezioni si riferiscono al sentimento di impotenza espresso dal fare spallucce – indubbiamente la più debole di tutte le emozioni nel libro. Le fotografie di emozioni nei

intorno agli occhi” sono discussi già dalla seconda pagina dell’“Introduzione”; le “sopracciglia”, gli “angoli della bocca”, i “muscoli facciali”, le “espressioni accigliate” e i “rossori” seguono nella coppia di pagine successive; «Dovrò spesso fare riferimento [...] ai muscoli del viso umano» [23], spiega Darwin – e le prime tre immagini del libro sono infatti disegni anatomici di quei muscoli [24-5]. Nel ribadire l’importanza del libro di Darwin per il percorso di Warburg, Carlo Ginzburg ha isolato una pagina centrata sul “riso”, “sorriso”, “viso bagnato di lacrime” e sul «passaggio rapido dal riso alle lacrime»¹². Darwin si è concentrato “soprattutto sulle espressioni facciali”, conclude Philip Fisher in *The Vehement Passions* – e noi non potremmo essere più d’accordo¹³.



FIGURA 3.1 – Domenico Ghirlandaio, *La conferma della Regola di San Francesco*, 1483, Cappella Sassetti, Firenze.

Un libro che mi aiuta. Dopo di che Warburg fa l’opposto di quello che ha fatto Darwin. Non per una mancanza di interesse per le espressioni facciali in quanto tali: “The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie” (1902), con la sua impressionante analisi di sei volti che emergono dal sottosuolo – Poliziano, Pulci, Franco, e i tre Medici bambini: **FIGURA 3.1** – lo rende perfettamente chiaro. Ma

Warburg non era interessato alle espressioni facciali *in connessione col Pathos*. Le sue osservazioni sui capelli fluttuanti in Botticelli come segno di “ecce-

bambini spesso mostrano un coinvolgimento di tutto il corpo, ma l’analisi si concentra abitualmente sui volti, e anche l’assetto tipografico del libro indirizza i lettori nel medesimo senso: nelle pagine riguardanti “l’espressione di sofferenza” nei bambini, l’intestazione richiama l’attenzione sul “piangere”; più avanti, menziona la “sopracciglia oblique” riferendosi alle immagini di “sofferenza”. Per quanto riguarda le emozioni negli adulti, quattordici immagini su diciannove mostrano *solo* il viso; il corpo non è neanche visibile – tantomeno significativo.

¹² Carlo Ginzburg, “Le forbici di Warburg”, in Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Salvatore Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 116.

¹³ Philip Fischer, *The Vehement Passions*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 2002, p. 23.

tazione ed emozione interiore” sono perfette sotto questo aspetto: i capelli portano il *Pathos* più vicino possibile al viso – lo appiccicano letteralmente al viso – *senza davvero coinvolgerlo*¹⁴. C’è qualcosa di estremo in questa esclusione, ma la cosa importante è che Warburg aveva ragione: concentrandosi sul corpo piuttosto che sul viso ha sottolineato la discontinuità tra il suo *Pathos* e le emozioni di Darwin. Il significato di *Pathos*, e la sua relazione con il concetto moderno di emozioni, sono certo enormi interrogativi; ma, detto senza mezzi termini, il *Pathos* è troppo potente per essere comunicato dai movimenti, necessariamente molto sottili, dei “muscoli intorno agli occhi” e “degli angoli della bocca”; esso, piuttosto, afferra il corpo nel suo complesso, *prende il controllo* del corpo. Si è “schiacciati” da esso, “paralizzati” dalla paura, “infiammati” dalla rabbia, “inondati”, “schiantati”, “ghermiti”: tutti passivi¹⁵. Per contrasto, solitamente noi “sentiamo” un’emozione – agendo, grammaticalmente parlando, come soggetti attivi. “Possediamo” un’emozione – mentre invece una passione ci possiede. E il viso è parte della differenza: esprimere uno stato interno mediante un movimento impercettibile vuol già dire padroneggiarlo, e padroneggiare è un concetto antitetico rispetto all’idea di *Pathos*.

Seguendo la logica implicita del lavoro di Warburg, e della letteratura critica sulle *Pathosformeln*, abbiamo allora escluso le espressioni facciali dal nostro modello, perché non sembravano appartenere al nucleo del concetto. Naturalmente possiamo sbagliarci, ma la decisione evidenzia un aspetto chiave del processo di operazionalizzazione: ti obbliga *a essere assolutamente chiaro rispetto alla tua interpretazione di un concetto*. Puoi includere i volti nelle tue misurazioni, oppure no. La chiarezza non è un optional, e non è una questione di stile: è un vincolo logico. E l’epistemologia delle scienze umane ha

¹⁴ «La mobilità superficiale delle forme inanimate accessorie, panneggi e capelli», scrive Warburg, «che Poliziano raccomandava [a Botticelli] come caratteristiche delle opere d’arte antiche, era un segno esterno – facilmente manipolabile – che poteva essere aggiunto *ovunque avesse bisogno di creare un’apparenza di vita intensificata*. Botticelli prontamente utilizzò questo espediente per mostrare le figure umane *in uno stato di eccitazione, o anche di emozione interiore*». “Sandro Botticelli’s *Birth of Venus and Spring*”, cit., p. 141 (corsivi miei).

¹⁵ «Laddove la nostra concezione moderna della passione è essenzialmente attiva, nell’antichità e per lungo tempo a seguire il significato di *passio* [in greco, *pathos*] era [...] essenzialmente “passivo” [...] infatti sia *pathos* che *passio* significano “sofferenza” [...] le visioni stoica e cristiana [...] consideravano le passioni come malattie dell’anima». Erich Auerbach, “*Passio as Passion*”, in Id., *Time, History, and Literature*, Princeton UP 2014, p. 165.

probabilmente molto da guadagnare da qualche vincolo in più.

Dunque: niente viso, ci si concentra sui “movimenti verso l'esterno del corpo nel suo complesso”, come la mette Freedberg. Il corpo nel suo complesso... in sostanza, braccia e gambe. Le ninfe e le menadi che “danzano” e “corrono” dei saggi fiorentini¹⁶; ancora di più, le braccia: le braccia alzate dell'incisione veneziana che Warburg individua come l'immagine “più eloquente” nel saggio in cui per la prima volta viene introdotta la *Pathosformel* [555] (FIGURA 3.2): quattro menadi sollevano le spade, pronte a colpire, mentre Orfeo alza il suo braccio sinistro nel vano gesto di una difesa. Riflettendo sui “gesti umanamente veri” delle *Pathosformeln*, Freedberg menziona “la madre piangente con le braccia tese nel dolore”; a proposito dei “Disastri” di Goya, rileva la tentazione “di alzare le proprie braccia per far calare l'ascia”¹⁷. Ma la connessione più forte tra le braccia e il *Pathos* viene da tre saggi di una raccolta recente, in cui



Der Tod des Orpheus.

Verkleinerter Holzschnitt nach Ovids Metamorphosen, 1497.

FIGURA 3.2 – Incisione su legno da Ovidio, *Metamorfosi*, 1497, Venezia.

¹⁶ “Sandro Botticelli’s *Birth of Venus*” e “On *Imprese Amoroze* in the Earliest Florentine Engravings” [1905], in *The Renewal of Pagan Antiquity*, passim.

¹⁷ David Freedberg, “Empathy, Motion and Emotion”, in Klaus Herding and Antje Krause-Wahl (a cura di), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nabsicht*, Driesen, Taunusstein 2007, pp. 29, 38.

Salvatore Settis si concentra sul braccio morto di Meleagro e di Cristo, che cade verso il basso ad angolo retto rispetto al corpo (FIGURE 3.3–3.4). Carlo Ginzburg discute le braccia sollevate della Menade, inclusa la “Menade sotto la Croce” del Pannello 42 di *Mnemosyne* (FIGURA 3.5), e, più impressionante di tutti, Maria Luisa Catoni individua l’immagine perturbante di una donna che si precipita in avanti gettando all’indietro le braccia (FIGURA 3.6)¹⁸.



FIGURA 3.6 – Maiano/Sangallo, *Morte di Francesco Sassetti*, anni '80 del '400, Cappella Sassetti, Firenze.

¹⁸ Cfr. Salvatore Settis, “*Ars moriendi*: Cristo e Meleagro”, Carlo Ginzburg, “Le forbici di Warburg”, e Maria Luisa Catoni, “Donna disperata in movimento. Peripezie di un particolare”, in *Tre figure*, cit. Come nota a latere, aggiungiamo che – mentre le braccia sono cruciali per le *Pathosformeln*, le mani e le dita non lo sono. A prima vista sembra strano, visto quanto possono essere “espressive” – talmente tanto che dal loro movimento è stato sviluppato un intero linguaggio – ma come in precedenza per il volto, il Pathos non va d’accordo con la sottigliezza dell’espressione. L’associazione frequente (proposta da Agamben, da Michaud e da altri) tra *Pathosformeln* e *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (Napoli 1832) di Andrea De Iorio – dove le mani giocano indubitabilmente un ruolo centrale – è quindi, a nostro avviso, completamente sbagliata. Basta solo consultare l’indice finale dei gesti (“Indice terzo, De’ gesti”) per capire che ci sono solo tre posizioni per le braccia (più una a testa per le “sopracciglia”, “gli omeri” e “le spalle”), laddove le “dita” e le “mani” mettono capo a una fenomenologia di circa 40 posizioni distinte (“dita curvandosi obliquamente l’uno dopo l’altro”, “indice e medio rovesci, in diverse posizioni”, e “mano e dita aperte, ed accostate al naso...”), per un totale di circa 150 occorrenze. Ciascuna delle quali è del tutto incompatibile con le osservazioni di Warburg sul corpo umano.



FIGURA 3.3 – Raffaello, *La deposizione*, 1502, Galleria Borghese, Roma.



FIGURA 3.4 – *Pietà/Versperbild*, St-Nikolai-Kapelle, Soest. Da A. Ludorff, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Soest*, Münster 1905.



FIGURA 3.5 – Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione*, 1485-1490, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

4. “... e vide il teschio sotto la pelle”

Torneremo sulla “donna disperata in movimento” di Catoni alla fine del *pamphlet*. Adesso, entrando nella parte quantitativa di questo studio, dobbiamo affrontare una differenza fondamentale tra la critica d’arte computazionale e un simile operare sulla letteratura o la musica. Queste ultime hanno forme notazionali le cui unità sono facilmente codificate, e la cui grammatica può pure essere programmata: con un po’ di lavoro, un algoritmo può stabilire incontestabilmente le voci attive e passive nell’*Ulysses*, o mappare le occorrenze degli accordi sospesi di quinta in Mahler. Con Ghirlandaio e Dürer non abbiamo a disposizione una segmentazione del linguaggio paragonabile. Prendiamo l’introduzione di Warburg alla *Pathosformel* per mezzo di una serie di immagini della morte di Orfeo (FIGURA 4.1). Le guardiamo, e facilmente riconosciamo una formula che si ripete a distanza di venti secoli. Ma questa similarità intuitiva come può davvero essere *misurata*?



FIGURA 4.1 – Una *Pathosformel* emerge.

Da sinistra verso destra: dettaglio di un vaso da Nola, Louvre, 470 a.C.; incisione da un vaso di Chiusi del v secolo a.C., G.F. Gamurrini, *Annali dell’istitut. di corrisp. Archeol.* 1879; incisione su legno da Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia 1497; stampa del Nord Italia, tardo xv secolo d.C., Scuola di Mantegna, Hamburg Kunsthalle; Albrecht Dürer, “Morte di Orfeo”, 1494, Hamburg Kunsthalle.

La nostra risposta arriva in tre fasi. Primo, abbiamo isolato le figure umane dal loro contesto, includendole in una sorta di “scatola” (FIGURA 4.2): se il *Pathos* è espresso dal corpo, allora ci concentriamo *sul corpo e nient'altro*. Seconda cosa, e più drastica, abbiamo eliminato i colori, i vestiti, i volti, le mani, e ridotto i corpi a meri scheletri (FIGURA 4.3). «Bisogna prima sistemare ognuna delle ossa, e poi aggiungere i relativi muscoli», ha scritto Alberti nel *De Pictura*¹⁹: e, dopo aver completato il nostro lavoro, ci è stato detto che i pittori e gli scultori per lungo tempo hanno usato manichini che assomigliano molto ai nostri scheletri. Ma queste non sono le ragioni per cui abbiamo avuto l'idea degli scheletri: questi non erano intesi a riprodurre fasi reali della pratica della pittura (anche se, occasionalmente, possono anche fare questo); derivano piuttosto dalla necessità di avere un sistema di notazioni fatto di unità semplici. E queste figure a dodici bastoncini fanno proprio questo: forniscono un alfabeto per le *Pathosformeln*. Sapevamo che stavamo perdendo molto. Ma l'alfabeto contava di più²⁰.

A questo punto abbiamo preso la nostra terza e più radicale decisione: avremmo misurato solo un tipo di variabile, gli undici angoli delle giunture, combinati in “vettori-scheletro”. Se il *Pathos* è veicolato da “movimenti verso l'esterno”, “braccia protese” e simili, allora gli angoli formati da braccia e gambe potrebbero esserne una misura. Non “la” misura – con un concetto complesso, delle alternative sono sempre immaginabili – ma certamente “una” misura; un succedaneo per il lavoro fatto dai muscoli del nostro corpo. “Gli arti che si estendono nello spazio [infrangono] la posizione eretta [...] che indica compostezza e controllo”, è stato osservato in un recente saggio sul Cinquecento²¹; e gli angoli seguono la loro infrazione. Più ampio l'angolo, più ampia l'infrazione, più ampio il *Pathos*. Non è certo così semplice, ma questa

¹⁹ Il passo è citato da Salvatore Settis in “*Ars moriendi*: Cristo e Meleagro”, *Tre figure*, cit., p. 102.

²⁰ Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, cit., p. 129, cita un passo da *Linguaggio e mito* di Cassirer che va proprio nella stessa direzione: «Se il linguaggio è il crescere verso un veicolo di pensiero, un'espressione di concetti e giudizi, questa evoluzione può essere raggiunta solo a prezzo di rinunciare alla ricchezza e alla pienezza dell'esperienza immediata. Alla fine quel che rimane del senso concreto e del contenuto percettivo che una volta possedeva è poco più che un mero scheletro».

²¹ Sharon Fermor, “Movement and gender in sixteenth-century Italian painting”, in Kathleen Adler e Marcia Pointon, (a cura di), *The Body Imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge U.P., Cambridge 1993, pp. 141-3.

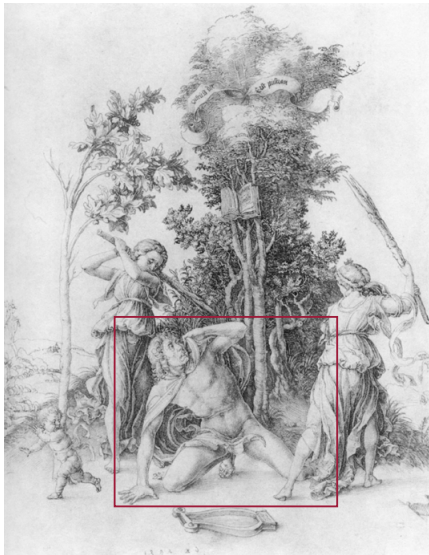


FIGURA 4.2 – Estrazione.

La scatola intorno al corpo è creata disegnando una linea sulla figura, dalla testa alla punta del piede, e poi utilizzandola per stimare una “scatola di delimitazione” centrata sul corpo, e che include gli arti.

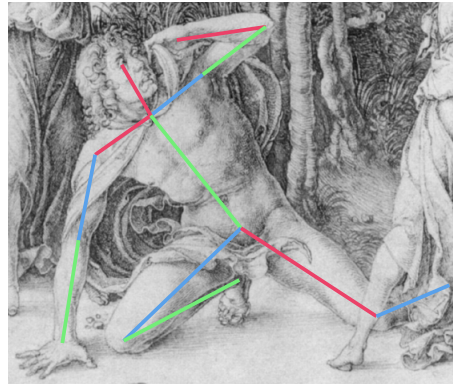


FIGURA 4.3 – Raggi X.

I nostri scheletri sono composti di dodici segmenti – la parte inferiore e superiore delle gambe, la colonna vertebrale, la parte inferiore e superiore delle braccia, le spalle, e il collo – il che rappresenta un compromesso tra l'accuratezza anatomica e una riproducibilità coerente. La ragione per cui abbiamo le spalle e non i fianchi, per esempio, è che questi ultimi sono solitamente invisibili – giacciono, a malapena sottintesi, sotto strati di indumenti – e i nostri esperimenti iniziali hanno rivelato che essi sarebbero stati rilevati in modo per lo più casuale.

Le figure nel Bideratlas sono spesso riprodotte a specchio, ruotate, e – nella ceramica greca o nelle mappe di costellazioni – anche a testa in giù. Se lasciato non compensato, questo spettro di posizioni sarebbe velocemente diventato la caratteristica dominante nei dati. Per questo abbiamo ruotato ogni scheletro in modo da rendere la colonna vertebrale sempre verticale, e riprodotto a specchio orizzontalmente le pose, in modo che il braccio più alto sia sempre sulla sinistra. Per questo abbiamo finito per avere un angolo per ogni parte del corpo, tranne la colonna vertebrale, ovvero undici angoli in totale.

La decisione di raddrizzare la colonna vertebrale può essere chiaramente messa in questione – soprattutto perché diverse *Pathosformen* (Laocoonte in particolare) coinvolgono una forte torsione del tronco. Ma non ci è venuta in mente un'opzione alternativa – e del resto, come si vedrà tra breve, l'impatto sui risultati sembra essere stato trascurabile.

è la base. In più, gli angoli ci permettono in modo efficace di ignorare tutto del corpo stesso (taglia, proporzioni, gambe lunghe, spalle larghe – qualsiasi cosa), per concentrarsi esclusivamente *sui suoi movimenti*. Gli angoli mettono in luce *il dinamismo del corpo*; la “vita in movimento” che Warburg ha associato strettamente alle *Pathosformeln*. E ancora, potremmo anche sbagliarci completamente a scommettere sugli angoli; ma è una scommessa *concettuale* – un’interpretazione dell’architettura interna della *Pathosformel* – e non solo una maniera comoda di misurare le cose.

Undici angoli: questo era tutto quello che aveva l’algoritmo per “riconoscere” le *Pathosformeln*. Ma che cos’è esattamente una *Formel*?

5. “Dalle formule alle forme”

Abbiamo cominciato mettendo il rilievo lo sbilanciamento interno del concetto di *Pathosformel*; dis-assemblato in *Pathos* e *Formel*, ci siamo concentrati sul *Pathos*, poi lo abbiamo dissezionato ulteriormente in corpo, viso, gambe, braccia... Adesso, gli scheletri ci portano nel regno della *Formel*: immagini concrete sono trasformate in “schemi iconografici” composti da “unità minimali distinte che sono ripetibili e combinabili”, per citare il saggio di Catoni (49, 69). Segmenti e angoli sono esattamente questo: unità distinte, minimali, combinabili e ripetibili.

Ma gli scheletri sono un esempio di “formula” – o di “forma”? La domanda può sembrare un po’ di lana caprina, ma i due concetti non sono identici, e la differenza sembra consistere in questo: la forma ha primariamente, per citare l’“Introduzione” a *Mnemosyne*, una “funzione anti-caotica”²¹: di fronte al turbine delle passioni e dei movimenti, la forma opera una selezione dei materiali da rappresentare, e li organizza in una struttura. C’è una qualità *antagonistica* in questo procedimento, *anti-caotica*²²: «uno scontro [...] di una forza plasmante e di un materiale che va plasmato», come la mette Panofsky nel saggio sul *Kunstwollen*²³. Questo senso di lotta manca nell’idea di *Formell* formula, che implica prima di tutto un’ulteriore riduzione degli elementi – una “forma più piccola”, come suggerisce il suffisso diminutivo – ma anche, e più importante, una dimensione completamente nuova del *tempo*. Una for-

²² Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung*, cit., p. 3.

