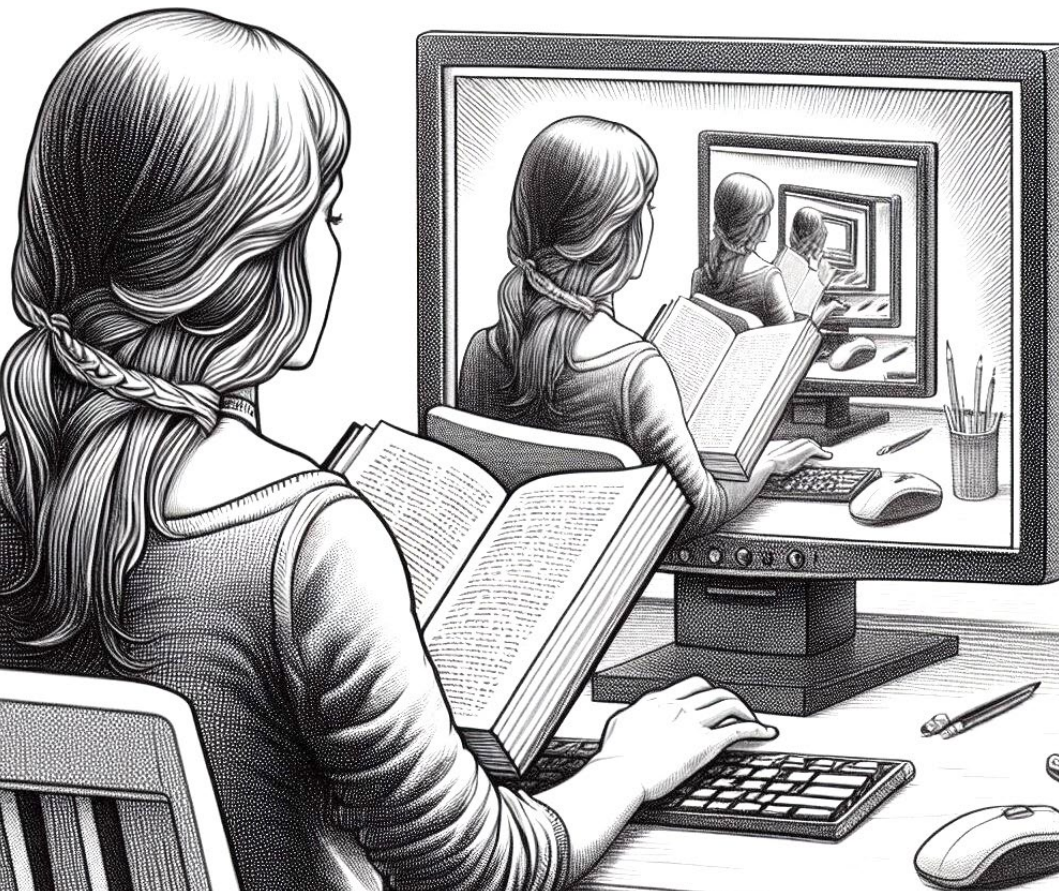




Teoria e framework
DM^A per il Distant Reading
Radici classiche e studi
su *corpora* letterari italiani

EUT

Pietro Mazzarisi

Da venticinque anni il Distant Reading ha per obiettivo la misurazione digitale dei testi letterari per scovare latenze che con la tradizionale attività critica non sarebbero leggibili. L'aspetto principale per cui è criticato risiede in una sostanziale mancanza di cornice teorica. Questo libro propone un nuovo framework teorico-metodologico che si basa sull'analisi differenziale e la distinzione teorica tra diegesi e mimesi; un criterio, quest'ultimo, che non è stato accolto tra le pratiche ricerca di Distant Reading. Il framework proposto, invece, permette di ottenere dati testuali qualitativamente migliori sulla scrittura, le strutture narrative e indicazioni sul linguaggio e il *milieu* finzionale. Su questi dati, infine, viene condotta l'analisi differenziale, un tipo di analisi (prestata dalla diagnostica e dall'economia) utile nel formare addizionali interpretativi per l'espressione dei giudizi critici.