²³ Erwin Panofsky, “Il concetto del «Kunstwollen»” (1920), in Id., *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, trad. it a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano 1966², p. 167.

mula non è semplicemente “meno” di una forma, è una forma che *ha imparato a riprodursi*. La riproduzione è sempre un orizzonte del concetto di forma: è “l’elemento che in letteratura può replicarsi”, come uno di noi ha scritto in un saggio precedente²⁴; fatto di “unità replicabili”, per usare i termini di Catoni. Ma: *replicabile*; non ancora *replicato*. Le formule concretizzano quello che nelle forme è una semplice potenzialità; sono forme che sono sopravvissute – che hanno raggiunto un *Nachleben*. In questo punto i due assi di *Mnemosyne* convergono verso un terreno concettuale comune: “forma”, con la sua padronanza del caos empirico, emerge come concetto fondamentale della *morfologia* estetica, mentre “formula”, con la sua permanenza nel tempo, funziona come pietra angolare di una *storia* estetica.

Punto finale. La forma genera la formula, e mai viceversa. Così, non sorprende che le formule debbano suscitare un vago senso di nostalgia per quell’originale che è visibile solo in modo imperfetto nella loro riproduzione. “Man will zurück”, scrive Nietzsche nell’estate del 1885, riflettendo sulla nostalgia che secondo lui caratterizza la filosofia tedesca: «Si vuole tornare *indietro*, attraverso i padri della Chiesa fino ai Greci, dal nord al sud, dalle formule alle forme»²⁵. *Aus den Formeln zu den Formen*. Ma in realtà *noi possiamo “vedere” le forme solo grazie alla loro sopravvivenza in quanto formule*: una forma che non si è trasformata in formula è teoricamente immaginabile ma – non essendosi mai riprodotta – sarebbe in pratica inconoscibile. Così Warburg aveva ragione ad ancorare la sua morfologia storica alle formule più che alle forme. E adesso, andiamo finalmente a vedere come è fatta una formula.

6. Ninfa

“Cos’è successo?” scrive André Jolles a Aby Warburg il 23 Dicembre 1900.

Cherchez la femme, mio caro. Una giovane donna sta giocando con me un gioco crudele. [...] Sono io che inseguo lei – o lei insegue me? Non lo so più. [...] Ora è Salomè, che danza con la sua grazia letale [...] ora Giuditta, fiera nel suo trionfo, che porta con passi sal-

²⁴ Franco Moretti, *The Slaughterhouse of Literature* (2000), ora in Id., *Distant Reading*, Verso, Londra-New York 2013.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Opere di Friedrich Nietzsche. Frammenti postumi. 1884-1885*, vol. VII.3, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1975, p. 369.

tellanti la testa del generale ucciso. Adesso sembra nascondersi nella grazia in boccio del piccolo Tobia, che va in giro con coraggio e allegria [...] A volte la vedo in un serafino [...] o in Gabriele, che porta la buona novella [...] in un'ancella alle nozze, o in una madre terrorizzata, in fuga dalla strage degli Innocenti. Ho provato a vederla di nuovo come la prima volta, a S. Maria Novella; ma nel frattempo, lei si è moltiplicata...

Salomè, Giuditta, Tobia, serafino, Gabriele, ancella, madre... Ecco com'è fatta una formula. Sempre lo stesso tipo fondamentale, ma in incarnazioni che cambiano sempre. Una delle quali era per Jolles e Warburg particolarmente attrattiva: quella che Jolles aveva incontrato in Santa Maria Novella – l'ancella che porta il cesto di Ghirlandaio, nell'angolo a destra in basso della *Nascita di San Giovanni Battista*, nella Cappella Tornabuoni (FIGURA 6.1). La Ninfa, così Warburg l'avrebbe chiamata, con un nome che evocava immediatamente il *Nachleben der Antike*.



FIGURA 6.1 – “Ces nymphes, je le veux perpétuer”

“Svelta, portata nel cerchio Tornabuoni. Addomesticamento”, recita l’annotazione di Warburg al pannello. Visibile in molte immagini del Pannello 46 – a volte in posizione centrale [46.11], a volte periferica [46-6], o anche nascosta sullo sfondo [46.5] – Questa figura è vista da angolature differenti, e si muove in differenti direzioni; la sua figura è ulteriormente sviluppata nel Pannello 47 (come “Capo-cacciatrice”) e 48 (“Fortuna”), e diventa un esempio centrale del concetto di *Nachleben* di Warburg.

La Ninfa e il suo Pannello sono stati per noi il banco di prova per vedere se i vettori-scheletro funzionavano. Abbiamo preso tutti i corpi umani completamente visibili nel Pannello 46, li abbiamo trasformati in vettori-scheletro, ci siamo concentrati sul primo componente principale del set di dati – ovvero, sulla singola serie di dati che conteneva la più alta varianza (FIGURA 6.2) – ed è stato immediatamente chiaro che questo singolo asse era abbastanza per distinguere tutte le Ninfe nel pannello, sul lato sinistro del diagramma, da tutte le altre figure, sul lato destro (FIGURA 6.3).

Ora, il componente principale non è una caratteristica scelta dal ricercatore – è una proprietà statistica dei dati, indipendente da qualsiasi programma soggettivo. E tuttavia ha separato perfettamente le ninfe dalle non-ninfe. Sono i bastoncini e gli angoli un buon succedaneo per le *Pathosformeln*? Nel caso della Ninfa, sì: gli scheletri hanno funzionato come impronte digitali, distinguendo la giovane donna di Jolles da tutte le altre figure²⁶. Così, si può

Creazione della Ninfa

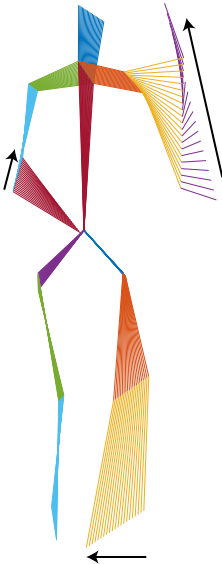


FIGURA 6.2 – *Mnemosyne*, Pannello 46: una rappresentazione sintetica dei movimenti del corpo.

Le “posture” in questa figura non hanno corrispondenze con effettive posture delle braccia o delle gambe dei corpi nel Pannello 46: sono la visualizzazione della componente principale dei dati – ovvero, la direzione della varianza maggiore. La ragione per cui il braccio dello scheletro sembra “muoversi” di più della sua gamba è dovuta al fatto che la varianza negli angoli è maggiore per l’avambraccio che per tutti gli altri arti.

²⁶ Facendo così, i vettori-scheletro hanno anche dimostrato che i capelli fluttuanti e i drappaggi, così spesso evocati da Warburg, e ancora di più dai suoi interpreti (soprattutto quando scrivono a proposito dell’ancella di Ghirlandaio), non giocano un ruolo essenziale nella rappresentazione del *Pathos*: naturalmente, sono stati del tutto assenti dalla nostra misurazione – e tuttavia la *Pathosformel* nella Ninfa è emersa con perfetta chiarezza (un fatto che sarebbe stato confermato da tutti gli esperimenti successivi). I vestiti e i capelli possono forse *aggiungere* qualche significato emozionale, ma non sono indispensabili per evocare l’emozione interiore.

immaginare un'altra domanda: gli scheletri possono fare lo stesso su una scala più ampia del singolo pannello, catturando potenzialmente tutte le *Pathosformeln* di Warburg? E, oltre a questo, possono anche essere qualcosa in più di sole impronte digitali? Perché un'impronta digitale identifica, certo, ma non dice assolutamente niente della figura che ha riconosciuto. L'identificazione non è l'analisi, forse non è neanche in realtà conoscenza, eccetto che in un senso molto ristretto. I nostri scheletri possono fare meglio di questo?

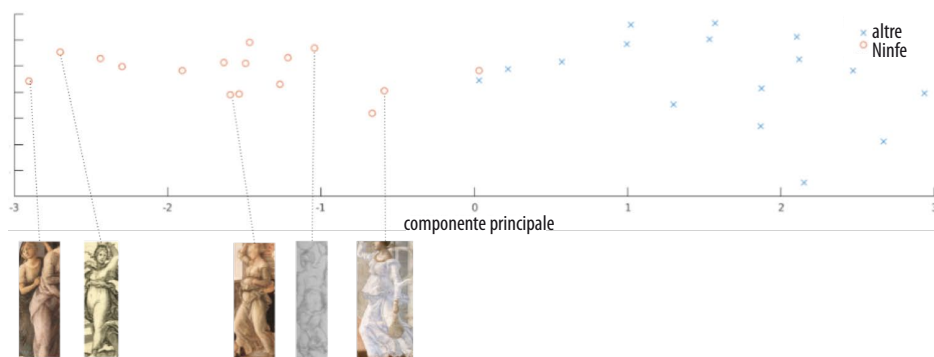


FIGURA 6.3 – *Mnemosyne*, Pannello 46: dati quantitativi e separazione dell'immagine.

7. Gruppi

Prima la prima domanda. Per vedere se i vettori-scheletro funzionavano su una scala più ampia del singolo pannello, abbiamo estratto 1665 corpi da 21 dei 63 pannelli dell'*Atlante*, e applicato un algoritmo di *clustering* K-means che ha diviso i vettori-scheletro in 16 gruppi²⁷. Sedici è stato un

²⁷ L'andare oltre la scala del singolo pannello ha richiesto di confrontarsi col fatto che la risoluzione delle tavole originali del *Bilderatlas* non è abbastanza buona da identificare molte delle figure umane più piccole; abbiamo pertanto speso una quantità considerevole di tempo nel trovare versioni a più alta risoluzione delle immagini per le notazioni degli scheletri; successivamente le figure umane sono state ritagliate, e le posizioni degli arti tracciate con notazioni manuali, usando tre notazioni separate per ciascun corpo per la coerenza. Descriviamo questo processo in dettaglio in: Leonardo Impett e Sabine Süssstrunk, "Pose and Pathosformel in Aby Warburg's *Bilderatlas*", *European Conference on Computer Vision*, Springer LNCS, vol. 9913, 2016. Questa è la ragione per cui il nostro corpus è limitato a circa un terzo dei pannelli dell'*Atlante*. Esperimenti più recenti hanno tuttavia suggerito che alcune tecniche di *computer vision* possono stimare automaticamente le posture umane in modo abbastanza affidabile, rendendo l'analisi di un vettore-scheletro immaginabile anche per raccolte di immagini più ampie. I risultati successivi saranno disponibili su warburg.epfl.ch.

compromesso pragmatico tra due scogli opposti: troppo pochi gruppi, con pose diverse che finiscono insieme, rendono il raggruppamento incoerente; ma anche avere troppi gruppi, con pose simili che vengono separate in modo forzato, è sbagliato. Una riduzione bi-dimensionale delle undici dimensioni dei nostri dati (FIGURA 7.1), nei quali 16 gruppi sono stati piuttosto nettamente separati, suggerisce che la nostra scelta si collocava all'interno di un intervallo plausibile, e quindi 16 gruppi sono stati.

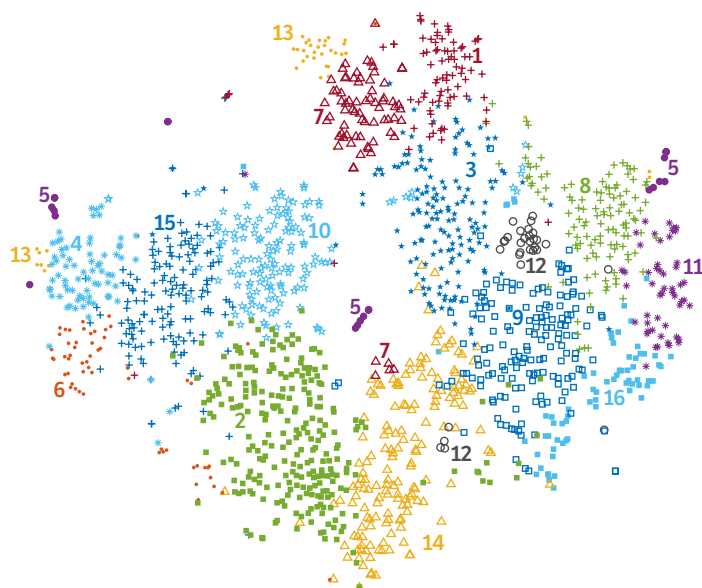


FIGURA 7.1 – I gruppi morfologici di *Mnemosyne*: una visione bi-dimensionale.

Ora, ognuno di questi gruppi riunisce insieme corpi morfologicamente simili, sistemati secondo la loro somiglianza intorno a un vettore-scheletro “centrale” del gruppo (FIGURA 7.2). Ma ogni gruppo era più complicato di quello che queste 16 figure suggeriscono, ed è stato processato con un algoritmo gerarchico agglomerativo, che ha prodotto un albero di distanze tra i vettori-scheletro e tra le posture cui essi corrispondono (FIGURA 7.3).

Con questa *Totentanz* di scheletri – alcuni gruppi ne hanno centinaia, che sembrano impegnati in una danza in cerchio senza fine – la nostra operazionalizzazione passo passo delle *Pathosformeln* ha raggiunto la sua conclusione. Se la logica che avevamo seguito era solida, gli angoli che hanno misurato la distanza delle membra dall’asse centrale del corpo avrebbero dovuto riu-

scire identificare lo “stato di eccitazione” – il *Pathos* – che Warburg aveva in mente. Per vedere se era questo il caso, siamo tornati indietro, dagli scheletri alle pitture.

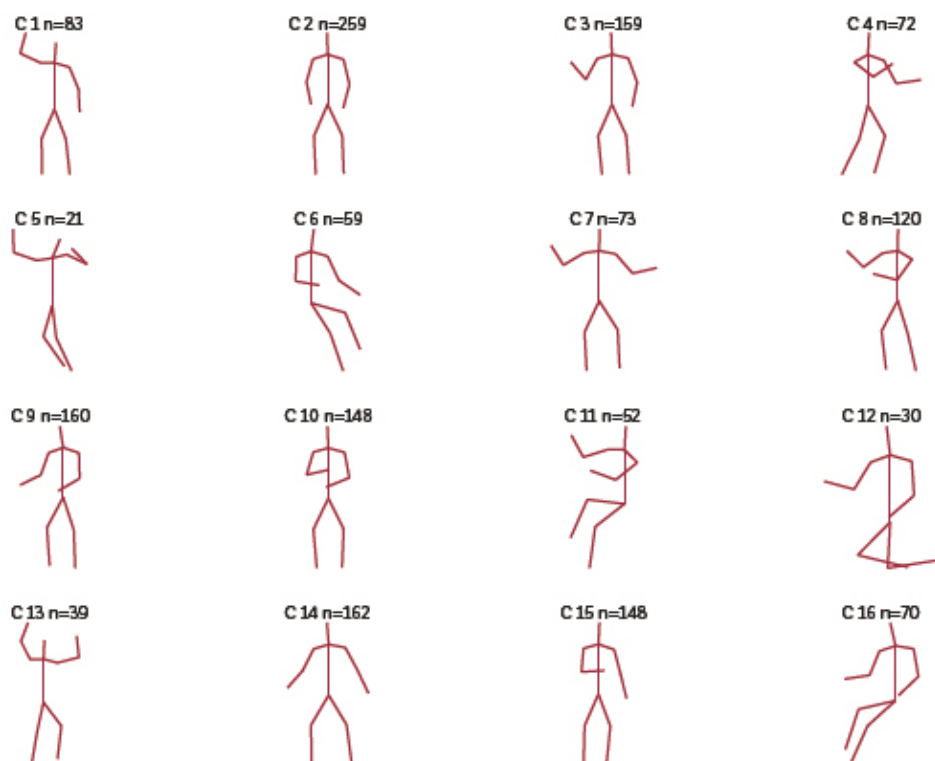


FIGURA 7.2 – Totentanz.

Un gruppo è definito interamente dal suo punto centrale, e ogni vettore-scheletro “appartiene” a un dato gruppo se è più vicino al suo punto centrale rispetto a quello di qualunque altro. Viceversa, il punto centrale è esso stesso definito come il valore medio di tutti i membri del gruppo. L'algoritmo di *clustering* K-means è una ricorrenza tra queste due definizioni, finché esse non sono perfettamente congruenti l'una con l'altra.

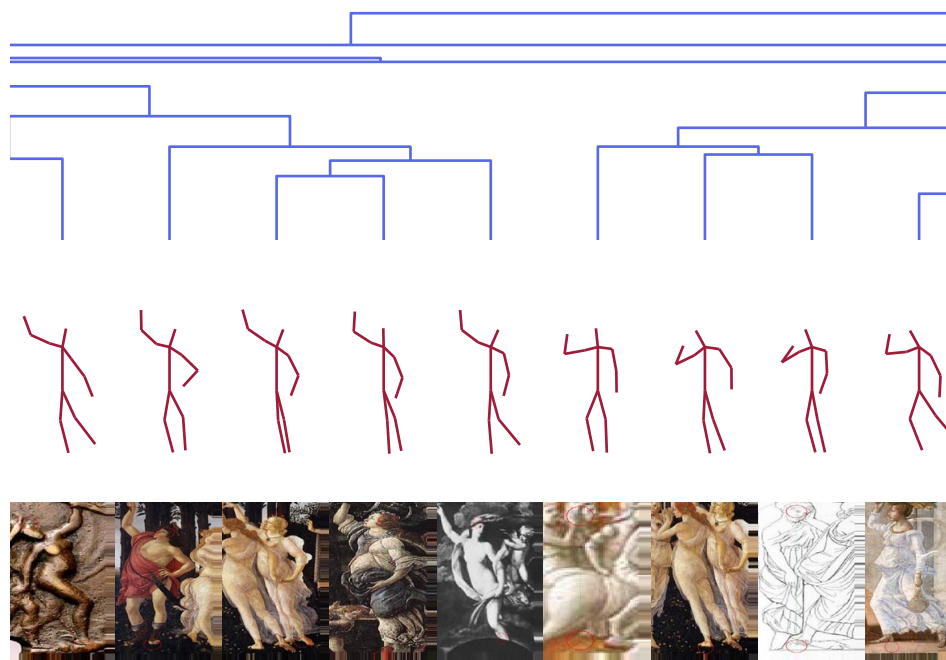


FIGURA 7.3 – Un esempio: gruppo 1.

Una sezione del gruppo 1, che indica l'albero delle distanze tra i vari scheletri, e le immagini da cui gli scheletri sono stati astratti (sotto l'immagine sono elencate delle serie di metadati – pannello e numero dell'immagine, data del lavoro originale, e così via). La relazione tra *tutti* gli scheletri in un gruppo e gli scheletri “centrali” della FIGURA 7.2 è analoga a quella tra formule e forme: i nove scheletri in questa immagine (e gli altri 74 che compongono l'intero gruppo) sono altrettante variazioni su una stessa morfologia di base.

8. “Natura viva”

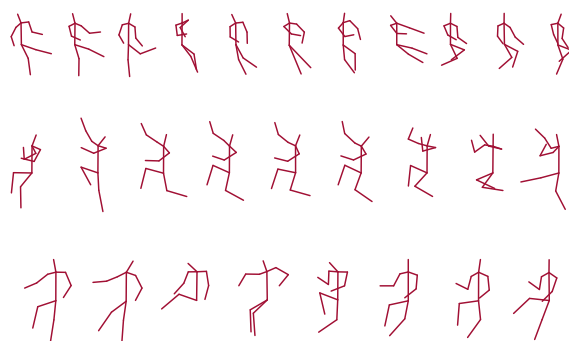


FIGURA 8.1 – Scheletri agitati...