Pietro Mazzarisi, PhD in Scienze umanistiche, è specializzato in Italianistica, Teoria letteraria e Linguistica applicata. Conduce ricerche in questi campi e in ecocritica e letteratura per l'infanzia. Ha pubblicato articoli e capitoli di volume in Italia, Francia, Polonia, Romania, Russia e Stati Uniti. Ha insegnato in atenei italiani (Modena e Reggio Emilia, stranieri di Siena), esteri (RGGU di Mosca, Suceava) e rappresentanze diplomatiche (IIC).

Impaginazione
Oltrepagina Srl, Verona

© Copyright 2025 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
eut@units.it
<https://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale
di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo
(compresi i microfilm, le fotocopie e altro)
sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-606-0 (online)

Teoria e framework DM^A per il Distant Reading

Radici classiche e studi su
corpora letterari italiani

Sommario

9	Premessa
11	Introduzione
17	1. Stato dell'arte
17	1.1. Stato dell'arte dei <i>Computational Literary Studies</i>
19	1.2. Origini dei <i>Computational Literary Studies</i>
21	1.3. Anni Sessanta del Novecento
22	1.4. Anni Settanta del Novecento
25	1.5. Anni Ottanta del Novecento
27	1.6. Distant Reading “turn” e critiche ricevute
35	1.7. Gli anni più recenti
38	1.8. L'innovazione del DM ^A rispetto allo stato dell'arte
43	2. Teorie classiche, narratologiche, computazionali e framework DM^A
44	2.1. Platone
45	2.2. Aristotele
47	2.3. Gérard Genette

49	2.4. <i>Récit e discours</i> (e <i>histoire</i> e <i>narration</i>)
51	2.5. John Frederick Burrows
56	2.6. Franco Moretti
61	2.7. Analisi dell'asse diegetico-mimetico e obiettivi metodologici
64	2.8. "Istruzionalizzare" e discorso indiretto libero
69	3. Granularità diegetica-mimetica e letteratura italiana premiata
69	3.1. Domande di ricerca
70	3.2. Caratteristiche del corpus "Letteratura italiana premiata"
73	3.3. Il presente pro-futuro. Aspetti linguistici
75	3.4. Il presente pro-futuro. Aspetti tecn(olog)ici
75	3.5. Premio Strega e risultati
79	3.6. Premio Campiello e risultati
83	3.7. Premio Bancarella e risultati
85	3.8. Conclusione
89	4. Salienza diegetica-mimetica e crime fiction camilleriana
89	4.1. Domande di ricerca
90	4.2. Caratteristiche del corpus "Le indagini del commissario Montalbano"
91	4.3. La reduplicazione linguistica. Aspetti linguistici
93	4.4. La reduplicazione linguistica. Aspetti tecn(olog)ici
94	4.5. Il vigatese
98	4.6. Risultati e interpretazioni
104	4.7. Comparazione <i>data-driven</i> con corpus "Prosa letteraria verghiana"
105	4.8. Conclusione
109	5. Agency autoriale
113	5.1. Migranti, letterature e non-fiction
119	5.2. <i>Negro/Nìvuro</i>
122	5.3. <i>Arabo, Vù cumprà, Magrebino</i>

124	5.4. <i>Extracomunitario</i>
126	5.5. <i>Migrante</i>
127	5.6. <i>Immigrato/Emigrato, Profugo, Clandestino</i>
128	5.7. Il cambiamento tardivo nella fiction (riflesso del cambiamento tardivo nella società)
130	5.8. Conclusione

135 6. Relata testo-critica

136	6.1. «Il comportamento di fronte alla forma»
138	6.2. <i>Lo stadio di Wimbledon</i>
140	6.3. Non vedere quello che c'è (nei testi letterari)
143	6.4. Un'interpretazione <i>data-driven</i>
145	6.5. <i>Atlante occidentale</i>
148	6.6. Vedere quello che non c'è (nei testi letterari)
150	6.7. Un'altra interpretazione <i>data-driven</i>
152	6.8. Conclusione

155 Conclusioni

163 Sviluppi futuri

169 Bibliografia primaria *Letteratura italiana premiata*

175 Bibliografia primaria *Crime fiction camilleriana*

179 Elenco grafici e tabelle

181 Ringraziamenti

Premessa

L'applicazione dell'informatica alle scienze umanistiche ha introdotto senz'altro alcune novità importanti e mi pare destinata a mantenere un forte dinamismo evolutivo, ma non esclusivamente per ragioni legate alla recente introduzione di tali nuove metodologie analitiche e metodologiche. Sulla scorta delle osservazioni preziose contenute in questo studio a opera di Pietro Mazzarisi, provo a tratteggiare brevissimamente alcune caratteristiche fino a poco tempo fa sconosciute al settore degli studi linguistici e letterari, in particolare per quanto riguarda i *computational literary studies* oggetto di questo volume e, più in generale, l'analisi automatica dei dati testuali e la *corpus linguistics*.

Innanzitutto, credo che una delle novità principali introdotte dall'avvento dei computer sia una multidisciplinarietà più marcata di quanto non fosse rilevabile fino a poco tempo fa, nel senso della compresenza e collaborazione di settori scientifici assai diversi tra loro, come la linguistica e la critica letteraria da una parte e la statistica e l'informatica dall'altra. Come rilevato giustamente da Mazzarisi, nel caso del *Distant Reading* questa multidisciplinarietà si è spesso tradotta in attività di tipo sperimentale e laboratoriale portate avanti da gruppi di ricerca piuttosto che da singoli studiosi, il che rappresenta senza dubbio una notevole innovazione per discipline che tradizional-

mente vedevano il ricercatore o la ricercatrice affrontare individualmente il testo (o un ridotto numero di testi). L'incontro di competenze diverse ha posto e continua inevitabilmente a porre problemi di convivenza, nel senso dell'elaborazione di impianti teorici e metodologici che riescano a conciliare differenze all'origine rilevanti nelle modalità di porre le *research questions* e di elaborare gli approcci analitici più adatti ad affrontare materiali e obiettivi condivisi.

E tuttavia credo che la novità più dirompente e disturbante dell'introduzione del digitale nelle scienze umane (e linguistico-letterarie in particolare) sia la forte dipendenza dal progresso tecnologico. Chi, come me, si è avvicinato abbastanza presto alla linguistica dei corpora, ha potuto apprezzare – talvolta anche con una certa sorpresa – le ricadute determinate dall'aumento della potenza di calcolo dei computer, dai progressi nella digitalizzazione dei testi e dal conseguente incremento della disponibilità di materiali adatti all'indagine automatica, dallo sviluppo di nuovi software e metodologie di indagine più raffinate, fino ad arrivare alle possibili applicazioni (ancora tutte da indagare) dell'intelligenza artificiale generativa, annoverata da Mazzarisi tra le prospettive di ricerca future. Il prezzo da pagare (e anche questa è una novità in campo linguistico e letterario) è una rapida (e non so quanto programmata) obsolescenza delle ricerche, non solo per quanto concerne i risultati, ma anche in relazione a un *côté* teorico-metodologico caratterizzato da una forte dipendenza da fattori – per così dire – “esterni” e strumentali.

È probabilmente in questo contesto che vanno inquadrate almeno alcune delle carenze teoriche dettagliatamente descritte nella prima parte di questo volume, i cui meriti risiedono non solo nella riflessione su limiti e caratteristiche dell'approccio analitico denominato *Distant Reading*, ma anche in una proposta metodologica fondata sulle differenze tipologiche a livello testuale, che trovano nella contrapposizione tra *diegesi* e *mimesi* il campo di indagine da privilegiare nell'ambito letterario. Pur non sottovalutando i limiti di una operazionalizzazione legata agli strumenti attualmente disponibili (ma, per l'appunto, espandibile in prospettiva tramite *large language models* e intelligenza artificiale generativa), non posso che concordare con Mazzarisi sulla scelta di adottare un *mixed method* che intende porsi come punto di incontro tra *distant* e *close reading*, fondato sulla centralità del testo nella sua tangibilità linguistica.