A un primo sguardo, la FIGURA 7.2 sembrava includere sette gruppi “agitati”: 1, 5, 6, 7, 11, 13, 16. Ma questi sono velocemente entrati a far parte di gruppi molto differenti. I gruppi 6, 11 e 16 erano soltanto un errore di lettura: anche se gli scheletri sembravano instabili (FIGURA 8.1), i corpi

da cui erano stati estratti erano in realtà perfettamente stabili: in ginocchio, distesi, seduti e così via (FIGURA 8.2). Questo era un avvertimento rispetto ai rischi della nostra procedura: abbiamo cominciato includendo i corpi in “scatole” e astraendoli dal loro contesto, e ogni volta che il corpo e il contesto erano fortemente associati questo ovviamente ha funzionato male. Così, abbiamo escluso i gruppi 6, 11 e 16 da ogni ulteriore analisi.



FIGURA 8.2 – ... ma corpi perfettamente stabili.

Due guerrieri in ginocchio. Firenze, 1465; *Il sangue del Redentore*, Bellini, 1460; *Il banchetto di Erode*, Ghirlandaio, 1485-90; *Il banchetto di Erode*, Filippo Lippi, 1464 (tutti gruppo 11); *Nascita di San Giovanni Battista*, Ghirlandaio, 1486 (gruppo 16).

Poi viene il gruppo 5. In termini puramente geometrici, questo era il gruppo più “agitato” di tutti (FIGURA 8.3); ma l’agitazione si è rivelata il risultato di posizioni strane, il più delle volte in vasi o mappe astrologiche (FIGURA 8.4), il che non ha niente a che fare col *Pathos*. Secondo avvertimento, meno ovvio del primo: c’è una correlazione tra postura fisica e stato emotivo interiore – questa è l’idea generale della *Pathosformel*: il *Pathos* è reso visibile attraverso i movimenti del corpo – ma la correlazione non è una di tipo lineare, in cui il “grado supremo di emozione”, come lo chiama Warburg, corrisponda a un “grado supremo di agitazione fisica”. Il *Pathos* richiede una turbolenza fisica, e il *Pathos* estremo sembra occupare una posizione specifica nello spettro dei movimenti possibili – ma non una posizione *estrema*. È più interessante di così.



FIGURA 8.3 – Salti mortali...



FIGURA 8.4 – ... senza *Pathos*.

Una stella, personificata come un giovane ragazzo, che corre lontano dal Sole (Puglia 420 a.C.). In Furtwangler e Reichold, *Griechische Vasenmalerei*, Munich 1921-32. La leggenda di Perseo sul globo celeste greco. Riprodotta in 'M. Manilii Astronomicon', Richard Bentley, Londra 1739.

Questi rimanenti tre gruppi sono quelli in cui le *Pathosformeln* sono alla fine cominciate a emergere: 7 (FIGURA 8.5), 13 (FIGURA 8.6) e specialmente 1, che includeva il più ampio numero di quelle che lo stesso Warburg ha esplicitamente indicato come *Pathosformeln* (FIGURA 8.7): la cacciatrice di teste, la ninfa di Ghirlandaio, la Fortuna, le ninfe di Botticelli, Laocoonte e Orfeo.

Se ora si ritorna alla riduzione bi-dimensionale dei 16 gruppi della FIGURA 7.1, è facile notare i tre gruppi pieni di *Pathosformeln* in alto a destra della distribuzione: nello stesso tempo vicini tra loro, e periferici rispetto agli altri 13 gruppi. Le FIGURE 8.8–14 rompono la distribuzione generale, muovendosi dalla zona in basso al centro verso la periferia, in un crescendo di movimento: dalle figure a riposo della FIGURA 8.8 alla distribuzione maggiormente sparsa delle immagini di movimento moderato (che sorreggono, accolgono) delle FIGURE 8.9–10, l'agitazione apparente delle figure che in

realtà sono inginocchiate e sedute (FIGURE 8.11), il gruppo estremamente disperso delle immagini astrologiche (FIGURA 8.12), e infine i tre gruppi delle FIGURE 8.13, realmente agitate.

Dunque l'algoritmo ha effettivamente funzionato oltre il livello del singolo pannello, identificando le *Pathosformeln* e separandole da altre immagini del corpo umano; la via era aperta per un allargamento del progetto di *Mnemosyne* ben al di là di quello che Warburg stesso aveva avuto la possibilità di fare. Ma c'era qualcosa di strano in questi risultati. Speravamo che l'algoritmo avrebbe separato le *Pathosformeln* da tutte le altre figure – e questo effettivamente è avvenuto. Ma speravamo anche che l'algoritmo avrebbe separato le *Pathosformeln* le une dalle altre – e questo, chiaramente, non è avvenuto affatto. *Pathosformeln* raggruppate insieme, in un piccolo angolo della distribuzione. Perché? Warburg di consueto parla di *Pathosformeln*, plurale, implicando che c'è una differenza tra la formula per Orfeo, la cacciatrice di teste, il conquistatore imperiale, la Fortuna e così via. “A ogni *Pathos* il suo schema”, come Settis scrive in “Pathos und Ethos” [45]; e nel taccuino di Warburg c'è una pagina tra le prime che delinea uno “Schematismo delle *Pathosformeln*” – un'ampia tavola suddivisa in righe per “corsa”, “danza”, “inseguimento”, “trionfo”, “vittoria” e così via²⁸. Anche noi ci aspettavamo una differenziazione di questo tipo. E invece, questo. Perché la Ninfa e Laocoonte, o la Fortuna e Orfeo morente, erano vicini tra loro?

²⁸ Cfr. Claudia Wedepohl, “Von der ‘Pathosformel’ zum ‘Gebärdensprachatlas’”, in M.A. Hurtig e T. Ketelsen (a cura di), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Walther König, Köln 2012, p. xx. Nella fotografia che Wedepohl include nel suo saggio sembra che la pagina sia rimasta completamente vuota.



FIGURA 8.5 – Gruppo 7.

Pedagogo, dal gruppo delle Niobidi; copia romana di sculture greche della fine del iv secolo a.C.;

L'Astrologo (in precedenza: *San Giovanni di Patmos*). Pittore portoghese, xv secolo;

La morte di Penteo. Pompei, 45-79 d.C.



FIGURA 8.6 – Gruppo 13.

Atlante Farnese, 50-25 a.C. Copia romana di un originale greco del secondo secolo a.C.;

Vite dei Santi. Jacopo del Sellaio, seconda metà del xv secolo;

La morte di San Pietro martire. Ghirlandaio, 1485-1490.

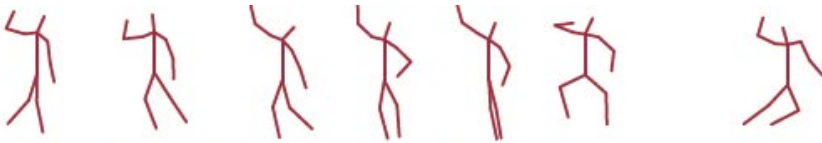


FIGURA 8.7 – Gruppo 1 (da sinistra a destra):

L'ancella di Giuditta che porta la testa di Oloferne. Ghirlandaio, 1489;

Ninfa. Ghirlandaio, 1486;

Fortuna afferrata da Kairos. Medaglia di Camillo Agrippa, 1580;

Primavera. Botticelli, 1485-87;

Laocoonte, primo secolo d.C. (?): La nostra immagine ha il braccio destro di Laocoonte piegato all'indietro, come risultato del restauro della statua dopo il 1957, laddove nell'*Altante* di Warburg il braccio destro era teso verso l'alto. Sebbene il dettaglio sia chiaramente piuttosto significativo, questo non cambia il gruppo a cui l'immagine appartiene: abbiamo inserito entrambi i Laocoonti nel nostro corpus, ed entrambi sono finiti nel gruppo 1;

Morte di Orfeo. Dettaglio di un vaso di Nola, iv secolo a.C.

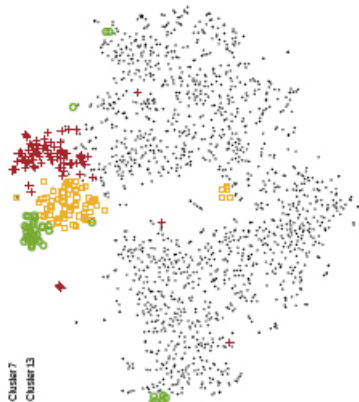
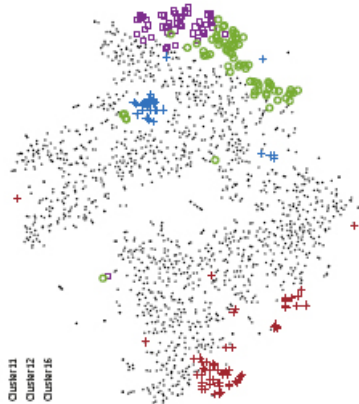
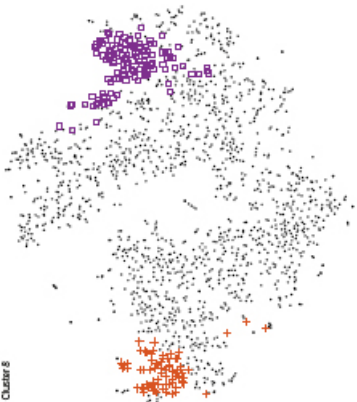
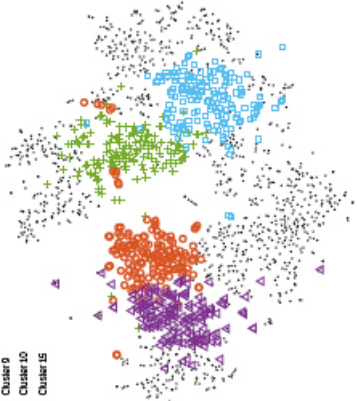
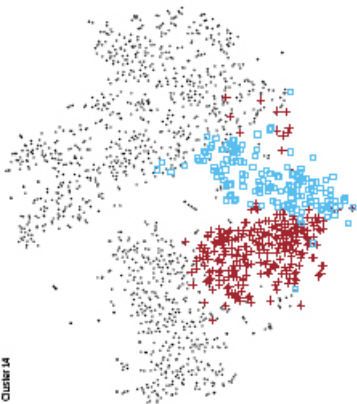


FIGURE 8.8 – 8.14.

9. Ossimoro

Chiaramente l'algoritmo aveva "visto" tra i vettori-scheletro delle *Pathosformeln* una similarità, che sembrava consistere in questo: le *Pathosformeln* erano tutte correlate a un *movimento simultaneo di entrambe le braccia e le gambe*; le braccia più delle gambe, di solito, per ragioni sia anatomiche che culturali – sono più facili da muovere, e possono fare molte più cose – ma di regola tutte e due. Questo era l'elemento morfologico comune intorno al quale l'algoritmo aveva raggruppato insieme le *Pathosformeln*.

FIGURA 9.1 – *David*, Michelangelo, 1504, Galleria dell'Accademia, Firenze.



Nel *Significato nelle arti visive* Panofsky paragona questo doppio movimento della *Pathosformel* al *contrapposto*, o "ponderazione", di molta della scultura Occidentale²⁹. È un'intuizione interessante, ma soprattutto in virtù delle *differenze* tra le due convenzioni. Nel *contrapposto*, le gambe e le braccia sono tipicamente coordinate molto bene; sia nell'attesa (FIGURA 9.1) che nell'azione (FIGURA 9.2), le parti superiore e inferiore del corpo sono coinvolte in un singolo movimento fluido. Questi sono corpi superbamente *unificati*. Il *Pathos* rompe l'unità. Questa è la sua firma. Braccia e gambe sono impegnati in movimenti *separati*: portare un cesto, e camminare un po' troppo velocemente (Ninfa); sostenere la Terra, e tentare di non scivolare sotto il suo peso (Atlante); tenere le vele, e mantenere l'equilibrio sulle onde (Fortuna); "tentare di proteggersi dai colpi mortali e di alzarsi" in piedi (Orfeo); "tenere a bada i serpenti e tentare" di spostarsi (Laocoonte). Questi sono corpi che combattono contemporaneamente su due fronti: le braccia lottano contro una minaccia, e le gambe con una diversa. È introdotta una dissonanza tra la parte superiore e quella inferiore del corpo.

FIGURA 9.2 – *Il Discobolo Townley*, copia romana di un discobolo di Mirone del V secolo a.C., British Museum, Londra.



Abbiamo portato queste immagini ad Aminian Kamiar, che insegna bio-meccanica all'EPFL, e lui ha osservato che queste erano tutte posture estremamente instabili, che non potevano essere mantenute a lungo. Il che

²⁹ Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), trad. it. R. Federici Einaudi, Torino 1962, pp. 253 e ss.

ha senso: rappresentano movimento, ed è goffo fermarsi a metà di un movimento³⁰. Tasha Eccles, a Stanford, ci ha indirizzato in una diversa direzione, menzionando il software “Lifeforms”, sviluppato da Tecla Shiphorst e Merce Cunningham, che ha permesso alla coreografia della danza di sovvertire in un modo profondamente controintuitivo la coordinazione spontanea delle parti del corpo. *Lifeforms* “estende quello che pensiamo di poter fare”, ha spiegato Cunningham; “nel computer il corpo è rappresentato da articolazioni”, ha aggiunto Shiphorst (con una frase che si applica perfettamente ai nostri vettori-scheletro), e questa riduzione ha permesso di creare “qualcosa che non era naturale”. Non naturale; questa è la chiave. Il “grado superlativo di emozione” non è espresso da un “grado superlativo di movimento fisico” – i salti mortali del Gruppo 5 che abbiamo esaminato sopra – ma dal suo *mettere in questione la “naturale” unità del corpo*. Dissonanza. *Passiones* “come agitazione”, scrive Auerbach: «come movimento, ma senza meta e senza direzione»³¹. Il segno del *Pathos* è che il corpo non è più uno. *Je est un autre*.

Ora, siamo abbastanza sicuri degli aspetti morfologici delle nostre scoperte. Ma quando si tratta di interpretare il loro senso antropologico o estetico, però, brancoliamo molto più nel buio. Su questo, il miglior punto di partenza rimane la “donna disperata in movimento” di Catoni, della **FIGURA 3.5**. “I movimenti contraddittori delle sue braccia da un lato, e delle sue gam-

³⁰ Questo è vero anche per la Ninfa, la più “addomesticata” (termine di Warburg) di queste figure: per qualcuno che porta un cesto sulla testa camminare velocemente non è una buona idea (non per niente la maggior parte dei critici si meraviglia del suo passo, e non sa come spiegarlo). Detto questo, considerare la figura di Ghirlandaio come una *Pathosformel* – come è stato fatto da Warburg e dalla maggior parte dei suoi commentatori – ci sembra un po’ forzare il significato dell’immagine, in cui il punto consiste più nel *controllare* un possibile *Pathos* iniziale che nell’esprimere il suo puro e semplice *Nachleben*. In questo senso la ninfa di Ghirlandaio è uno di quei casi interessanti in cui l’interpretazione di un’immagine non deriva dalla sua morfologia quantitativa, ma è qualcosa in contrasto con essa.

³¹ Erich Auerbach, “*Passio* as *Passion*”, cit., p. 168. Si vedano anche le osservazioni di Froma Zeitlin sul corpo nella tragedia greca: “ciò che interessa maggiormente gli spettatori nella rappresentazione del corpo sul palco è il corpo in un *pathos* [sofferenza] innaturale – quando cade il più lontano possibile dal suo ideale di forza e integrità [...] ridotto a una condizione di inermità o passività – seduto, legato o imprigionato [...] nella morsa della follia o della malattia.” Da Froma I. Zeitlin, “Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama”, in John J. Winkler e Froma Zeitlin (a cura di), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton U.P., Princeton (NJ) 1990, p. 72.

be, corpo e testa dall'altro, generano un ossimoro, per così dire". Scrive:

il suo corpo ha il significato narrativo di un verbo affermativo – correre in aiuto – mentre la violenta spinta all'indietro delle braccia dichiara la sua impossibilità, negandolo. [67-8]

Negando con le braccia quello che è affermato con il resto del corpo: ossimoro è il termine giusto per questo corpo in conflitto enigmatico con se stesso. La donna disperata è una *Pathosformel* di tipo superlativo, scrive Catoni, e su questo non c'è dubbio; ma si può andare oltre: questa non è "una" *Pathosformel*, questo è *il caso limite dell'idea stessa della Pathosformel*. E come tutti i casi limite, ha una chiarezza epistemologica che manca in altri casi. Se le *Pathosformeln* ci presentano una serie di corpi spaccati, la "donna disperata" sembra dal canto suo rappresentare *il segno astratto della spaccatura stessa*. L'immagine presa da Catoni non fa parte del corpus di Warburg, ma nell'*Atlante* c'è una Menade che le assomiglia per la posizione del braccio: si veda come questo solo particolare la renda una straordinaria aberrazione, un dato anomalo (FIGURA 9.3).

Ci vengono spesso poste domande sulla relazione tra *close* e *distant reading*, tra qualitativo e quantitativo, tra casi singoli e ampi aggregati. Il lavoro

di Catoni e il nostro sono esempi estremi di approcci opposti: il suo è una ricostruzione filologica concreta che connette, una per una, un'intera catena di singole immagini; il nostro è un modello geometrico che mette insieme figure completamente irrelate. I due approcci non potrebbero essere più diversi. Ma se si resiste alla tentazione di dichiarare i due metodi incompatibili, se si guarda soltanto a quello

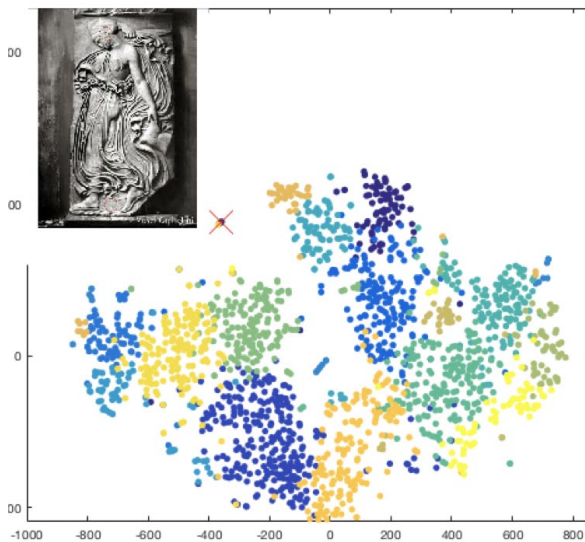


FIGURA 9.3.

che mostra la **FIGURA 9.3**, allora emerge una relazione: la “donna disperata” indica la direzione – l’ossimoro – verso cui si dirige anche la nostra piccola armata di scheletri; mentre il fatto che *ci sia* una piccola armata dietro di lei mostra che il corpo-come-ossimoro non sia un’aberrazione, un caso isolato, ma uno sviluppo logico della struttura interna di tutte le *Pathosformeln*. Quantità e qualità continuano a essere diverse; ma si illuminano a vicenda. E questo è sufficiente.

(Traduzione di Valentina Sturli)



POSTFAZIONE

Le lettere e l'algoritmo

L'ars mensurandi del Lab

Paola Di Gennaro

La rete vista da lontano

Il fisico delle particelle Geoffrey West, ex-professore alla Stanford University e ora al Santa Fe Institute, nel 2017 ha riscosso un discreto successo, anche al di fuori della comunità scientifica, con *Scale. The Universal Laws of Growth, Innovation, Sustainability, and the Pace of Life in Organisms, Cities, Economies, and Companies*, summa di un lavoro decennale che lo ha visto creatore di una nuova teoria, la teoria metabolica dell'ecologia. West ha dedicato la sua carriera scientifica alla quantificazione applicata a livelli micro e macroscopici, dal genoma ad organismi ed ecosistemi complessi, arrivando all'individuazione di leggi di misurazione universali applicabili a questioni di ampissimo raggio, che vanno dalla biologia molecolare (crescita e metabolismo cellulare, struttura e funzionamento degli ecosistemi) alla loro applicazione in campo medico, per problemi ancestrali quali invecchiamento e cancro: fino ad allargare l'applicazione delle sue teorie quantitative agli organismi sociali, quali aziende e città, per valutarne sopravvivenza e sostenibilità. Secondo Geoffrey West anche la città è un organismo vivente: un organismo il cui cuore pulsante è il suo centro economico, con due battiti al giorno – i flussi di pendolari nelle ore di punta. E una città è ancora una scala piccola: esistono conglomerati di città, e poi le nazioni, e poi il globo, connessi in una rete.