Trieste, aprile 2025
Stefano Ondelli

Introduzione

Negli studi di Distant Reading (*Lettura a distanza* in italiano), l'oggetto base su cui vengono condotte le ricerche è composto da aspetti, caratteristiche, costruzioni e categorie linguistiche. L'invanto che si è sviluppato in questi studi è stato quello di non operare alcuna distinzione all'interno dei *corpora* su cui vengono condotte le indagini per non inficiare la validità statistica dei campioni presi in analisi. Ai fini di validità statistica, l'invanto è corretto poiché la composizione di un corpus deve essere quanto più possibile casuale, non predeterminata *ad hoc* e comunque non alterata da chi indaga, pena la non rappresentabilità del campione. Ma ai fini dell'interpretazione letteraria dei dati ottenuti, dunque ai fini dell'attività critico-interpretativa, una tale analisi digitale e integrale di tutti i testi di un corpus senza operare alcuna distinzione non riconosce due caratteristiche fondative di ciò che compone tali *corpora*, ovvero i testi letterari: (1) che la linguistica testuale ha da decenni proposto differenti status teorici tutti però convergenti nel distinguere il testo letterario da altre tipologie testuali; (2) che nella prosa letteraria una di queste caratteristiche è la compresenza di porzioni testuali diegetiche e porzioni testuali mimetiche, le quali all'interno di uno stesso testo letterario assumono però salienze diverse e, di conseguenza, gli aspetti, le caratteristiche, le costru-

zioni e le categorie linguistiche oggetto di indagine acquisiscono anch'essi salienze diverse quando si presentano nella diegesi e quando si presentano nella mimesi di una stessa opera.

Per l'attività interpretativa letteraria, invece, risulta fondamentale poter continuare a contare sulle categorie della diegesi e della mimesi, poiché su queste ha costruito una buona fetta dei suoi strumenti critici e delle sue riflessioni, dallo *skaz* di Ejchenbaum all'analessi di Genette e alla polifonia di Bachtin. È dunque una condizione necessaria, per esempio, poter discernere se e quando gli aspetti linguistici tipici del linguaggio parlato e gli aspetti linguistici tipici della lingua scritta occorrono nella diegesi e in che misura la caratterizzano, oppure occorrono e in che misura caratterizzano la mimesi delle opere letterarie. Allo stesso modo, per esempio, risulta fondamentale per l'attività interpretativa letteraria non solo ottenere un *dataset* con la tipologia di lessico che caratterizza un insieme di opere letterarie, ma poter anche distinguere quale delle due dimensioni della diegesi e della mimesi è caratterizzata da quale tipologia di lessico.

Per ovviare a questi problemi tutt'ora caratterizzanti il Distant Reading, questo libro presenta un nuovo framework¹ teorico-metodologico computazionale, denominato "Analisi dell'asse diegetico-mimetico" (*Diegetic-Mimetic Axis Analysis*, DM^A), il cui obiettivo principale è preservare la validità statistica dei campioni di indagine e, allo stesso tempo, creare le condizioni per poter riconoscere le diverse salienze delle dimensioni diegetiche e mimetiche dei testi letterari. Per raggiungere questo obiettivo principale, il framework è stato finalizzato all'elaborazione di una procedura scandita in diverse fasi. La procedura prevede una previa partizione automatica dei testi letterari in porzioni testuali diegetiche e in porzioni testuali mimetiche con tecnica di *Text Mining*. La partizione automatizzata esclude l'intervento e la discrezione umana, basandosi piuttosto su elementi interni dei testi e predeterminati da chi ha creato i testi: i segni di interpunzione e le convenzioni formali a cui la maggior parte dei testi letterari ricorre per segnare l'avvicendamento tra diegesi e mimesi. Successivamente, la procedura prevede la conduzione di analisi computazionali sulle distinte porzioni testuali

¹ Il termine "framework", in questo libro, designa un quadro teorico-metodologico strutturato, pianificato e permanente a supporto dell'attività di ricerca di Distant Reading.

così ottenute. Infine, la procedura prevede la conduzione di analisi differenziali tra le distinte entità testuali ottenute, ovvero tra quella diegetica e quella mimetica.