In questo stesso momento West e numerosi altri studiosi di discipline diverse si stanno interrogando sulle relazioni tra gli organismi, su come una vita possa interagire con un'altra, e su cosa sia e quale sia la fisiologia di

un superorganismo, un unico essere vivente che contiene più di un corpo – come le formiche, come ora gli *sworm robot* – e che riesce a risolvere in modo collettivo, formando un unico cervello, problemi che i singoli individui da soli non riuscirebbero a decifrare. Come sempre, molti scienziati si stanno interrogando su cosa sia la vita; e molti sembrano ora concordare che una delle sue caratteristiche essenziali sia l'essere un sistema complesso con un numero enorme di componenti che sono in funzione l'uno dell'altro. Spero che il lettore voglia passarmi questa analogia, certo semplicistica ma veritiera, tra mondo naturale e mondo letterario: proprio come un organismo biologico, un testo letterario è composto di parti, le parole, che si uniscono creando qualcosa che ha vita propria, i personaggi, una trama, una rete.

Quanto appena delineato è un esempio di come oggi più che mai le discipline scientifiche e quelle umanistiche siano volte nella stessa direzione. La matematica e la fisica delle reti studiata e applicata da Geoffrey West e da molti altri studiosi alle discipline più varie, da robotica e telecomunicazioni a biologia molecolare e genetica, si basano su quella che è nota come *network theory*: la stessa che Franco Moretti ha descritto e applicato in campo letterario per la prima volta nel 2011 in *Network Theory, Plot Analysis*, poi confluito in *Distant Reading*, attualmente in corso di traduzione per l'editore Carocci (ecco il motivo per cui il pamphlet manca all'appello in questo volume).

La teoria delle reti è nata proprio in seno alle scienze matematiche, spostandosi poi verso quelle sociologiche, e l'ipertrofismo dei social network ha sicuramente accelerato quello che possiamo definire come un vero e proprio fenomeno antropologico. Una nuova sfera che assorbe anche, per quel che più ci riguarda da vicino, la teoria della letteratura, e in particolare quel ramo delle discipline umanistiche che chiamiamo *Digital Humanities* (anche se Moretti preferirebbe la formula "critica computazionale"). E di *Digital Humanities* parlano i saggi di questo libro, saggi che abbiamo chiamato col loro nome originale, pamphlet. È da uno studio eliminato, e da tutto ciò che lo ha generato, che questo volume, e non solo, ha forse avuto inizio.

Geoffrey West ha provato a immaginare una teoria cosmica della rete, che va dal DNA all'universo; e Moretti, insieme all'intera *équipe* del Lab, ha provato a cercarne una della letteratura, o almeno, a prepararne l'avvento.

È ormai assiomatico pensare al contributo di Franco Moretti alla critica letteraria in termini di *distant reading*, il metodo che vuole vedere oltre il canone ("esempio distorto" di cosa sia realmente la letteratura in un dato tempo in un dato spazio), concentrandosi su unità che sono «molto più piccole o molto più grandi dei testi: meccanismi, temi, tropi – o generi e siste-

mi». Evidenziando la sostanziale necessità weberiana di concetti astratti come strumenti di realtà empiriche, Moretti fa di «less is more» il motto del suo stesso metodo: «Si paga sempre un prezzo per la conoscenza teorica: la realtà è infinitamente ricca; i concetti sono astratti, poveri. Ma è esattamente questa 'povertà' che rende possibile il maneggiarli, e quindi capire. È per questo che di meno è, di fatto, di più». Anche perché l'ambizione del progetto è direttamente proporzionale alla distanza dai testi¹.

Moretti ha reso metodo la fascinazione del perdersi in universi finora ignoti perché microscopici o macroscopici, con un approccio che può essere chiamato stilistica quantitativa, formalismo quantitativo, formalismo sociologico o, più semplicemente, «formalismo senza *close reading*», secondo una definizione che Jonathan Arac ha usato nella controversia intorno alle morettiane *Conjectures on World Literature*². Un approccio che è una costante ricerca della forma nella storia letteraria, di entità coincidenti in sistemi in evoluzione: l'ecosistema varia, e le forme con esso. Una teoria del romanzo che attua un rovesciamento della prassi della critica letteraria: lo studio dei testi perduti – romanzetti, *b-movies*, tentativi falliti di emulazione – diventa oggetto principale d'analisi, la *normalità* da investigare, non l'eccezione da contemplare e scavare. Una superficie, ma molto, molto estesa; quell'arcipelago del «nessun'opera è un'isola». Moretti non sente nessuna nostalgia per la vecchia idea di una storia della letteratura come un insieme di capolavori³: è una visione ancora molto cara a buona parte del mondo accademico oggi, che sconta spesso forti resistenze ad abbandonare la soglia del grandioso per inoltrarsi nel pulviscolo del non noto. La portata rivoluzionaria di un testo come *Conjectures* è stata riassunta da Francesco de Cristofaro nelle sue «considerazioni a margine» de *Il Romanzo*, l'opera enciclopedica, «prestigiosa e pionieristica», che Einaudi mandò in libreria all'inizio di questo secolo:

[...] il titolo, *Conjectures on World Literature*, è da prendersi alla lettera, non lasciandosene sfuggire il carattere programmatico e compromissorio, in bilico fra la sordina del primo sintagma e la grancassa del secondo. Si tratta, in effetti, di un saggio radicale, di una sorta di

¹ Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, Londra-New York 2013, pp. 48-49. Tutte le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

² Ivi, p. 118.

³ Ivi, p. 2.

piccolo terremoto gnoseologico: perché le petizioni di principio del critico sono niente di meno che l'opzione per il *distant reading* piuttosto che per il *close reading*, l'accettazione della divisione del lavoro intellettuale (e non la ricerca di gruppo orientata, bensì l'eterogenesi dei fini, il *bricolage* indipendente, una sorta di metodica *serendipity*), un ritorno forte della sociologia e della politica – meglio: geopolitica – negli studi letterari, un livello di massimo sperimentalismo come viatico all'astrazione più spinta, una rinuncia alla «teologia» dei canoni e un allargamento non meramente additivo dell'ambito d'interesse della disciplina (dal suo «cuore» occidentale all'intero pianeta), un'attenzione nuova e feconda ai paradigmi di ricerca e di configurazione conoscitiva offerti dalla storia e dalle scienze «fredde», non solo umane. Come a dire che in quindici cartelle dal gesto mentale perentorio e carismatico (oltre che fortemente idiosincratico) Moretti affossava una serie di totem e di tabù che a suo giudizio sono stati un po' ovunque cause di stagnazione per la disciplina⁴.

Per nascere, per abbattere totem e tabù, le teorie hanno bisogno di ipotesi, al di là del numero di testi letti; l'eleganza intellettuale dell'approccio di Moretti sta sicuramente nella sua flessibilità, nella consapevolezza che nessun metodo potrà mai essere sufficiente a se stesso nell'analisi testuale. Il metodo morettiano potrebbe anche considerarsi un metodo dell'umiltà, forse, grazie al quale la cultura prodotta in un dato momento storico viene guardata dal basso, democraticamente, in un sistema letterario che è un sistema 'vivente', e che va quindi studiato seguendo la lezione delle scienze naturali e sociali. Non che debba essere immaginato, come unico metodo investigativo, il procedimento induttivo, ma anzi, spesso ci troviamo davanti a una prassi deduttiva, o in ogni caso alla speranza che sia tale, una teoria da poter dimostrare con prove empiriche; abbiamo *pattern* che emergono dal basso, modelli dall'alto. Alle fondamenta di tale *framework* critico, marxista e darwiniano, troviamo infatti, e a questo punto non sembrerà più un caso, un testo scientifico quale *Systematics and the Origin of Species* di Ernst Mayr, con il suo concetto di speciazione allopatrica – ovvero, la mutazione di una specie per spostamento spaziale in seguito al sopraggiungere di una barriera geografica. Adattata alla teoria della letteratura, la concezione di Mayr permette a Moretti di mostrare

⁴ Francesco de Cristofaro, *Mondo, storia, vita. Considerazioni in margine a «Il romanzo» (con alcune congetture sulla letteratura comparata)*, «Intersezioni», xxiv, n. 3, dicembre 2004, p. 361.

la speciazione delle forme letterarie applicata alla trasformazione morfologica nella geografia europea.

Si tratta indubbiamente di un approccio critico vasto, che rimodella i paradigmi d'indagine dalle fondamenta e che, per esempio, vuole indagare i sistemi letterari nelle relazioni storia-forma, e nelle relazioni spazio-forma, evidenziando nuovi paradigmi gnoseologici: come quello che definisce i punti di vista dai quali considerare i sistemi stessi (non, ad esempio, letteratura europea né solo letterature nazionali, ma letterature nazionali d'Europa). Alcune delle parole chiave nel *distant reading* sono di fatto legate a concetti non nati in seno alle discipline umanistiche: evoluzione, geografia, sistema. Le stesse sostanze di cui è fatta buona parte di questi pamphlet.

A un siffatto metodo multifocale sono state mosse diverse critiche, originate da dubbi sulla opportunità di allontanarsi così tanto dal canone in termini di qualità estetica, o da questioni legate a problemi di egemonie e rappresentazioni di potere. Ma Moretti è stato molto chiaro su questo, e parafrasando Hegel ha affermato che: «Come la storia della vita, la storia della letteratura è un enorme mattatoio di possibilità scartate; ciò che viene escluso rivela le sue leggi in maniera altrettanto chiara di ciò che è stato accettato»⁵. L'analisi formale è per il critico una (modesta) analisi del potere⁶, proprio per la sua possibilità di evidenziare le modalità di controllo che le forme stesse, come emanazioni di potere economico e politico, hanno esercitato sulle altre varianti possibili – la selezione della specie. Come spiegato nelle *Altre congetture* scritte in risposta alle critiche mosse contro le prime *Congetture*, questo tipo di analisi permette di spiegare le ineguaglianze, ma mai potrà abolirle⁷. Il formalismo sociologico così attuato, che parte dall'assunto che la forma sia intrinsecamente correlata alle relazioni sociali in quanto loro astrazione⁸, si pone se non in contrapposizione per lo meno in posizione collaborativa con altre possibilità di analisi di tali egemonie del potere, quali gli studi culturali e le loro molteplici diramazioni. Del resto, e questo è un aspetto che è forse stato recentemente posto in secondo piano, lo studioso è un forte propugnatore dello studio della letteratura nel più vasto sistema della *world literature*,

⁵ Franco Moretti, *Distant Reading*, cit., p. 30, nota 34.

⁶ Ivi, p. 59.

⁷ Ivi, p. 113.

⁸ Ivi, p. 117.

in cui far convogliare studi anche su letterature non occidentali; un sistema di variazioni, «uno e ineguale»⁹. Egli crede che la letteratura mondiale sia il laboratorio più vasto, il corpo cui attingere per sviluppare conoscenza teorica, la «‘natura’ per ogni tipo di esperimento», smorzando ancora una volta le possibili controversie (di cui i comparatisti hanno sempre bisogno), ribadendo la necessità di adottare diversi approcci a seconda delle necessità: a volte saranno più utili gli *alberi* dello studio delle letterature nazionali, a volte le *onde* della letteratura mondiale.

E la nascita di un archivio globale permetterà ogni altro tipo di analisi. Il metodo di Moretti è divenuto immaginabile solo con la creazione di massivi archivi digitali, acquisiti e studiati da software disegnati *ad hoc*. L'avvicinamento dello studioso alle digital humanities e il *distant reading* sono di certo stati simbiotici. Forma e quantità si sposano bene: la letteratura, o almeno il suo aspetto fenomenologico, si presta molto all'analisi computazionale, in quanto la forma è un elemento ripetibile, e come tale è ontologicamente passibile di scomposizione e analisi da parte dei computer. Regolarità, lentezza, pattern, parole che si ritrovano spesso in questo libro¹⁰.

Pattern, soprattutto. Il modello che il calcolatore, allo stesso tempo stupidissimo e intelligentissimo, sa riconoscere, se interrogato nella maniera giusta; il cervello che sa vedere asetticamente i legami, le strutture ossee dei testi, le cartilagini connettive, le fibre neuronali che attraversano tessuti più vasti. I membri del LitLab sono cercatori della bellezza di schemi che pian piano emergono dal sottosuolo del canone; la scoperta di una relazione; la parzialità che fa luce sul tutto, e non viceversa. Il risultato è inaspettato, e non inevitabile. Lasciata l'analisi andare libera, ogni possibilità interpretativa, ogni tappa ermeneutica è a briglia sciolta; il Lab è una fucina di idee, più o meno rivoluzionarie, a volte anche volutamente banali, per testare idee già dimostrate; tempeste di cervelli per creare o semplicemente scovare modelli, che sono sempre il frutto di un processo di riduzione e astrazione, teorico e concreto, umano e digitale.

Siamo partiti dalla *network theory* di Moretti, per giungere ora al suo laboratorio, locus in cui ha preso vita una teoria delle connessioni che, come dice egli stesso, può riguardare qualunque cosa: banche, neuroni, attori, sag-

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ Ivi, p. 87.

gi, amici...¹¹. Lo studio della rete delle cose è alla base dei più recenti studi su ecosostenibilità, vivibilità, e morte; e se delle discipline umanistiche ancora vogliamo conservare un significato vitale, e fare i conti con «la dura età adulta della statistica»¹², non possiamo non vedere come imprescindibili le ricerche quantitative del Lab. Già, ma cos'è, effettivamente, il Lab?

DH, una misurazione

Lo Stanford Literary Lab è un gruppo di persone, fondato nel 2010 da Moretti con Matthew Jockers, che lavora su testi, per lo più letterari ma non solo, con un approccio quantitativo e digitale, con l'obiettivo principale di aprire nuove possibilità concettuali. Sin dagli inizi della sua teorizzazione di *distant reading*, Moretti aveva immaginato e attuato il lavoro di *équipe*, in cui ci si divideva i compiti di lettura, macinando migliaia di pagine che un unico lettore avrebbe impiegato forse una decina di vite a completare. A un certo punto, però, nel mondo accademico delle discipline umanistiche sono arrivati i calcolatori, e le *humanities* sono infine divenute *digital*.

Facciamo allora un passo indietro nel tempo. Ma fino a quale tempo? Alcuni considerano l'avvento dell'ipertesto il primo passo verso le digital humanities, e allora bisognerà tornare indietro al 1963, quando Ted Nelson coniò la parola, divenendone il padre. «Ipertesto», la parola, venne al mondo prima di internet – o Arpanet, come si chiamava nel 1969, fino al web, tra il 1989 e il 1991. L'ipertesto è la visione plurale: «Ambisce non alla percezione sequenziale ma multi-sequenziale, a salti. Tenta di ridefinire i concetti di autore, autorevole, autoritario; e anche di pubblico e pubblicato. Esprime la necessità di un nuovo supporto di scrittura, di una nuova pratica di lettura e di una nuova modalità di relazione fra autore e lettore che esaltino la qualità di *connessione, duttilità e apertura*»¹³.

La storia delle digital humanities è fatta di figure leggendarie, di guru dell'informatica e di artisti spavalidi, oltre che di scienziati visionari, e Nelson ne è sicuramente l'esemplare più noto. Egli è l'autore del pionieristico pro-

¹¹ Ivi, p. 212-213.

¹² Ivi, p. 215.

¹³ Paola Castellucci, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. vi.

getto Xanadu, e di testi leggendari quali *Literary Machines*, con il suo rizoma di Deleuze, il tumero (tubero*numero), e ancor prima, nel '74, di *Computer Lib/Dream Machines*, vero e proprio manifesto di liberazione intellettuale e tecnologica, una rivoluzione di sesso e macchine, un libro che, anticipando di molto il Lab, fu autopubblicato come atto di libertà¹⁴. Un manifesto, tra l'altro, divenuto ben presto la bibbia degli hacker.

Altri invece retrodatano ancora la nascita dell'ipertesto al 1945, quando venne pubblicato l'articolo di Vannevar Bush «As We May Think», tradotto in italiano con «Come possiamo pensare», articolo che già nel titolo rende evidente come si tratti di una questione epistemologica più che ontologica. J.C.R. Licklider, uno dei padri fondatori dell'ipertesto insieme a Bush, era uno psicologo sperimentale che *innestò* biologia e psicologia in *Man Computer Symbiosis*, e unì macchina e mondo naturale. Nella storia delle digital humanities, naturalità e innaturalità della macchina si sono sempre avvicendate, e ancora oggi il sospetto verso queste chimere proteiformi permane, anche solo se pensiamo al rapporto ambivalente che circonda un oggetto quale l'e-book. Con il web la simbiosi si è quasi realizzata attraverso il dialogo con il motore di ricerca¹⁵; e forse ora si sta arrivando al compimento ultimo grazie alla memoria digitale, fino a quell'utopia che vedrà l'immortalità dell'uomo realizzarsi nello 'scaricamento' della memoria sinaptica su hard disk esterni. Ma torniamo alle digital humanities.

Di cosa parliamo quando parliamo di digital humanities, innanzitutto? A differenza di altre classificazioni, le digital humanities non fanno riferimento a un periodo di indagine o a un genere, ma a uno strumento tecnologico, con un focus che sarebbe insomma più sull'approccio che sul contenuto. Molti si sono intrattenuti cercando di scandire temporalmente le fasi della loro evoluzione. David Berry nel 2012, in *Understanding Digital Humanities*¹⁶, ne identifica tre fasi: la prima ondata, dagli anni '40 al 2001, che definisce "Computing in the Humanities", prevede archivi e strumenti digitali: nel 1965 viene pubblicato l'ultimo indice dei nomi fatto mano e nel 1966 nasce la prima rivista professionale della disciplina, *Computer and the Humanities*¹⁷;

¹⁴ Ivi, p. 134.

¹⁵ Ivi, p. 87.

¹⁶ David. M. Berry, *Understanding Digital Humanities*, Plagrave Macmillan, Basingstoke 2012.

¹⁷ Willard McCarty, "Humanities computing", in Miriam Drake (a cura di), *Encyclopedia of*

la seconda ondata, quella delle Digital Humanities vere e proprie, andrebbe invece dal 2002 al 2009, con lo sviluppo delle interfacce e dei prodotti *born-digital*; e la terza ondata, dal 2009 a oggi, che vedrebbe l'avvento delle digital humanities, senza maiuscole, più attenta all'aspetto critico e culturale. Il *Digital Humanities Manifesto 2.0* del 2009, di Jeffrey Schnapp (tra le altre cose, italianista) e Todd Presner¹⁸, descrive invece una prima fase che comincerebbe negli ultimi anni '90 fino ai primi 2000, e che si concentrerebbe su grandi progetti di digitalizzazione, spesso legati a progetti di ecdotica, e la creazione di infrastrutture tecnologiche, mentre la fase 2.0 sarebbe quella generativa in cui si interagisce con ambienti, strumenti e informazioni che nascono e vivono in contesti digitali. Si tratta di una fase più interattiva, ma anche più critica riguardo alla centralizzazione del potere, come aggiunge Cathy Davidson¹⁹. Per grandi linee, quindi, e usando in parte lo schema riassuntivo del recente *New Companion to Digital Humanities*, uno dei testi attualmente più esaustivi sulle questioni riguardanti le discipline umanistiche digitali, queste si sarebbero realmente diffuse, sebbene praticate da più di sessant'anni, solo negli ultimi venti, con una prima fase 'assemblativa', in cui i prodotti culturali umani sono stati digitalizzati, una fase intermedia, in cui si è lavorato sulla disponibilità e le modalità di trattamento dei materiali in forma digitale, e una fase più recente, in cui sarebbe iniziato il vero e proprio dibattito accademico per creare modelli interpretativi, spesso in forma digitale²⁰. Questa autoconsapevolezza della disciplina è sorta molto probabilmente non prima del 2004, quando fu pubblicata la prima edizione del *Companion*, anno in cui si diffuse anche il nome con il quale viene indicata oggi; non tutti forse ricordano, infatti, che prima di allora si parlava di *digital computing*.