L'analisi differenziale è un tipo di indagine preso in prestito da altri campi del sapere dalla ricerca teorico-metodologica di questo libro. Come avviene in altri campi diversi dalla critica letteraria, un approccio di analisi differenziale ha la finalità di migliorare gli aspetti interpretativi di fronte a un dato problema. Nei campi della diagnostica medica e della diagnostica psicologica, l'analisi differenziale include la presa in considerazione di fenomeni diversi per giungere a una determinazione quanto più corretta possibile. Nel campo dell'economia, l'analisi differenziale compara analisi di voci di bilancio diverse per determinare la sostenibilità di una scelta. Nell'attività di critica letteraria computazionale, l'analisi differenziale è finalizzata a resocontare come e in che misura l'oggetto della ricerca si manifesta nelle due dimensioni della diegesi e della mimesi e quali aspetti, di conseguenza, è possibile cogliere grazie alle indicazioni delle sue diverse manifestazioni, per esempio sullo scarto che si viene a creare tra le due dimensioni. I capitoli del libro presentano nascita, sviluppo e sperimentazioni del nuovo framework.

Nel capitolo 1 viene offerto uno stato dell'arte dei *Computational Literary Studies* dove vengono seguite le evoluzioni dell'attribuzione autoriale, della lettura a distanza e delle polemiche che le hanno interessate. L'attribuzione autoriale è una disciplina importante per il framework presentato in questo libro perché da lì sono arrivate le prime proposte teoriche (benché non del tutto corrette) per differenziare i testi letterari al loro interno prima di condurre analisi digitali. Proposte che sembrano essere state ignorate negli studi e nelle ricerche di Distant Reading, come si sottolinea nell'ultimo paragrafo del capitolo, che funge da preambolo motivante la creazione del framework DM^A introdotto nel successivo capitolo.

Il capitolo 2 prende avvio dalla millenaria opposizione teorica tra diegesi e mimesi e ne segue le evoluzioni partendo dalle radici classiche. Dalla doppia presenza di diegesi e mimesi in Platone passa, successivamente, all'esistenza della sola mimesi per Socrate, giunge in epoca contemporanea all'esistenza della sola diegesi per Genette e continua fino alle analisi di mimesi e discorso indiretto libero in Burrows e di analisi della sola mimesi (teatrale) in Moretti. Dopo queste considerazioni teoriche e tentativi di ap-

plicazioni pratiche, il capitolo presenta il nuovo framework teorico-metodologico “Analisi dell’asse diegetico-mimetico” e i vincoli informativi e pratici da affrontare quando si misurano i testi letterari in una qualche loro dimensione.

Nel capitolo 3 il framework DM^A viene messo alla prova per dimostrare in che maniera e in che misura è capace di fornire dati qualitativamente migliori rispetto all’invalso nel Distant Reading. Il primo corpus su cui viene applicato è definito “Letteratura italiana premiata” e include al suo interno tutte le opere narrative scritte in lingua italiana e vincitrici dei premi Strega, Campiello e Bancarella dal 1980 al 2020. In questo corpus il framework viene impiegato su un totale di 103 testi letterari per dimostrare come la granularità diegetica-mimetica nei dati sia un valore aggiunto per il Distant Reading.