Del resto, la locuzione digital humanities rimane ancora oggi che è stata adottata da numerosissime università di dubbia definizione. Di fatto è tra i vari nomi che la disciplina ha assunto il termine più ambiguo: non sempre è

Library and Information Science, CRC Press, New York 2003, p. 1226.

¹⁸ www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf.

¹⁹ Cathy N. Davidson, "Humanities 2.0: promise, perils, predictions", in Matthew K. Gold (a cura di), *Debates in Digital Humanities*, Minnesota U.P., Minneapolis (MN) 2012, pp. 476-489.

²⁰ William G. Thomas III, "The Promise of the Digital Humanities and the Contested Nature of Digital Scholarship", in Susan Schreibman, Ray Siemens, e John Unsworth (a cura di), *A New Companion to Digital Humanities*, Wiley Blackwell, Chichester 2016, p. 527.

chiaro se indichi una disciplina, o una comunità di pratiche, o un campo di studio/teoria/metodologia²¹. Dubbi che persistono ancora nel 2016 nel *New Companion*, in cui ancora ci si interroga se possano essere considerate una disciplina a sé o un insieme di metodi. Tutti sono però concordi nel definire digital humanities un termine-ombrello che racchiude discipline disparate, molte delle quali nate persino prima del digitale²². Moretti stesso ritiene che il termine digital humanities, quando applicato alla teoria della letteratura, non significhi nulla, preferendo il termine *computational criticism*²³. Ma di questo si parlerà a breve. Per ora non dimentichiamo che oggi, inclusi in questo ombrello poietico, rientrano non solo il *computational modeling*, ma anche gli studi culturali delle tecnologie digitali, le loro possibilità artistiche e il loro impatto sociale²⁴, le attività relative alle cosiddette *GLAM professions* (Galleries, Libraries, Archives, and Museums), nonché pratiche creative, come la letteratura elettronica. Anche *electronic literature* è però, a sua volta, un termine-ombrello usato per indicare varie forme di pratiche letterarie che usano computer, web e multimedia per produrre qualcosa che nasce già digitale, le “born-digital experiences”. Si parla per lo più di ipertesti, fiction o poesia, poesia cinetica multimediale, narrativa interattiva, poesia e narrativa generativa, teatro e cinema interattivi, database e *locative narratives*, installazioni d’arte con testo che utilizzano nuovi media. Se l’arte elettronica è espressione di una tardiva estetica del frammento e del punto di vista che ormai ha più di un secolo, la critica letteraria si pone invece, quasi paradossalmente, in un tentativo disperato di mettere ordine, ancora una volta, nel caos di una crisi, su un piano opposto, che è quello dell’ordine categorico, della vertigine della lista, della teoria connettiva. Nodi e lati dei diagrammi a rete diventano mappe semi-mitologiche i cui fili sono il risultato di tessiture complessissime, ricavati da calcoli elaborati di telai elettronici istruiti *ad hoc*. E ancora, altri esempi di

²¹ Matthew L. Jockers, *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, Illinois U.P., Chicago (IL) 2013, p. 3.

²² David M. Berry e Anders Fagerjord, *Digital Humanities. Knowledge and Critique in a Digital Age*, Polity Press, Cambridge 2017, p. 1.

²³ Melissa Dinsman, *The digital in the humanities: an interview with Franco Moretti*, in «Los Angeles review of Books», 2 marzo 2016.

²⁴ Susan Schreibman, Ray Siemens e John Unsworth (a cura di), *A New Companion to Digital Humanities*, cit., p. vii.

born-digital humanities, sono le nuove derive dei *digital cultural studies*, il turn 'materiale': *web history*, *media archaeology*, *platform studies*, *critical code studies*, e *software studies*, che si occupano degli approcci alle digital humanities non solo teorici ed empirici, ma anche estetici: per esempio, questioni relative alle interfacce (come strutturano e mediano l'esperienze), o come gli algoritmi codifichino il potere²⁵.

Se i primi calcolatori servivano, appunto, per calcolare, e così anche le prime applicazioni ai testi si ebbero per traduzioni automatiche e indici analitici²⁶, è chiaro che la questione teorica, metodologica e più in generale epistemologica e antropologica è certamente più complessa e di lunga data. Dal momento in cui le digital humanities hanno deciso di autodefinirsi, il discorso metadigitale si è sviluppato spasmodicamente, producendo studi scientifici ormai molto noti (come ad esempio *Macronanalysis* di Matthew Jockers, del 2013) e dibattiti su giornali e riviste anche non accademiche, come i popolari articoli sul *New York Times* del 2011 e del 2017 e sul *New Yorker* nel 2014, solo per citarne alcuni²⁷; e non bisognerebbe dimenticare la discussione che si è sviluppata nel 2017 tra il *Chronicle of Higher Education*, su cui apparve il pezzo di Timothy Brennan intitolato "The Digital-Humanities Bust" (in inglese vale il doppio senso di *bust*, che vuol dire tanto busto – con una bella immagine del Pensatore di Rodin – quanto fallimento), e i social network, twitter in particolare, piattaforma sulla quale si diffuse l'hashtag #DHimpact e alla quale contribuì anche uno dei maggiori studiosi attuali di digital humanities, Ted Underwood (il blog di quest'ultimo, *The Stone and the Shell*, tra l'altro è la fucina in cui oggi prendono vita alcuni degli spunti più interessanti sulla disciplina). Per non parlare delle numerose associazioni nazionali e sovranazionali che si occupano delle discipline umanistiche digitali, come la ADHO (Alliance of Digital Humanities Organizations), con le sue annuali Digital Humanities Conferences. In Italia il dibattito è forse meno frizzante, ma nondimeno sono apparse abbastanza precocemente attività accademiche legate a quella che veniva chiamata, prima della rassegnata accettazione del

²⁵ David M. Berry e Anders Fagerjord, *Digital Humanities*, cit, p. 18

²⁶ Ivi, p. 8.

²⁷ Kathryn Schulz, "What is Distant Reading?", *New York Times*, 24 giugno, 2011; Joshua Rothman, "An Attempt to Discover the Laws of Literature", *The New Yorker*, 20 marzo 2014; Jennifer Schuessler, "Reading by the Numbers: When Big Data Meets Literature", *New York Times*, 30 ottobre, 2017.

termine straniero, “informatica umanistica” o “informatica per le discipline umanistiche”. Il primo ateneo a recepire la lezione fu l’Università La Sapienza di Roma, dove nel 1984 fu istituito un corso di specializzazione in informatica per discipline umanistiche tenuto da Tito Orlandi, cui seguirono diverse pubblicazioni, da Roberto Busa, Alberto Cadioli, Giuseppe Gigliozi, Raul Mordenti, Francesca Tomasi a quelle di Paola Castellucci, Gino Roncaglia, Mario Ricciardi, e moltissimi altri giovani e meno giovani studiosi che si occupano della disciplina, dedicando volumi speciali di riviste letterarie alle digital humanities con i più diversi approcci di analisi e argomenti²⁸.

Quando si ci si avvicina alla critica computazionale non si può non rimanere colpiti, almeno inizialmente, da una vertigine, una specie di sindrome di Stendhal, o anche un *horror vacui* per i quali la risposta sembra essere quella di una onnivora fagocitazione dello scibile in rete, fino alla resa davanti alla consapevolezza che il digitale offre possibilità illimitate e inquantificabili persino per i quantificatori. D’altronde non sorprende che Moretti prediliga una visione da libro mondo: un’opera che includa quanto più possibile dell’esperienza umana in tutte le sue rappresentazioni. La *Totentanz* warburghiana, cui uno degli ultimi pamphlet del Lab è dedicato, ne è uno dei più mirabili esempi.

L’assioma di partenza da cui partire per cercare di definire il campo di questa fluida disciplina è che la critica computazionale si basa su un metodo quantitativo. Se è pur vero che gli approcci possibili sono i più vari, è però fondamentale ricordare che la peculiarità delle digital humanities è nella scala, nella grandezza. E come ha più volte ricordato Moretti, analizzare più testi – molti più testi – non vuol dire fare la stessa cosa che si fa con un solo testo, moltiplicato per il numero di testi presi in esame: significa fare qualcosa di radicalmente diverso. Significa spostarsi, di pari passo con la scala

²⁸ Vedi, tra gli altri, Giuseppe Gigliozi, *Il testo e il computer*, Torino, Bollati Boringhieri 1996; Mario Ricciardi, *Scrivere, comunicare, apprendere con le nuove tecnologie*, Torino, Bollati Boringhieri 1994, *Oltre il testo, gli ipertesti*, Torino, Bollati Boringhieri 1995, e *Lingua, letteratura e computer*, Torino, Bollati Boringhieri 1996; Alberto Cadioli, *Il critico navigante, Saggio sull’ipertesto e la critica letteraria*, Milano Marietti 1998; Patrizia Nerozzi Bellman (a cura di), *Internet e le Muse. La rivoluzione digitale nella cultura umanistica*, Milano, Mimesis 1997; Francesca Tomasi, *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, Roma, Carocci 2008; Gino Roncaglia, *L’età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Roma-Bari, Laterza 2017. Vedi anche l’ultimissimo numero monografico del 2018 di *Iperstoria* intitolato *Digital Humanities: a cross-disciplinary approach to literature, language and education*, a cura di Sonia di Loreto e Annarita Taronna (<http://www.iperstoria.it/joomla/>).

della ricerca intrapresa, da un paradigma di ricerca umanistica individuale a uno collettivo: sono necessari approcci interdisciplinari, comunicazioni più rapide, e soprattutto fondamentale è la «rete di persone»²⁹, un «ambiguo e polimorfo amalgama di formalisti letterari, teorici dei nuovi media, creatori di tool, codificatori, e linguisti», per usare le parole di Jockers³⁰; un ecosistema di ricerca, di cui il Lab è uno degli habitat più fertili.

L'applicazione dell'informatica alle discipline umanistiche ha, come ogni altro approccio, alla base delle sue indagini tre elementi: contenuto, strumenti, metodi³¹. Del contenuto parlerò tra poco; per quanto riguarda gli strumenti, aggiungerò solo che si tratta per lo più di software sviluppati da programmatori, spesso 'umanistici', tool per l'attribuzione d'autore, datazione di testi e analisi stilistica, come per esempio il Text Analysis Portal (TAPOR), il Part of Speech Tagger dello Stanford Natural Language Processing Group, il Named Entity Recognizer, il Mallet (Machine Learning for Language Toolkit); o ancora, il famoso DocuScope, un ambiente di analisi testuale corpus-based, sviluppato sin dal 1998 grazie a David Kaufer e Suguru Ishizaki e utilizzato spesso anche dal Lab, e poi MFW (Most Frequent Words) e MDW (Most Distinctive Words), sviluppati proprio dal Lab. O ancora, Poem Viewer, che analizza singole poesie, e Ngram Viewer, per corpora più vasti: a ogni misura la sua chiave inglese, una caratteristica delle digital humanities.

Arriviamo ai metodi, dunque; e anche in questo caso ci ritroviamo davanti alla più vasta gamma immaginabile, se li paragoniamo ovviamente a quelli adoperati da un critico 'tradizionale'. Anche stavolta si dovranno usare soprattutto termini in lingua inglese: *text analysis* e *text mining*, *image analysis*, *exploratory data analysis*, *data mining*, *cluster analysis*, *computer simulation*, *content analysis*, *topic modeling*, fino ad arrivare alle più generali definizioni di analisi quantitativa e qualitativa dei dati, che può accogliere uno o più dei metodi citati. Spesso, nella critica computazionale, si è partiti dalla stilometria, partendo dalla creazione di un archivio, di una biblioteca digitale, da cui poter far partire nuove raccolte, nuovi *mining*. I livelli di analisi possono anche esse-

²⁹ Matthew G. Kirschenbaum, *What is digital humanities and what's it doing in English departments?*, «ADE Bulletin», 150, 2010, pp. 55-61.

³⁰ Matthew Jockers, *Macroanalysis*, cit., p. 15.

³¹ Lorna Hughes, Panos Constantopoulos e Costis Dallas, "Digital Methods in the Humanities: Understanding and Describing their Use across the Disciplines", in *A New Companion to Digital Humanities*, cit., pp. 150-170: 152.

re diversi, linguistico, lessicale, stilistico: se il metodo funziona, funziona per cose diverse; si possono ricordare i lavori di Witmore e Hope (2007 e 2004), Language Action Types (LATS)³², oppure, un buon esempio di topic modeling, è l'analisi dei temi in 330.000 storie pubblicate sul *New York Times* creato da un gruppo guidato da David Newman all'UCI; o ancora, lo studio di Witmore su elementi linguistici delle ultime opere di Shakespeare³³. Ovviamente non si può non ricordare uno dei primissimi esperimenti dello stesso Moretti, una bibliografia dei romanzi pubblicati in Inghilterra tra il 1740 e il 1850 per misurarne la ricchezza lessicale, 7304 titoli, 66 per anno in media.

Siamo davanti a una vera e propria feticizzazione di grandi quantità di dati³⁴: *Big Data* è diventato un'entità perturbante affine e complementare al *Big Brother*, ma se da un lato la minaccia del continuo essere 'minati', scavati nelle informazioni private con ogni passo che facciamo nella Rete, è sempre più intrinseca all'esistenza dell'era postdigitale, è altrettanto vero che qualcuno dovrà pure darsi il compito di analizzare, analizzarci, nel nuovo 'digitistema'. La 'cultoromica', la cui prassi non si discosta di molto dal lavoro del Lab, potrebbe essere un buon esempio per descrivere come veniamo raccontati, spesso a nostra insaputa: si tratta di una forma di lessicologia informatica che studia comportamenti umani e trend culturali nel corso del tempo attraverso l'analisi quantitativa di testi digitali con *data mining* di archivi enormi, alla ricerca di fenomeni culturali che possono trasparire dall'uso della lingua e delle parole. Non a caso, il neologismo apparve nel 2010 su una rivista scientifica tout court, *Science*, in un articolo intitolato *Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books*, per mano di due ricercatori di Harvard, Jean-Baptiste Michel e Erez Lieberman Aiden. E questa è solo la punta di un iceberg di fenomeni massivi fatti di migliaia di iceberg in un oceano di dati: ecco, le digital humanities studiano, spesso, le punte degli iceberg, a volte ancora sottilmente attaccati a qualche riva accademica, strutture bellissime e, a guardarle meglio, sublimi, che continuiamo a immaginare e ahimè anche

³² Jonathan Hope e Michael Witmore, *The Very Large Textual Object: A Prosthetic Reading of Shakespeare*, in «Early Modern Literary Studies», 6, 2004, pp. 1-36.

³³ Ibid., "Shakespeare by the Numbers: On the Linguistic Texture of the Late Plays", in Subha Mukherji e Raphael Lyne (a cura di.), *Early Modern Tragicomedy*, Boydell and Brewer, Londra 2007, pp. 133-153.

³⁴ David M. Berry e Anders Fagerjord, *Digital Humanities. Knowledge and Critique in a Digital Age*, cit., p. 104.

a distruggere. *Computational thinking e knowledge representation*, le basi delle digital humanities riconosciute quasi universalmente: pensare digitale, e rappresentare la conoscenza. Pensare digitale significa, molto spesso, pensare per domande informatiche, formulare un'idea scrivendo uno script.

Algoritmo: «Qualunque schema o procedimento matematico di calcolo; più precisamente, un procedimento di calcolo esplicito e descrivibile con un numero finito di regole che conduce al risultato dopo un numero finito di operazioni, cioè di applicazioni delle regole». Così il dizionario Treccani lo definisce; entità a volte silenziosa e fantasmagorica, a volte strumento ermeneutico apertamente applicato. Le digital humanities hanno il merito di poter simulare: spesso celate dietro interfacce tranquillizzanti del tutto simili ai contenitori più tradizionali, come gli e-books, si nascondono algoritmi e processi computazionali complessi, che vengono nascosti per simulare una semplicità apparente evitando così l'apprendimento di pratiche tecnologiche in quanto tali³⁵. Il passo a che tutto questo diventi cultura post-democratica se non accompagnato da una *Bildung* critica e impegnata è molto breve.

L'algoritmo è ciò che permette un'analisi meccanica dei dati di grandi quantità per trovare dei pattern; è questo che a Stanford hanno fatto, e ciò di cui si legge nei pamphlet di questo libro. Si parte quindi dallo sviluppo di software nel processo ermeneutico della critica computazionale, ma ovviamente gli algoritmi da soli non bastano mai per arrivare a una soluzione che non sia meramente matematica: a una *teoria*, ciò che è ontologicamente alla base delle discipline umanistiche. L'algoritmo, ormai quasi un centauro polimorfo, sarà sempre e solo il punto di partenza, perché se nella nuova critica computazionale le domande possono anche essere simili a quelle delle discipline umanistiche 'analogiche', una risposta interessante può essere adesso talmente differente da non essere più compatibile con l'epistemologia tradizionale delle discipline umanistiche³⁶.

Nell'orizzonte della cultura digitale moderna, l'esistenza, analogico-biologica e digitale-algoritmica, si può dire almeno in parte – e ci riferiamo al gusto, alle scelte, alla modellizzazione – 'programmata' proprio dagli algoritmi³⁷. Ormai nessuno più è stupito dalla consapevolezza che Google

³⁵ Ivi, p. 17.

³⁶ Ivi, p. 21.

³⁷ Ivi, p. 110.

stesso viva, in maniera più o meno surrettizia, di algoritmi che calcolano le relazioni nella rete, invischiandosi ovunque, spesso in ambiti commerciali, legali, politici. D'altronde, a coccolare almeno un po' gli utenti digitali più raffinati, ci sono progetti nell'ambito delle digital humanities che uniscono la logica dell'algoritmo al piacere per la bibliofilia, quali ad esempio Booklamp, un progetto nato nel 2003 (ma mai decollato davvero), che unisce analisi testuale e tecnologia dei database per identificare e 'consigliare' ai suoi utenti i libri da leggere, con il fine di personalizzare l'esperienza della ricerca tra gli scaffali della 'bookosphere'. Lo hanno soprannominato il Book Genome Project, perché consiste in una mappatura del 'DNA letterario' di ogni libro, fatto di lingua, storia, personaggi; ognuno di questi 'geni' è fatto di varie componenti, per un totale di 32162 misurazioni geniche per libro. Se qualcuno avesse ancora dei dubbi sul ruolo delle scienze biologiche nelle discipline umanistiche, o almeno sulle loro metafore, è giunto il momento di mutare prospettiva.

Dati, molti dati, d'accordo. E poi? E poi bisogna trovare un modo per rappresentarli. La critica computazione – come anche la letteratura digitale – fatta di numeri e algoritmi segreti, necessita di una grammatica visiva, che è un suo linguaggio specifico, che la separa, in questo forse più che in ogni altro aspetto 'estetico', dalla critica tradizionale: grafici, mappe, linee del tempo, o altre rappresentazioni più complesse, a volte interfacce che uniscono il quantitativo con il qualitativo. Moretti aveva, con il suo *Atlante del romanzo europeo* e con *Graphs Maps Trees. For a Literary History*, posto già l'accento sulla necessità di inserire lo spazio nello studio della letteratura, una geografia letteraria, sia interna che esterna al testo, intesa come spazio dei personaggi ma anche spazio dei testi a stampa, studiando le forze del mercato, delle topografie urbane e delle nazioni stato (aspetto questo che poi Bernard Westphal renderà fondativo di un nuovo approccio critico, la geocritica, con il volume *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* del 2011). Soprattutto con *Graphs Maps Trees*, tradotto in Italia con *La letteratura vista da lontano*, il critico aveva fondato allo stesso tempo il metodo di *distant reading* e la sua visualizzazione, mettendo in primo piano sin dal titolo la necessità di una graficizzazione della scoperta teorica.

Mappa: «una visualizzazione che unisce livelli di astrazione, scala, sistemi di coordinate, prospettiva, simbologia e altre forme di rappresentazione

per trasmettere un insieme di relazioni»³⁸. Nelle digital humanities si va dalla mappatura storica di “time-layers” a mappatura di memoria, mappatura linguistica e culturale, mappatura concettuale, mappatura partecipata, e forme di contro-mappatura che cercano di deontologizzare la cartografia e immaginare nuovi mondi³⁹. Proprio da Stanford arriva ad esempio lo Spatial History Project, in cui storici usano *mapping* e *modeling* per investigare processi storici e relazioni, diventando un mezzo per la ricerca, la scrittura, la ricerca epistemologica. O ancora, Mapping the Republic of Letters, un progetto online che mostra la corrispondenza che è intercorsa nel diciottesimo secolo tra gli intellettuali d'Europa e America su temi di politica e filosofia – Voltaire, Caterina II di Russia, Benjamin Franklin, tra gli altri. Diversamente da quanto accade nell'approccio tradizionale al *mapping*, le digital humanities prediligono in alcuni casi un *deep mapping* o *thick mapping*, che privilegia un'esperienza della navigazione che si muove nel tempo, quadridimensionale, partecipativa, con versioni alternative della visualizzazione⁴⁰. Molto spesso però si fa uso di grafici più tradizionali, quali grafici e diagrammi a barre, a torta, ad albero, a bolle, digrafi, grafici di dispersione, che di volta in volta rappresentano comparazioni, percentuali, valori discreti, cambiamenti in tempo e spazio, relazioni gerarchiche, scale e valori assoluti o relativi.

Un grafico ha valore estetico ed epistemologico allo stesso tempo; i mezzi attraverso i quali un grafico produce senso è parte integrante del senso che esso produce⁴¹. La qualità visiva, la parte condivisa con il lettore/fruitori, è altrettanto fondamentale. Prendendo in prestito una delle parole chiave che Moretti ha usato per descrivere Robinson Crusoe nel suo *Bourgeois*, ‘efficienza’ è una delle qualità che un buon grafico deve possedere per visualizzare le

³⁸ Todd Presner e David Shepard, “Mapping the Geospatial Turn”, in *A New Companion to Digital Humanities*, cit., p. 201.

³⁹ Ivi, p. 202.

⁴⁰ Vedi D.J. Bodenhamer, “The Potential of spatial humanities, in *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship*, David J. Bodenhamer, John Corrigan e Trevor M. Harris (a cura di), Indiana U.P. Bloomington (IN) 2010, pp. 14-30; David J. Bodenhamer (a cura di), *Deep Maps and Spatial Narratives*, Indiana U.P. Bloomington (IN) 2014; e Todd Presner, David Shepard e Yoh Kawano, *HyperCities: Thick Mapping in the Digital Humanities*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 2014.

⁴¹ Johanna Drucker, “Graphical Approaches to the Digital Humanities”, in *A New Companion to Digital Humanities*, cit., p. 239.

informazioni estrapolate dai dati, proprio perché, se di numeri si parla, allora bisognerà rendere comprensibili i pattern che tra tali numeri sussistono. L'arte del rappresentare, se non la rappresentazione dell'arte: «La progettazione di rappresentazioni accurate e appropriate di informazioni quantitative è un'arte, non un mero compito meccanico in cui basta premere un bottone»⁴², osserva Johanna Drucker.

Reti, o grafici, fatti di nodi/vertici e lati, archi, spigoli, tutto serve a rappresentare una mappatura di un paradigma che può essere sia ad albero che rizomatico. Del resto, le digital humanities mappano tutto: paradigmi scientifici, linguistici, culturali, dal DNA allo spazio, dagli articoli determinativi di un romanzo alla ricchezza lessicale di un testo (la Type Token Ratio, TTR), alla quantità di parole pronunciate da Fedra all'interno di un "sistema dei personaggi" (un concetto di Woloch), utilizzando la teoria dei network per misurare la rete di collegamenti tra un personaggio e l'altro – il "peso" di tali collegamenti (il numero di parole scambiate tra due personaggi qualsiasi), così come la "direzione" (chi parla a chi), evidenziando nuovi aspetti della *Fedra* che prima erano invisibili (è questa, a grandissime linee, l'analisi di *Operazionalizzare*).

I grafici che partendo da un algoritmo indicano relazioni, quali diagrammi a rete e digrafi, sono particolarmente popolari nelle discipline umanistiche per rappresentare i complessi fenomeni umani che non sono certamente riconducibili a sistemi con un unico valore. Sistemi socio-culturali, documenti, autori, concetti, sono tutte entità che hanno bisogno di essere inseriti in un sistema più ampio, in una rete di evenienze: «Le relazioni, siano esse tra esseri umani o concetti umanistici, sono dinamiche, fluide, flessibili, e modificabili. Sono sempre in un flusso, non sono statici né fissi»⁴³. L'effetto farfalla, o, se si preferisce, il movimento di uno stormo d'uccelli, che regola le cose del mondo e che si cela dietro a questi grafici – e in questi pamphlet sono sicuramente numerosissimi – è forse la *Wunderkammer* delle discipline umanistiche digitali.

⁴² Ivi, p. 239.

⁴³ Ivi, p. 246.

***Serendipity*, o del pamphlet stanfordiano**

L'ultima riconosciuta analisi quantitativa di un certo rilievo fatta 'a mano' fu probabilmente *Computation into Criticism* di John Burrows, un'analisi stilistica dei personaggi di Jane Austen. Era il 1987. Ventitré anni dopo quattro studiosi di Stanford e uno della University of Wisconsin scrivono una relazione per uno studio sui generi letterari che stavano conducendo, nel tentativo di stabilire se un algoritmo generato da un computer potesse riconoscere i generi letterari e discriminarli, da solo, senza alcun input umano. Può un semplice calcolatore dire se *David Copperfield* è un romanzo gotico o un *Bildungsroman*? Questa era la domanda; e la risposta, con qualche se e qualche ma, era sì. Furono questi se e questi ma a far partire il metodo stanfordiano, la cui metacritica fu sin da subito uno dei tratti distintivi. Un metodo che è l'intersezione tra ricerca umanistica e tecnologie digitali in simbiosi, alla ricerca di paradigmi basati su approcci quantitativi, su analisi computazionale di big data, e le conseguenti scoperte serendipiche in tali big data⁴⁴.

Lo studio si chiamava *Quantitative Formalism: An Experiment*, ed era, a insaputa dei suoi autori, il primo pamphlet del Lab. Si era partiti da procedure di *clustering* usando Docuscope per convertire le informazioni lessicali in LAT (Language Action Types) e poi contarli, ma a un certo punto, le domande si sono moltiplicate: i generi hanno distinti segnali linguistici, che però, forse, dipendono dal momento storico e dalla moda linguistica del tempo. Si aprono biforcazioni, si aprono piste parallele, indagini che solo l'umanista può compiere, intuire, dedurre, indurre. Ovviamente la vitalità e l'utilità di tali domande è ciò che può frenare, la paura del *dead end* di ogni studioso. L'ingegno umano, indispensabile per porre le domande giuste alle macchine e per interpretare le risposte non di certo irrefutabili, è colui che ne trae teorie, ma molto spesso freni e dubbi. Contare serve per conoscere: la speranza è che la conoscenza diventi illuminazione. Delle scelte vengono fatte a priori, ma la sorpresa è sempre dietro l'angolo. Le digital humanities hanno un rapporto ambivalente con la serendipità: essa infatti è alla base del gusto per la letteratura elettronica e più in generale per ogni ricerca nel web, ma anche per le possibilità dell'indagine quantitativa in sé. Allo stesso tempo, l'approccio contiene anche il desiderio di controllo contro il caos della ricerca; cercare significato nel caos, ordine primo ed escatologico di ogni ricerca umanistica. Una rete per giocare, una rete per capire le regole del gioco.

⁴⁴ Joris J. van Zundert, "Screwmenetics and Hermenumerical", in *A New Companion to Digital Humanities*, cit., p. 337.

La critica letteraria classica si basa sui dettagli, piccoli e sottili dettagli, a volte, il cui metodo di analisi è fondato su un processo di sintesi: lettura, e poi associazioni. In questo, che è fondamentalmente il processo di *close reading*, molti computer sono sufficientemente bravi. Sin dagli anni '50 la linguistica è stata la prima disciplina ad accettare la computazione: concordanze, liste di frequenza, parole chiave (keyword-in-context, KWIC), partono da lì.

Tuttavia, l'approccio quantitativo dei nostri pamphlet si è ampliato con quello più interdisciplinare del *text mining*, che può tirare in ballo scienza, statistica, linguistica, sociologia e scienze sociali⁴⁵. È un metodo che origina dall'ancor più vasto *data mining*, lo 'scavo' che nelle scienze informatiche si fa per scoprire informazioni nei database. Microscala – *close reading* – e macroscala – *distant reading*, o, come preferisce declinarla Matthew Jockers, *macroanalysis*. *Macroanalysis* è una commistione di approcci (il "blended approach"⁴⁶) che prevede uno *zooming in* e uno *zooming out*, stavolta mutuando il concetto dalle scienze economiche, la macroeconomia, appunto. E in effetti il macrosistema è, come abbiamo visto, il campo di indagine che Moretti auspicava sin dai primi anni zero come campo d'elezione, un sistema collettivo, una "economia di testi"⁴⁷, da opporre allo studio di casi singoli la cui somma non avrebbe mai dato, con gravi limiti ermeneutici, il quadro totale di un fenomeno letterario e/o socioletterario.

L'approccio morettiano di *distant reading* e la stilometria si poggiano molto su un atteggiamento empirista o scienziato, basandosi su statistica, *corpus linguistics*, e *natural language processing*, ma sono approcci che non precludono l'ermeneutica, anzi, essa vi gioca un ruolo fondamentale⁴⁸. Del resto, la stessa Katherine Hayles, una delle prime maggiori studiose di letteratura digitale e di letteratura e scienza, considera l'analisi algoritmica e l'ermeneutica del *close reading* come forze che lavorano in sinergia, attraverso algoritmi e interfacce che fanno entrambi il lavoro per noi⁴⁹.

⁴⁵ Matthew L. Jockers e Ted Underwood, "Text-Mining the Humanities", in *A New Companion to Digital Humanities*, cit., p. 292.

⁴⁶ Matthew L. Jockers, *Macroanalysis*, cit., p. 26.

⁴⁷ Ivi, p. 32.

⁴⁸ Joris J. van Zundert, "Screwmenetics and Hermenunumerical", in *A New Companion to Digital Humanities*, cit., pp. 331-347, 339.

⁴⁹ Katherine N. Hayles, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*,

I processi ermeneutici di questi pamphlet non pongono un limite né di qualità sperimentale né creativa. Come ricordato poco fa, e come Moretti spiega nel pamphlet 12 (che compare qui in apertura del volume), quando nel 2010 nacque il primo studio del Literary Lab nessuno sapeva ancora di trovarsi davanti a quello che sarebbe stato il primo pamphlet; è così che accade, in genere, con i manifesti. E il pamphlet nasceva da un rifiuto di una importante rivista accademica, rivelatosi poi fortunoso e propizio. Era, ancora una volta forse inconsapevolmente, un ulteriore passo verso una posizione ideologica ben precisa, quella dell'open access, che «si oppone a un sistema retto da forze extra-scientifiche (il dominio degli editori, il principio del profitto, il commercio, gli elevati costi della carta e della distribuzione)»⁵⁰, e che rende possibile la condivisione e la revisione da parte di tutta la comunità⁵¹.

Il termine qui scelto di *pamphlet*, che nelle lingue romanze ha un'accezione diversa da quella dell'inglese odierno (implicando di solito una scrittura breve con aspetti polemici e/o satirici nei confronti di un'autorità o di un evento di attualità di qualche tipo), e che nel significato anglosassone è per lo più quello di "libello", "opuscolo", o addirittura "volantino", unisce forse entrambe le accezioni, condividendo l'intento critico e strizzando l'occhio all'atteggiamento, tipico dei pamphlet originari, di "risvegliatore di coscienze". A ogni modo, lo stesso Moretti afferma che la definizione di quel primo studio, altrettanto ignota nella mitopoiesi, è anche in parte scorretta, perché pamphlet ha una vocazione pubblica, e i pamphlet del Lab sono tutto tranne che, in apparenza, di semplice lettura, almeno per quanto riguarda il grado di tecnicismi implicativi. Un termine che, però, «ha catturato l'euforia di stare da soli», la vera libertà di stampa, di pubblicare quando e come meglio pare, senza i tritacarni censori della comunità accademica "canonica". La serendipità delle definizioni, come delle idee.

Il Lab è un gruppo di persone, cinque o sei ricercatori per progetto. Qualche riunione e presentazione collettiva, due o tre, tanto lavoro in solitaria, discussioni in gruppi più piccoli (e quelle che si possono immaginare chiacchierate in corridoi davanti a lunghi caffè americani), e fiumi di e-mail:

Chicago U.P., Chicago (IL) 2012.

⁵⁰ Jean-Claude Guéron, *Open Access Archives: From Scientific Plutocracy to the Republic of Science*, in «IFLA Journal», 29, 2, 2003, pp. 129-140.

⁵¹ Vedi Paola Castellucci, *Dall'ipertesto al Web*, cit., p. 209.

così nella descrizione del suo fondatore. Seguono rapporti dettagliatissimi, a metà tra verbali militari e diari personali. Un gruppo di persone che diventano un *pendulum* tra momento empirico e momento concettuale, organismo pulsante che evolve lavorando con pulsanti in un *laboratorium*. Moretti parla di «organismo» in questa fase iniziale, un unico corpo che decide chi deve fare cosa, ma che suona all'unisono, con tanto rumore di sottofondo, portando ciascuno «i propri interessi e le proprie ossessioni». È qui che $1 + 1$ smette di essere 2, perché la somma diventa più delle singole parti messe insieme.

Lavoro, dunque. Fatto di mistero, stranezza, meraviglia, inquietudine: «Tristram Shandy più che Mahler». Una serpentina digressiva che può generare miracoli, o mostri, o anche sibili senza melodia. Il rapporto tra lavoro preparatorio e informazioni ottenute può risultare, a volte, sproporzionato: «Dimenticate gli slogan sulla computazione che rende tutto più veloce». E per chiara ammissione, le prove che le digital humanities hanno sono spesso poco forti. Non è infrequente che ciò che deve essere testato, corroborato, sia il metodo stesso, come è accaduto per la *network theory* che venne applicato per la prima volta, a mo' di test, su *Amleto*. Il metodo funzionò, e la conquista fu questa: dimostrare evidenze scientifiche già note, ma con una procedura diversa. In matematica accade più o meno lo stesso: a volte miracolosamente qualcuno raggiunge un risultato per vie traverse.

Si è parlato di metodi e strumenti, arriviamo ora al contenuto, che molto spesso coincide con la parola chiave di questi pamphlet: *pattern*, il cui metodo ermeneutico è sviscerato nel terzo capitolo di questo libro. E *immagini*, che sono il centro nevralgico, il vero e proprio oggetto di studio della critica computazionale. Entrambi sono il frutto del procedimento – o anche processo, volendo continuare a usare terminologie delle scienze naturali – di *operazionalizzazione*, che non a caso è l'oggetto del pamphlet qui collocato tra i due studi già citati: volgere un concetto in una serie di operazioni osservandolo in maniera analitica, aprendo nuove possibili interpretazioni. Un processo che può sembrare chiaro e lineare, ma che nasconde, oltre alla cacofonica denotazione («*operationalizing* è forse la parola più brutta che mi sia mai capitato di usare, e tuttavia è l'eroina di queste pagine», aveva scritto lo studioso in *Operationalizing*, apparso già nel 2013 sulla *New Left Review*), una fatica intrinseca non sempre ripagata dal risultato finale, che molto spesso si 'limita' a mera corroborazione.

Moretti giudica 'pochi' i risultati che sembrano essere davvero nuovi, in questi pamphlet: la *loudness*, il *Bankspeak*, e la scoperta di una lentezza che

forse ci si propone di applicare come chiave di lettura di tutto ciò che è 'istituzionale' in letteratura; e Correlator, uno script, non un'idea, che scova le parole più strettamente correlate ad altre. È l'«immaginazione algoritmica»:

una forma di pensiero che *fonde insieme formulazione e operazionalizzazione dei concetti*, lasciandoli semi-impliciti *in quanto concetti*, liberandone però il loro pieno vigore *in quanto algoritmi*. Chi appartenga a una generazione più vecchia potrà forse sentire la mancanza di formulazioni concettuali esplicite e compiute; ma negli anni a venire il maggiore contributo della critica computazionale agli studi letterari potrà ben provenire da queste creature centauro, meta script e meta teoria. *Correlator* è il precursore di una nuova specie.

La nuova critica computazionale ha dunque operato una duplice trasformazione, o meglio *traduzione*: un oggetto naturale diventa oggetto letterario, un concetto diventa algoritmo: l'approccio scientifico viene usato per leggere forme letterarie attraverso il digitale. Un metodo scientifico, fatto di tentativi e fallimenti, ma con i vetrini pronti per il prossimo esperimento. Verrà il giorno in cui la mappatura sarà compiuta, e le indagini saranno forse più semplici; anche se, proprio come per il genoma, il suo fenotipo rimarrà sempre imprevedibile.

Scienze e letteratura

«Ciò che rende i cattivi poeti ancora peggiori è che leggono solo poeti (come i cattivi filosofi leggono solo filosofi), mentre trarrebbero maggior profitto da un libro di botanica o di geologia», ha scritto Emil Cioran nel 1973⁵². Tre sono le aree intellettuali preferite dagli autori di questi pamphlet: la tradizione formalista – i formalisti russi, la stilistica di Spitzer e Auerbach, parte dello strutturalismo e della linguistica dei corpora; Bourdieu e il suo approccio empirico e sociologico; infine, il mai timido riferimento all'epistemologia delle scienze naturali, e in particolare alla genetica, alla teoria delle reti in matematica e fisica, all'entropia della teoria dell'informazione.

Se il connubio fra i tre è una relazione scientifica 'poliamorosa' qui particolarmente riuscita, è anche vero che il Lab non è l'unico ad utilizzare la scienza *tout court* come pietra angolare delle proprie ricerche. Da un lato delle

⁵² Emil Cioran, *L'inconveniente di essere nati*, trad. it. di L. Zilli, Adelphi, Milano 1991, p. 74.

due culture, era stato già Darwin a paragonare le prove dell'evoluzione a un testo incompleto⁵³; ma la stessa parola 'evoluzione' è stata spesso utilizzata, a volte a malincuore, dagli studiosi delle digital humanities come già dai formalisti russi. Per certi aspetti, come dice Jockers, i testi non sono organismi perché non si riproducono; eppure in qualche misura essi lo fanno: si riproducono attraverso degli ordini, delle formule, dei codici impartiti in un sistema definito, utilizzando altri corpi. Forse i testi sono (anche) dei parassiti.

Per alcuni, sono comunque fatti di DNA. A Matthew Jockers, ancora una volta, piace una similitudine tra geni e caratteristiche linguistiche: entrambi sono *high-dimensional data*, ogni caratteristica linguistica è come un gene⁵⁴; la codifica che ogni caratteristica linguistica attua nei confronti del sistema testo/genere è come quella del contesto corpo per i geni. Jockers potrebbe dire che una mera lentiggine di un bambino può rappresentare informazioni importantissime: e le cause – se di natura ereditaria, o conseguenza di una mutazione genetica, o della troppa esposizione al sole – vanno in ogni caso indagate in quanto parte di quella persona e di una storia più ampia⁵⁵. Con l'acquisizione di tecniche, come la visualizzazione dei dati, prese da discipline non umanistiche con base empirica, quali appunto le scienze fisiche, sociali, economiche, ora il metodo scientifico è applicato anche alle discipline umanistiche. Con la differenza che le nuove ricerche in campo umanistico non sostituiscono le precedenti; una nuova interpretazione di un testo non getta via l'interpretazione precedente, nella maggior parte dei casi.