Nel capitolo 4 il framework viene di nuovo messo alla prova, questa volta per dimostrare in che misura è capace di fornire dati qualitativamente migliori per quel che riguarda la salienza diegetica-mimetica. Il secondo corpus su cui viene sperimentato è definito “Crime fiction camilleriana” e include al suo interno tutti i romanzi e i racconti che sono stati scritti da Andrea Camilleri sul commissario di Polizia italiano più famoso degli ultimi trent’anni e che costituiscono una delle serie letterarie più vendute nella storia italiana, nota anche con il nome *Le indagini del commissario Montalbano*. Queste opere di *crime fiction* sono state pubblicate tra il 1994 e il 2020, constano in tutto di 101 testi e in questo corpus il framework viene impiegato per dimostrare come la salienza diegetica-mimetica nei dati sia un ulteriore *surplus* per la lettura a distanza. Il framework, infine, viene messo alla prova anche su un terzo corpus per una comparazione *data-driven*. Il terzo corpus è stato chiamato “Prosa letteraria verghiana” e consiste dei 101 testi narrativi scritti dall’autore catanese Giovanni Verga.

Nel capitolo 5 ricompare l’impiego del framework sul corpus Crime fiction camilleriana, ma l’obiettivo è questa volta quello di proporlo come uno strumento utile nel fissare l’*agency* autoriale rispetto al linguaggio esclusivo. In questo capitolo si dimostra come, a determinate condizioni e in base a certi assunti teorici, sia possibile misurare fino a che punto un autore o una autrice condivide ciò che viene detto nei suoi testi letterari. Il linguaggio esclusivo e la consapevolezza sulle diversità sono oggi temi da cui neanche i testi letterari sono esentati. L’impiego in questi ambiti è finalizzato

a dimostrare la versatilità del framework e a fissare le condizioni teoriche e pratiche affinché giudizi e critiche abbiano una solida base nei dati testuali.

L'ultimo capitolo, il capitolo 6, sperimenta il framework in scala più ridotta. In questo capitolo vengono proposte delle analisi a distanza e ravvicinate dei due primi romanzi di Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* del 1983 e *Atlante occidentale* del 1985. L'obiettivo di queste analisi è quello di dimostrare come il DM^A possa essere uno strumento supportivo della classica attività di interpretazione critico-letteraria. I due testi sono stati scelti perché su di essi alcuni giudizi critici hanno superato la realtà testuale. *Relata* testo-critica è l'espressione che è stata scelta per indicare impiego e carattere supportivo del framework e si riferisce alla notifica digitale di corrispondenza tra giudizio critico e dato testuale che le nuove tecnologie possono offrire all'attività interpretativa per ancorare i giudizi alle reali dimensioni nei testi letterari.

Seguono, a chiusura del libro, le conclusioni e gli sviluppi futuri della ricerca, le bibliografie primarie, i ringraziamenti e i crediti, l'elenco dei grafici e delle tabelle.

1. Stato dell'arte

Per restituire uno stato dell'arte degli studi computazionali sulla letteratura e per offrire una visione sulla genesi del framework DM^A proposto in questo libro, lo stato dell'arte sui *Computational Literary Studies* segue il duplice binario dei lavori più noti svolti nelle due discipline note come l'attribuzione autoriale e la lettura a distanza, nonché delle critiche più frequenti da ognuna ricevute, le quali critiche, a una attenta riflessione, condividono diversi punti spesso estendibili a entrambe le discipline.

1.1. Stato dell'arte dei *Computational Literary Studies*

Il campo di studi che viene definito *Computational Literary Studies* o *Computational Literary Criticism* (rispettivamente CLS o CLC, a seconda degli studiosi e delle studiose) comprende due discipline che si basano su approcci immanenti, formalisti e quantitativi, che mirano: la prima disciplina, l'attribuzione autoriale, impiegando metodi digitali e stilometria - ovvero la valutazione dello stile autoriale che sfocia dall'analisi statistica delle opere di un dato autore o autrice - alla valutazione dello stile di per sé e, molto più spesso, all'attribuzione dell'autorialità a una o più opere che ne sono prive; la seconda disciplina, comunemente nota come Distant Reading

(lettura a distanza), indagando con metodi digitali le caratteristiche linguistiche delle opere di un autore o di una autrice o di più autori o di più autrici, all'interpretazione letteraria e al raggiungimento di nuovi risultati in ambito di teoria letteraria, precedentemente non raggiunti a causa della differente scala di analisi impiegata dalla critica classica oppure diversamente interpretati in precedenza.