Nuove prospettive di teoria della letteratura, quali la *New Philology*, e il *genetic criticism*, la eWissenschaft e la ePhilology⁵⁶, propongono con diverse

⁵³ Charles Darwin, *L'origine delle specie*, trad. it. di L. Fratini, Bollati Boringhieri, Torino 2007², p. 401: «Per quanto mi riguarda [...] considero i dati geologici come una storia del mondo tramandata imperfetta e scritta in un mutevole dialetto; storia di cui possediamo solo l'ultimo volume, limitato a due o tre regioni. Di questo volume si è conservato solo qua e là un breve capitolo; e di ogni pagina solo qualche riga ogni tanto. Ogni parola di questa lingua, che varia lentamente, più o meno diversa nei successivi capitoli, può rappresentare le forme di vita che sono sepolte nelle nostre formazioni successive, e che erroneamente sembrano esservi state repentinamente introdotte».

⁵⁴ Matthew L. Jockers, *Macroanalysis*, cit., p. 80.

⁵⁵ Ivi, pp. 146-147.

⁵⁶ Gregory Crane, *Cyberinfrastructure for classical philology*, in «DHQ: Digital Humanities Quarterly», 3 (1), 2009: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/1/000023/000023.html>

declinazioni, come già aveva fatto Ted Nelson sin dagli anni '60, la biologia come *paradigma* per la testualità: la sua struttura dinamica è l'unica costante, il cambiamento è la formula che ne governa la vita. Secondo Paola Castellucci, ad esempio, un progetto di Nelson di quegli anni in cui era possibile mantenere aperte più versioni di un documento che si stava scrivendo, «vuole far risaltare la possibilità di lasciare sempre *aperta* l'opera. In questo desiderio si riconosce una poetica del non-finito inteso come *infinito*, immortale. Le varianti sono il sogno di immortalità che la scrittura, come altri organismi biologici, ha rispetto a se stessa»⁵⁷. Era l'inizio dello studio moderno delle varianti (possiamo solo immaginare le sfide che affronteranno i futuri filologi, che dovranno recuperare bozze, scartafacci, centinaia di versioni su hard disk conservati in archivi familiari, pezzi di testi pubblicati in post su social network). Del resto, già nel maggio del 1959 Charles Percy Snow in una celebre conferenza tenuta all'Università di Cambridge aveva proposto l'immagine delle «due culture» a indicare la cultura scientifica e la cultura letteraria (subito allargata a quella artistica), e nonostante le sostanziali differenze intrinseche (la cultura scientifica è obiettiva e richiede verifica, quella artistica è soggettiva e non la richiede; la cultura scientifica progredisce, mentre il concetto di progresso è estraneo alla cultura artistica), le similitudini cominciarono chiaramente a venire alla luce e ad essere anzi difese: prima fra tutte, la ricerca della bellezza, e la ricerca della verità – e Keats ci ha dato una importante lezione in uno dei chiasmi più famosi della poesia romantica. A ogni modo, ogni matematico sa che esistono equazioni belle ed equazioni brutte; e volendo citare una famosa affermazione di Jacques Monod, una bella teoria può anche non essere esatta, ma una brutta teoria sarà sempre sicuramente sbagliata. Va da sé che Snow tirava acqua al suo mulino, e che il suo *pamphlet* era tutto virato verso la difesa della bellezza delle scienze dure; ma Snow affermava a chiare lettere che il processo creativo alla base della scoperta scientifica e della produzione artistica è lo stesso: intuizione, e fatica. *Inspiration and perspiration*, ha detto Thomas Edison.

Alcuni addirittura pensano che le digital humanities stiano diventando così popolari – con un probabile *overthinking* che rende invisibile la mera contingenza storica – proprio in virtù di una pretesa crisi degli studi letterari e del conseguente bisogno di un metodo scientifico da poter applicare a di-

⁵⁷ Paola Castellucci, *Dall'ipertesto al web*, cit., p. 59.

scipline⁵⁸ sentite oggi, proprio come nella Laputa swiftiana, troppo lontane dalla pragmatica necessaria per galleggiare nella nostra società liquida. «Conoscenza utile, la chiamavano i vittoriani; ingegneri, non scienziati. La stessa cosa accade oggi nella Silicon Valley, questa Eldorado di ingegneri», ricorda ancora Moretti in *Interpretare pattern*.

Non che la strada dell'intuizione sia lastricata sempre di buone recensioni. Come alcuni forse ricordano la teoria critica del *distant reading* morettiano fu messa in discussione dal critico inglese Christopher Prendergast, in un lungo saggio sulla *New Left Review* del 2005 intitolato *Evolution and Literary History*. Il sospetto più grande di Prendergast era proprio legato al tentativo «abbastanza azzardato di avvicinare fra loro le leggi della natura e quelle della cultura, in misura assai superiore a quanto non si faccia normalmente»; «gli specialisti di scienze naturali (compresi quelli citati da Moretti) sono inflessibilmente convinti che, mentre la vita biologica è governata da proliferazione, differenziazione e divergenze, la vita culturale è governata da mescidanze, anastomosi e convergenze». La risposta del critico, concessoria ma imperturbabile, ammette le differenze, ma persiste nell'appropriazione osmotica nella formulazione teoretica dei suoi lavori, pamphlet compresi.

Ho iniziato questo ragionamento con una teoria delle nuove scienze sociobiologiche, e non è stato un caso, perché ogni singolo pamphlet raccolto in questo volume fa ricorso, riferimento, accenno ad almeno una idea, una teoria, un metodo delle scienze dure, siano esse scienze esatte o naturali. In ogni pamphlet, in un modo o in un altro, con metafore sottili o con sfacciata evidenza, c'è un paragone con la scienza, quella sperimentale. Nel primo pamphlet, il nostro *Misurare la letteratura*, essa è presente con il suo portato più paradossale, il fallimento: nel diciassettesimo secolo, agli inizi della scienza sperimentale, Robert Boyle offriva ai suoi lettori dettagliati resoconti dei suoi errori, per renderli partecipi della verità, per ottenere la loro fiducia, per avvicinarli, anche, alla nuova scienza, addomesticandola. Poi, naturalmente, la *Logica della scoperta scientifica* di Popper: a chiarire come si arriva a un progresso decisivo, e cioè attraverso un cambiamento in ciò che vedevamo come innocuo. Le digital humanities hanno bisogno di addomesticamento, e hanno bisogno di rivoluzione, o meglio, sono già esse stesse rivoluzione. E come tutte le rivoluzioni, scientifiche, sociali, e più astrattamente storiche, sembra-

⁵⁸ Jonathan Gottschall, *Literature, Science, and a New Humanities*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.

no a volte drammaticamente sconvolgenti, a volte spasmodicamente lievi. A ogni modo, la nuova disciplina dovrà giustificare se stessa, e questi pamphlet, in parte, lo fanno sempre. Giustificano la loro intuizione, il *primum movens* di ogni opera d'arte, ma anche di ogni critica teorica pionieristica. L'intuizione di saper cercare tra le materie prime di quell'ecosistema in cui un autore si trova a scrivere, sia per stile che per temi. Perdersi in questo organicismo letterario significa provare ad attuare, dal nostro piccolo, una rivoluzione scientifica delle discipline umanistiche, si potrebbe dire; una gaia scienza fatta da ricercatori che sono *cantori, cavalieri e liberi pensatori* della *poesia* globale. *Revolutions take time*, e obbligano a porci nuove domande. Delle infinite possibili questioni che la critica letteraria dovrebbe, può e deve affrontare ce ne è forse una che le racchiude tutte: l'invisibile. Come rendiamo visibile l'invisibile? Dobbiamo svelare l'algoritmo, la matrice, oppure no? Il codice stesso sarà arte? E noi? Invisibili, o almeno così apparivano inizialmente, erano gli oggetti di studio dei fisici quantistici agli occhi dei fisici classici.

Umanità digitali

«La computazione prende tutti i Banquo che sono stati assassinati nel processo della selezione letteraria e li riporta in vita. Parlare a questi fantasmi sarà il nostro compito». Così si conclude *Interpretare pattern*, e con esso la prima parte di questo libro, dove si è scelto di includere i tre pamphlet, tutti scritti da Moretti, che si ritenevano più teorici, anche se apparsi in rete in tempi diversi; i manifesti che in qualche misura e con la misura definiscono il metodo quantitativo stanfordiano: misurare, operazionalizzare, interpretare.

I pamphlet de *La letteratura in laboratorio*, che in questo paragrafo scruterò a volo d'uccello, parlano di parole, di algoritmi, di ipotesi e di tesi – che a volte affiorano, altre no, altre volte restano sospese. La verità che ci si è prefissati di raggiungere a volte è scivolosa, a volte si nasconde, a volte la si perde volontariamente, nell'ebbrezza di un'altra scoperta. A volte la si trattiene a forza inserendola in un pattern, l'oggetto-verità, le idee ipostatizzate, «*le ombre delle forme proiettate sui dati*». Pura astrazione, metafisica resa fisica: «il caos dei dati empirici e la chiarezza della forma concettuale». Non siamo troppo distanti da un'idea teologica delle digital humanities⁵⁹: «I pattern col-

⁵⁹ Stanley Fish, ad esempio, considera le digital humanities teologiche perché promette di liberarci dai confini del medium temporale lineare con la sua conoscenza parziale (Stanley

mano il divario tra l'empirico e il concettuale *rendendo la forma visibile nei dati*, ed è un piccolo miracolo»:

Chiediamoci, in primo luogo, perché cerchiamo i pattern, e perché siamo soddisfatti quando li troviamo? Perché siamo soddisfatti quando li troviamo? Perché rivelano un qualche tipo di ordine, e noi vogliamo trovare ordine, specialmente quando siamo davanti a masse enormi di dati. “Non è un caso”, come ha scritto un grande precursore della critica computazionale, Leo Spitzer, “che il ‘circolo filologico’ sia stato scoperto da un teologo, *avvezzo ad armonizzare gli elementi discordi, a rintracciare la bellezza di Dio in questo mondo*”. La bellezza di Dio nel mondo: ordine, nel senso più forte possibile. Il problema è che non c'è alcuna bellezza di Dio nei pattern. Né può esserci, dato che i pattern si trovano a metà strada tra due domini – il caos dei dati empirici e la chiarezza della forma concettuale – che sono troppo “discordanti” per essere realmente “armonizzati”.

Sopravvivere al caos, al rumore delle pratiche sociali, estrapolandone il potere codificante, il DNA, e poi l'ossatura, per tornare all'essenza. La forma è sempre circondata dal rumore: «Convenzioni fallite. Stili falliti. Rumore. Allora: e se prendessimo questo rumore *in sé come oggetto di conoscenza*? Non in quanto ostacolo all'interpretazione ma come il suo obiettivo. Cosa diventerebbe l'interpretazione, come sarebbe un'*ermeneutica del rumore*? È questa la sfida più grande posta dalla digitalizzazione alla critica letteraria».

Le convenzioni che contano più di qualsiasi testo individuale: è questo l'aspetto «sociale» del metodo morettiano e stanfordiano, il rovesciamento dell'impresa ermeneutica attuato dalla critica computazionale: scoprire «*il contesto sociale all'interno di un'opera individuale*», e farlo con l'alleanza di algoritmi e archivio. Questo studio, la cui ambizione va al di là della portata della sua fugace individualità, vuole presentare un nuovo sistema per ridefinire radicalmente la letteratura, mettendo in avamposto «*quei tratti che possono essere più facilmente astratti, e quindi programmati*». Gli algoritmi hanno cambiato *cosa* studiamo e *come* lo studiamo. Pensiamo alla lettura. Per secoli, la lettura è stata indispensabile per la comprensione della letteratura. Davanti alla FIGURA 1.1 è ridotta a niente. Niente». Anche perché poi tutte le im-

Fish, *The digital humanities and the transcending of mortality*, in «The New York Times», 9 gennaio 2012.

magini che intricano e intrigano le pagine dei pamphlet non sono altro che ulteriori astrazioni, spesso astrazioni di connessioni. La relazione tra digitale e metodo quantitativo ha messo del resto in discussione, almeno per alcuni, il metodo scientifico, che è stato definito addirittura «obsoleto» dal direttore di una rivista *ad hoc* quale *Wired*: «I petabyte ci permettono di affermare: 'La correlazione è sufficiente' [...] La correlazione sostituisce i nessi causali e la scienza può progredire anche senza modelli coerenti, teorie unificate o, di fatto, qualsiasi altra spiegazione meccanicistica»⁶⁰, aveva affermato Anderson, ribadendo ancora una volta la vitalità che la teoria delle reti ha nel dibattito culturale degli ultimi anni; e la risposta di Moretti fu altrettanto assertoria: «È un'affermazione splendida perché esprime, con assoluto candore, l'ambivalenza nei confronti della conoscenza che è tipica dei nostri tempi. Le correlazioni vanno bene, le teorie, i modelli, le spiegazioni no! Ma cos'è la conoscenza, senza spiegazioni? È lo stesso tipo di anti-intellettualismo che la rivoluzione industriale generò due secoli fa, e per la stessa ragione: la conoscenza va bene, ma per far funzionare le macchine. Punto». Del metodo scientifico, e ormai sarà chiaro, Moretti ha assimilato anche etica ed estetica; non rimaneva che «creare un ambiente laboratoriale ottimale per quanto finora era restato in gran parte teoria speculativa».

Il laboratorio di Stanford operazionalizza: ovvero, attua quel processo «grazie al quale i concetti vengono trasformati in una serie di operazioni, le quali, a loro volta, permettono di misurare ogni tipo di oggetto. Operazionalizzare vuol dire costruire un ponte che dai concetti porti alla misurazione, e quindi al mondo. Per quel chi ci riguarda: dai concetti della teoria letteraria ai testi letterari, attraverso una qualche forma di quantificazione». Anche «Operazionalizzare». *O la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria* pulsa di riferimenti alle scienze dure: citati sono infatti Percy Williams e la *Logica della fisica moderna*, del 1927, in cui si parla di punto di vista operativo; *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione* di Alexandre Koyré, del 1957; e *La funzione della misura nella scienza fisica moderna* di Thomas Kuhn, del 1961. Questo pamphlet è l'elogio della sperimentazione, del trovare e seguire il *fil rouge* all'interno di una rete, del raccogliere il pescato prima che ricada tra le maglie, e del misurarlo per porre l'idea astratta nella realtà:

⁶⁰ Chris Anderson, *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete*, 2 http://archive.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory/. Ultimo accesso: 08 gennaio 2019.

L'operazionalizzazione ha di certo cambiato, e radicalizzato, il nostro rapporto con i concetti: ha alzato le nostre aspettative tramutando i concetti in formule magiche che possono far materializzare un intero mondo di dati empirici; e ha acuito il nostro scetticismo, perché se i dati si rivoltano contro il loro creatore, allora il concetto è davvero in pericolo. È possibile ora immaginare un programma di ricerca basato sulla teoria e sulla ricchezza di dati, incline a verificare e, nel caso, a confutare le conoscenze invalse negli studi letterari. Di questa disciplina, l'operazionalizzazione sarà l'ingrediente principale.

Auspicare una nuova disciplina, che cambi il corso degli eventi. *Operazionalizzare* si pone come un progetto messianico, forse beneaugurante, di una nuova prassi, certo, ma anche di una nuova rivoluzione scientifica. Nella credenza, molto probabilmente, che la scientificazione delle discipline umanistiche sia l'unico destino possibile per la nostra specie.

I pamphlet della seconda parte del volume sono quindi esercizi di metodo, tecnica applicata a grandezze nuove: la ricerca di marche stilistiche nella forse più piccola parte del discorso possibile, la frase; i rapporti quantitativi tra canone e archivio; la ricerca di marche tematiche al livello di una sezione di testo poco presa in esame finora, ovvero il paragrafo. Si tratta di pamphlet molto tecnici, in cui i grafici e le loro didascalie 'schiacciano' spesso il testo, come dice Moretti, in cui il lavoro ermeneutico è tutto virato verso l'analisi di enormi quantità di dati, anche se ogni pamphlet ha un metodo di indagine un po' diverso dagli altri, partendo da un movimento di diapason differente, e progredendo su piste che si aprono inaspettatamente, raramente in linea retta.

In *Lo stile al livello della frase*, pamphlet tutto incentrato sul metodo, troviamo moltissimi riferimenti a diverse discipline scientifiche: *L'origine della specie* di Darwin usata come pietra di paragone nell'analisi che conduce a una tipologia di frasi narrative; pattern diastolico-sistolici del periodo narrativo; genomica narrativa; centri di gravità semantica; concetto di emersione («un processo durante il quale gli agenti coinvolti [formiche, passanti, competitori sul mercato ecc.], pur interagendo continuamente, esistono *indipendentemente* l'uno dall'altro, secondo modi che non sarebbero immaginabili per le proposizioni e per i periodi appartenenti a uno stesso testo»); lo stile come *habitus* bourdieusiano («come qualcosa che può straripare oltre la grammatica e la letteratura per finire nelle strutture psichiche e nelle interazioni sociali»).

E ancora metafore dalle scienze naturali ci accompagnano nell'indagine: in *Canone/archivio* un esempio mirabile su cosa sia la normalità e cosa la

patologia viene adoperato per un tentativo di stabilire una morfosociologia del romanzo: «L'eteroglossia è quindi come una potenziale patologia della struttura romanzesca? "Non esistono fatti normali o patologici in sé" scrive Georges Canguilhem nel suo capolavoro sulle concezioni di normalità del XIX secolo [*Il normale e il patologico*]: "L'anomalia o la mutazione non sono in se stesse patologiche. Esse esprimono altre possibili norme di vita"». In quest'analisi molecolare dell'eteroglossia, di fianco al «momento euforico per la storia letteraria quantitativa», vengono descritte chiaramente e anche molto lucidamente e onestamente le problematicità del metodo; oltre alle mere difficoltà "pratiche", come quelle per reperire il corpus, persino per università e affiliazioni che in genere hanno un buon budget per i fondi di ricerca, si parla anche di difficoltà più "tecniche", in cui "leggere" i risultati stessi dell'analisi digitale – grafici con più di centomila caselle – diventa opera massiva. I risultati sono diventati "impermeabili". Come dire, trasparenti.

Sui paragrafi. Scale, temi e forme della narrazione ci rimette allo stesso modo davanti alle relazioni che intercorrono, nelle digital humanities, tra «unità molto piccole ed esiti corposi» che hanno catapultato l'analisi testuale su una scala totalmente diversa, fuori dalla grandezza «media» che aveva finora contraddistinto gli studi letterari, proprio come aveva presagito Spitzer. Ancora una volta, il lavoro del Lab va in direzione imprevedibile: provare a dare una *nuova* scala media per lo studio della forma in letteratura: quella del paragrafo. Il prestito da altre discipline arriva stavolta dall'economia, con l'adozione di due indicatori statistici sfruttati per lo studio tematico di *topic modeling*: il coefficiente di Gini, che misura la disuguaglianza della ricchezza, e l'indice di Herfindahl, che misura la concentrazione del mercato. E si arriva a una conclusione un po' sovversiva, che impronta una fisiologia del paragrafo diversa da come era stata osservata sia da Auerbach che da Ian Watt: «La nostra non è una rivendicazione epistemologica bensì una ontologica: se lo stile, i temi e gli episodi esistono nella forma in cui esistono, è perché gli scrittori lavorano su scale differenti e fanno cose differenti a seconda del livello al quale stanno operando». L'evoluzione dell'analisi del Lab era partita dall'analisi delle singole unità, le parole (*Un esperimento di formalismo quantitativo*), per passare due anni dopo a *Lo stile al livello della frase*, e arrivare altri due anni dopo ancora ai paragrafi, con la prospettiva di passare in futuro alla scala del capitolo – prospettiva quanto mai allettante, considerato quanto la portata semantica e strutturale dell'episodio sia attualmente una delle questioni più interessanti nel panorama della produzione culturale nell'intrattenimento televisivo e non solo.