Per quanto riguarda la lettura a distanza, va subito rimarcato che alcuni studiosi e studiose di Distant Reading trovano riduttiva l'enfasi posta, dall'esterno, sulle sole caratteristiche linguistiche e ritengono che la lettura a distanza svolga una importante azione di ricerca anche sulle categorie sociali, spesso messe in ombra dalla componente linguistica dei loro lavori:

«Contemporary Distant Reading has also been shaped by a different intellectual tradition devoted to quantitative analysis of linguistic detail. That tradition has made vital contributions, which I want to acknowledge. But I think linguistics may be looming a little too large in the foreground of contemporary narratives about Distant Reading, so much that it blocks our view of other things. Linguistic categories are just as important as the social categories»¹.

Se, da un lato e come si vedrà più avanti, la puntualizzazione di Underwood è doverosa e giusta riguardo alla storia della disciplina e alle diverse tendenze che ha dimostrato negli anni, dall'altro lato è innegabile che la lettura a distanza insegua i suoi obiettivi passando sempre, e comunque, dalle *linguistic categories*. È questo l'oggetto base della ricerca, attraverso il quale poi si mira a raggiungere le categorie sociali, le emozioni espresse nei testi, la co-occorrenza di argomenti in testi diversi e così via, in base agli specifici obiettivi dei diversi studi condotti.

Questa è una constatazione doverosa ai fini del framework qui presentato, il quale si inserisce in una prospettiva di critica positiva e costruttiva verso la lettura a distanza e mira a correggerne una sottovalutazione di fondo: ovvero aver sottovalutato l'importanza e la necessità di attribuire attenzione alle dimensioni diegetiche e mimetiche pressoché sempre presenti all'interno dei testi narrati-

¹ Underwood, T. (2017). A Genealogy of Distant Reading. *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, 11, 2, § 19. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html>.

vi. Questo aspetto era stato intravisto dalla disciplina dell'attribuzione autoriale in uno dei primi lavori di Burrows (cfr. § 2.5.), ma sembra essere rimasto largamente ignorato nel *Distant Reading*, dove non ne è rimasta quasi traccia, se non parziale ed episodica (solo in uno studio di Moretti condotto su *pièce* teatrali e che dunque va a interessare la sola dimensione mimetica, cfr. § 2.6.).

1.2. Origini dei *Computational Literary Studies*

L'apparire dei CLS è stato, spesso, visto come un tentativo di usurpazione delle scienze dure a scapito degli studi letterari (e più in generale umanistici) giustificato, da chi l'ha condotto e secondo chi lo rigetta, dal fatto che nei testi letterari è possibile riscontrare grandezze numeriche in più scale d'analisi: dal numero dei caratteri a quello delle parole; dalla lunghezza delle frasi a quella dei paragrafi e dei capitoli; dalla metrica al fatto stesso che la forma di componimento poetico più famosa al mondo ha quattordici versi, né uno in più né uno in meno. C'è chi individua nel dibattito, tutt'ora in atto, una tensione da millenni irrisolta tra gli schieramenti delle forze scientifico-matematiche e gli schieramenti delle forze umanistico-letterarie:

«For many in our field, the introduction of quantity into the study of literature has been seen as nothing short of an act of intellectual colonization [...]. According to a critic like Friedrich Kittler, there has been an ongoing 2,000 year battle between the forces of literacy and numeracy. The impoverished view that this takes on the history of literature and thought should be obvious. The list of philosophers who were mathematically trained is long, from Leibniz and Descartes to Ludwig Wittgenstein, just as the centrality of number to literature is equally rich. That there are nine circles of hell in Dante's *Inferno*, 100 stories in Boccaccio's *Decameron*, 365 chapters in Hugo's *Les Misérables*, 108 lines in Poe's *The Raven*, and a genre of poetry with exactly 14 lines that has lasted for over half a millennium (not to mention the entire field of prosody) indicates just some of the ways that quantity has been an essential component of literary meaning since its inception»².