La terza parte di questo volume vuole racchiudere tre pamphlet che sono, come dice il titolo, esperimenti *sul romanzo*, alcune delle possibili coniugazioni del metodo, partendo proprio da quell'*Esperimento di formalismo quantitativo* che abbiamo già citato più volte come scintilla dell'intera opera stanfordiana. *Il rumore nel romanzo* si pone come un pamphlet intrinsecamente scientifico, in cui viene misurato un elemento di natura fisica – il volume sonoro delle voci dei personaggi – prendendo in esame scelte lessicali e grammaticali. Si tratta quindi di una compilazione di una grammatica sonora come dispositivo strutturale, come influenza dei movimenti della trama – il *soundscape* della storia. Anche in questo caso, se mi si passa la terminologia un po' obsoleta, forma (rumorosità dei verbi) e contenuto (emotività dei personaggi) si studiano nelle loro interazioni seguendo le piste aperte dal ragionamento. Sono queste piste, ancora una volta, la parte elettrizzante delle digital humanities: «ho trovato in questi piccoli momenti di finezza – come armonie di passaggio in una sonata di Schumann, i sottili e minuti arabeschi di un'orchidea, di un iris, un piccolo tesoro – un angolo di pura felicità».

Attimi di bellezza che riverberano in modi diversi in queste pagine. *Le emozioni di Londra* ci presenta uno strumento di analisi testuale per il *topic modeling* particolarmente gustoso, il software di Sentiment analysis. Il Lab ha sviluppato un algoritmo per misurare le emozioni, e le ha applicate alla scena di Londra – i suoi toponimi – nei romanzi pubblicati tra il 1700 e il 1900, testandoli contro 1700 parole negative e 1300 positive circa usate come poli di valori. Un esperimento non impeccabile e riuscito per metà, ci viene detto, e non certo privo di interpretazioni fallaci, considerato quanto le emozioni siano suscettibili ai cambiamenti storico-culturali; ma che ha portato, *a latere*, a molte altre nuove delineazioni di questioni legate alla geografia letteraria. Tutto ciò potrebbe a ogni modo sembrare, almeno agli studiosi più “classici”, quasi fantascienza. Eppure, comincia a trapelare una certa impazienza nei confronti della grande scoperta, o la grande risposta: «Conferma, miglioramento e scoperta. Alla fine, arriverà anche il momento di costruire una teoria».

Questo volume, fin qui tratteggiato in maniera alquanto rapsodica e certamente parziale, si conclude con tre degli ultimi pamphlet pubblicati dal Lab: più precisamente, i numeri 9, 14 e 16. Ancora esperimenti, ma stavolta al di fuori del romanzo e del campo letterario, per sconfinare in banche, cinema e arte; le possibilità ermeneutiche aperte sono numerosissime, e nuovamente si comprende quanto i campi di indagine siano potenzialmente infiniti. *Bankspeak*, neologismo qui tradotto con *Come parla una banca* e scaturito

dal *Newspeak* orwelliano, è uno studio su trasformazioni semantiche, schemi grammaticali; è uno dei pamphlet forse più attuali, affrontando questioni spinose come la trasparenza del linguaggio istituzionale.

Le conclusioni, in questi ultimi pamphlet, sono ancora più sociologiche. L'analisi quantitativa di documenti bancari dimostra che la natura del linguaggio della Banca sta diventando più astratto, si sta staccando dalla vita sociale concreta, creando «un codice tecnico lontano dalla comunicazione quotidiana, ridotto ai fattori economici fondamentali e al ripagamento del debito». Una «burocratizzazione del discorso della banca», ovvero, una autoregolazione attorno «a pochi elementi, e che comincia a generare un proprio messaggio». Autoreferenziale, va da sé: «Quando una parola diventa così pandemicamente frequente, i suoi utilizzi si moltiplicano all'infinito, e abbastanza in fretta succede che nessuno sappia più cosa significa». Le perdite lessicali di una lingua vanno di pari passo con la morte dei loro referenti, e questo ci dà il senso dei mutamenti storici e sociali in maniera molto efficace e chiara. L'opacizzazione della relazione tra significato e referente è un male del nostro tempo, tra un rimbalzo socio-mediale e l'altro; un incanto da magia nera che non a caso viene evocato dall'Orwell di *La politica e la lingua inglese* già nel 1946 (che si accompagna qui a *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, di Bruno Latour e Steve Woolgar, 1979): «Cosa sta davvero cercando di dire, o di nascondere?». Tanta condensazione, tanta sostantivizzazione, tanta latinizzazione, tanta «temporalità confusa e vagamente amorfa». Una vertigine della lista di vuote astrazioni. In buona sostanza, questo studio offre prove scientifiche a dimostrazione di come le istituzioni bancarie, oscurando il loro linguaggio, ci hanno estraniato dalla nostra stessa ricchezza, rendendola ai nostri occhi così eterea da poter essere nulla, vaporizzata in investimenti o, almeno, in tasse e sottrazioni poco debite.

A liberare le tensioni sopraggiunge *Il tempo a pezzi. Anacronie nel cinema contemporaneo*, in cui la speciazione di un genere filmico viene analizzata in una prospettiva cinemetrica – la nuova disciplina che pratica un approccio quantitativo ai film. Non sorprenderà a questo punto se si parlerà con terminologia biologica e teoria dell'evoluzione culturale: preadattamento, selezione, cladogenesi (evoluzione ramificata). È questo uno di quei pamphlet in cui si trovano prove di come una certa qualità – mutazione – abbia cambiato la quantità: una particolare caratteristica di un film ha cambiato la moda, la prassi, la specie. La piccola e preziosa conclusione di questo studio è una di quelle importanti, che esula dal solo ambito letterario: «In termini evolutio-

nistici, la capacità del nostro cervello di essere curioso potrebbe essere definita una tendenza selettiva: è una forza che dà una direzione all'evoluzione culturale». La nostra curiosità è una pressione costante esercitata sull'evoluzione, biologica così come artistica.

L'ultimo esperimento del libro è anche uno dei più recenti del Lab, e forse quello più ambizioso. *Totentanz. Operazionalizzare le Pathosformeln di Aby Warburg* sposta il campo d'azione verso l'arte, e un'arte rizomatica, il cui tentativo ultimo è quello di catalogare l'esistenza, l'impresa sisifea cui sia Warburg che il Lab hanno dovuto a un certo punto mettere un limite. È forse il pamphlet risolutivo, che scioglie il nodo storico tra *close* e *distant reading*, affermando a piena voce ciò che già Moretti aveva provato ad asserire in *world literature*: ogni approccio è coadiuvante. L'operazionalizzazione qui perpetrata è quella su *Mnemosyne*, progetto artistico ideato come "atlante delle immagini" da Warburg nel 1926 e interrotto per la morte dell'autore nel 1929. I grandi pannelli neri su cui sono attaccate circa 1000 fotografie in bianco e nero di ogni tipo di oggetto e opera d'arte dovevano costituire una grande rete di connessioni, «il punto di incontro di forma e storia». Opera mondo, anche. Una espressione iconografica in particolare viene qui operazionalizzata: il pathos, attraverso le sue forme, le *Pathosformeln*. Sviscerato il concetto di pathos, e poi la forma, si crea un alfabeto di misurazione, degli schemi iconografici, che ovviamente dovranno operare in maniera diversa rispetto a quanto fatto con i testi letterari, perché la segmentazione del linguaggio artistico è di certo più complessa di quello verbale, o anche musicale⁶¹. A dare soccorso c'è *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* di Darwin, nel tentativo di dare un'interpretazione che vada al di là degli aspetti morfologici giungendo a quella degli aspetti antropologici ed estetici. Le certezze, la verità assoluta, non sembra (ancora) raggiungibile, alla fine di questo pamphlet; eppure alcune risposte arrivano, e sono il riassunto di tutto: «Quantità e qualità continuano a essere diverse; ma si illuminano a vicenda. E questo è sufficiente».

⁶¹ Il procedimento non è forse così dissimile da quello della *Cultural analytics*, una sorta di "distant looking" secondo Lev Manovich, utilizzato per studiare la cultura attraverso l'analisi computerizzata delle immagini che vengono prese da social network o da archivi (vedi Lev Manovich, "How to follow global digital cultures, or cultural analytics for beginners", Manovich.net, 2009).

Caricamento

Metabolizzare tutto il lavoro dei saggi di questo volume, allo stesso tempo ipertecnico, superambizioso, metacritico, non è semplice: non lo è mai per gli atti rivoluzionari. Studiosi che non sempre hanno l'attenuante di esser nati prima dell'era digitale muovono istintivamente critiche superciliose e si fanno custodi di approcci teoretici troppo saldi per essere non solo abbattuti ma nemmeno scalfiti da neologismi di origine straniera o deviazioni bipolari dall'ermeneutica classica. E spesso gli specialisti di digital humanities vengono visti come «messaggeri indesiderati dei cambiamenti imminenti negli studi culturali e umanistici»⁶².

Le sfide che la pratica delle digital humanities a livello accademico pone sono di certo numerose e ontologicamente sfibranti: il punto di forza e forse il punto debole, almeno per alcuni, della critica computazionale è il disperdersi delle energie in un perturbante effetto-puzzle, in cui si cerca disperatamente un quadro generale, ma il numero di pezzi per raggiungerlo è enorme, e soprattutto si rischia sempre, nel corso del tempo, di aver perso qualche tessera. A volte si è distratti da un puzzle più bello; a volte un amico chiama per farsi aiutare col suo; a volte vieni persino pagato per fare un puzzle che non ti piace abbastanza. Come è sempre capitato con le scienze nuove, i pionieri hanno paura di perdersi nel nulla, la sensazione di trovarsi in un *cul de sac*, la frenesia di non raggiungere l'oasi rinfrancante che ripaghi della fatica. Molto spesso, i problemi sono pratici, e addirittura legali: costruire la grande biblioteca di Babele che gli umanisti digitali sognano, di notte, alla luce bluastra dei loro laptop (fintanto che esistono) non è ancora possibile; il lavoro collettivo, l'*équipe* che fa il suo lavoro di laboratorio proprio come per la ricerca scientifica è uno degli elementi fondamentali del metodo quantitativo, ma non è sempre di semplice realizzazione; a volte semplicemente vi sono delle limitazioni di natura più tecnica dovute alla mancanza di competenze o reperibilità di software, per cui anche in digitale viene usato solo il *close reading* o altri metodi più "tradizionali"; il reperimento di fondi potrebbe non essere affatto semplice (e questo vale per tutte le realtà accademiche, in misura diversa, se li paragoniamo ai budget per la ricerca della Sylicon Valley, fucina di Big Data e di analisi quantitative, ma ovviamente dal punto di vista delle scienze informatiche, non delle discipline umanistiche). Inoltre, il *bonding* con un metodo tradizionale di analisi ingombra la strada che porta

⁶² David M. Berry e Anders Fagerjord, *Digital Humanities*, cit., p. 10.

a un nuovo e meno scettico approccio alle discipline digitali; e l'affrancamento dalle certezze della disciplina unica, lo spaesamento di approcci molteplici possono causare il blocco dell'umanista classico, la paura dell'apprendista patologo che ha paura a lasciare i libri rassicuranti dei patologi precedenti, il panico della sala operatoria una volta che sono stati dispiegati tutti i suoi strumenti. Voler prescindere da questa complessa realtà, dal tentativo di unire le forze per un bene comune, significa lasciare che le digital humanities e la teoria letteraria non si uniscano mai nel panorama scientifico italiano.

Secondo alcuni rendere le digital humanities una disciplina istituzionale sarebbe addirittura controproducente, perché si perderebbero i vantaggi delle posizioni liminali⁶³. Nella mappatura dei centri di digital humanities datata 2012, dei 114 centri evidenziati in 24 paesi diversi 44 si trovavano negli Stati Uniti, 14 nel Regno Unito, solo 2 in Italia⁶⁴. Già nel 2004, Francesco de Cristofaro aveva auspicato, ancora nelle sue *Considerazioni* su *Il Romanzo*, uno sforzo comune verso uno scossone nella comparatistica italiana, il tentativo di «trasformare un metodo in una disciplina e una disciplina in una scienza»⁶⁵. Forse spereremo sempre in una nuova era, un'era di curiosità, come la sognava Foucault⁶⁶.

Anche questi pamphlet sono nati nutrendo delle speranze. Forse il loro scopo era quello di mappare quanto più possibile le culture digitali globali, cercando di domare il sempre più ipertrofico scibile umano, il sempre più imponderabile grazie all'allargamento degli orizzonti, che si fanno sempre più ampi. La vista a volo d'uccello del *distant reading*, la macrolettura, la macrocritica, se vogliamo, non è più prescindibile. Per rendere grandi le digital humanities, c'è bisogno di qualcosa di molto più grande delle digital humanities, ha detto Franco Moretti⁶⁷. Forse l'arrivo delle scienze e delle arti centaure, come l'econofisica, o l'ecosociologia. A ogni modo, non si tratta, dal suo punto di vista, di una questione pragmatica: «Non abbiamo bisogno di più strumenti; ciò di cui

⁶³ Patrik Svensson, "Sorting Out the Digital Humanities", in *A New Companion to Digital Humanities*, cit., pp. 476-492: 477.

⁶⁴ CenterNet.

⁶⁵ Francesco de Cristofaro, *Mondo, storia, vita*, cit. p. 363.

⁶⁶ "The masked philosopher", in S. Lotringer (a cura di), *Foucault Live: Collected interviews, 1961-1984*, «Semiotext(e)», New York 1996/1980, p. 305.

⁶⁷ Melissa Dinsman, *The digital in the humanities: an interview with Franco Moretti*, cit.

abbiamo bisogno sono grandi programmi di ricerca portati avanti da teorici con una preparazione tecnologica che mettano infine la teoria critica al posto di comando»⁶⁸.

L'archivio è ormai fantastico, gli algoritmi magici, i risultati, insomma; è così che Moretti ha riassunto lo stato attuale dell'arte in un intervento tenuto alla Federico II alla fine del 2018. Dopo più di un decennio di lavori al Lab, dopo aver addomesticato macchine e creato subbuglio nel mondo accademico internazionale con un grido radicale, lui e gli altri autori di questi pamphlet sono a volte insoddisfatti dei risultati raggiunti, o forse meramente impazienti di ottenere, dopo una mole ponderosa e onerosa di lavoro, una summa teorica, o almeno un percorso teleologico che risulti definito. Sono ora alla ricerca di una nuova teoria generale, come gli astrofisici, come i teologi.

Rete, rumore, ordine, sono alcune delle parole chiave che vengono fuori dalla lettura di questi testi: che forse sono manifesti di un'idea di storia della letteratura, forse no. A queste, forse dovremmo aggiungerne una nuova, proposta ancora da Moretti, che è trasparenza. Perché l'approccio quantitativo, con la sua retorica del rivelare, ha permesso di vedere cosa c'è tra le maglie delle connessioni, ma allo stesso tempo ha ricreato un modo per non vedere; tutto diventa esplicito, e l'aspetto interpretativo rischia di scomparire. Il paradosso della veggenza, che è anche ipermetropia.

Il rischio è di perdere, per la seconda volta, i testi perduti, e con essi una nuova idea di storia della cultura, che si muove su scale in cui la chiave può essere di volta in volta modificata, permettendo a melodie diverse di nascere sul pentagramma – o su un software. La vera sfida è porsi domande a cui siamo sicuri non c'è risposta, sperando in un'armonia che è sempre nel limine funambolico delle Scilla e Cariddi delle digital humanities: troppa polifonia, e troppa monotonia⁶⁹. Questi pamphlet non sono odeporica qualunque: parlano di piccole e grandi scoperte, per lo meno sempre rischiose, e sempre umili: «Imparare a esaminare queste rovine senza un atteggiamento di superiorità (e senza pietismi) è quel che il nuovo archivio digitale ci sta chiedendo di fare»⁷⁰.

La speranza è quella di trovare *big questions* dietro, o dentro, ai *big data*. Per molto tempo le digital humanities, sull'onda dell'entusiasmo iniziale, del-

⁶⁸ David M. Berry e Anders Fagerjord, *Digital Humanities*, cit., p. 12.

⁶⁹ Franco Moretti, *Distant Reading*, cit., p. 181.

⁷⁰ Cfr. Cap. 5, *Canone e archivio*. p. 171.

la portata sorprendente dei risultati, hanno vissuto di «more hack, less yack», un «untheoretical interlude»⁷¹, il *technofile bias* che vede la preferenza per la tecnica più che per la teoria⁷²; ma adesso, ciò che interessa agli studiosi, ivi incluso l'autore di *Maps Trees Graphs* e di *Distant Reading*, è la nascita delle «critical digital humanities»⁷³. Una fase che è forse già cominciata; forse potremmo farla cominciare da qui.

Nell'attesa di una nuova ontologia, dobbiamo cominciare a fare seriamente i conti con una nuova epistemologia, e con tutta probabilità con una nuova estetica, fatta della bellezza del codice, di forme autopoietiche che destabilizzano radicalmente ogni seguente tentativo di interpretazione⁷⁴. Le questioni che si possono porre sono legate agli approcci critici, al tipo di conoscenza e al modo in cui questa è acquisita attraverso nuovi media, matrici, e software, questioni legate alle discipline stesse, ma anche questioni più ampie relative alla nostra stessa cultura, al nostro essere al mondo nell'era postdigitale.

Una cosa, forse più di tutte, è il merito dei lavori del Lab raccolti in questo volume. Una cosa che, al di là del merito accademico, al di là persino del valore scientifico, e di ogni approvazione o disapprovazione che si vuole loro accordare, deve essere riconosciuta: il dinamismo. Un dinamismo fatto di perentorie osservazioni e argute mosse ermeneutiche, certo, ma anche di smorzature, sordine, sprezzature.

Un libro sulle digital humanities diventa obsoleto dopo cinque anni, se non meno; bisognerà misurarsi con un nuovo logos che farà suonare queste stesse parole obsolete molto presto. Forse tra quindici, vent'anni suoneranno protostoria. Le questioni e il metodo che hanno posto questi pamphlet avranno certamente vita più lunga. La domanda ora è, cosa può dare la tradizione della critica italiana a un simile approccio? Le risposte che verranno fonderanno, ne sono certa, i propri presupposti su questi pamphlet; o almeno dovranno davvero, e letteralmente, farci i conti.

⁷¹ Franco Moretti, *Distant Reading*, p. 122.

⁷² David M. Berry e Anders Fagerjord, *Digital Humanities*, cit., p. 11.

⁷³ Ivi, p. 1.

⁷⁴ Non sono molti i testi discutono dell'analisi testuale della *electronic literature*. Tra questi, *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, di Roberto Simanowski, Jörgen Schäfer, Peter Gendolla (a cura di) del 2010; *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* di Katherine N. Hayles del 2008, tentativo di creare un metodo per l'analisi di opere di letteratura elettronica e, del 2019, *Electronic Literature* di Scott Rettberg.

Università degli Studi di Napoli Federico II
digitalis purpurea. Saggi di Digital Humanities
in Letteratura, Linguistica, Filologia



- 1 Franco Moretti, *La letteratura in laboratorio*. A cura di Giuseppe Episcopo

Federico II University Press



fedOA Press

La letteratura in laboratorio

Edizione digitale: gennaio 2019

Finito di stampare il 15 marzo 2019

presso Str Press s.r.l.

Via Carpi, 19 – 00071 Pomezia (Roma)



igitalis
irpurea



9 788868 870515