² Piper, A. (2018). *Enumerations. Data and Literary Study*. Chicago-London: The University of Chicago Press, p. 4.

Nel passaggio appena citato, evidentemente Friedrich Kittler esagera oppure non tiene nella giusta considerazione il fatto che la specializzazione professionale su una sola disciplina è relativamente recente (fino al Secolo dei Lumi era comune infatti la formazione poliedrica) ed è dunque normale che in numerosi studiosi e studiose del passato competenze letterarie e matematiche creassero dei punti di contatto e/o di tensione. In ogni caso, Piper fa parte del novero che, appunto, vede una componente essenzialmente numerica nel significato letterario, come implicitamente ammesso nel passaggio citato, anche in riferimento all'impoverimento che la visione di Kittler porterebbe per il pensiero e la storia letteraria.

Restringendo la prospettiva storica a tempi più recenti, alla fine dell'Ottocento e incoraggiati dal coevo clima storico-scientifico si possono rintracciare i primi tentativi di "lettura a distanza" volti a condurre delle interpretazioni numeriche e quantitative sui testi letterari. Questi tentativi appaiono in un articolo di Mendenhall e in una monografia di Sherman che già nell'aggettivo *objective* del titolo denuncia l'allora clima positivistico³. Per quanto riguarda l'attribuzione autoriale, i primi esperimenti che si possano avvicinare al concetto moderno di stilometria andrebbero collocati alla fine del Settecento, quando Frederick Mosteller e David Wallace basarono l'attribuzione dell'autorialità ricorrendo alla somiglianza nell'impiego delle parole funzionali (articoli, congiunzioni, preposizioni ecc.) da parte di autori e autrici reali e pseudonimi⁴. Sul primato degli esempi in tal senso, però, i pareri non sono unanimi, essendoci anche chi, come Grieve, posticipa i primi tentativi di lettura a distanza all'Ottocento⁵.

In entrambi i sotto-campi bisogna, comunque, volgere la prospettiva a partire dagli anni Sessanta del Novecento per avviare una ricognizione degli studi e delle critiche che hanno segnato la dialettica scientifica, i dibattiti e le polemiche che tutt'ora sussistono tra i sostenitori del ricorso ad approcci quantitativi negli studi letterari e i sostenitori della loro inadeguatezza, acerbità e man-

³ Mendenhall, T. C. (1887). The Characteristic Curves of Composition. *Science*, 9, 214, pp. 237-246; Sherman, L. A. (1893). *Analytics of Literature: A Manual for the Objective Study of English Prose and Poetry*. Boston: Ginn.

⁴ Holmes, D. I. (1998). The Evolution of Stylometry in Humanities Scholarship. *Literary and Linguistic Computing*, 13, 3, pp. 111-117.

⁵ Grieve, J. (2007). Quantitative Authorship Attribution: An Evaluation of Techniques. *Literary and Linguistic Computing*, 22, 3, pp. 251-270.

canza di neutralità nei migliori dei casi, della loro totale inutilità nei casi più negativi.

1.3. Anni Sessanta del Novecento

Nell'ambito della lettura a distanza, con Raymond Williams è possibile fissare già all'inizio degli anni Sessanta un lavoro interdisciplinare tra sociologia e critica letteraria. *The Long Revolution*⁶, infatti, si pone come una indagine che si muove tra aspetti socio-economici ed estetica per dimostrare che alla rivoluzione industriale e democratica si è accostata una rivoluzione culturale, attestata dalla crescita della stampa popolare e della platea dei lettori esperita nei paesi occidentali industrializzati e democratici, e che sembra anticipare lo *slaughterhouse* di Franco Moretti⁷ (cfr. § 1.6.) nel ribadire che il romanzo (dell'Ottocento nel caso di Williams) è una terra nella sua vastità sconosciuta a tutti, per via della dispersione all'interno degli archivi (o altrove) e dei limiti insiti nella durata della vita umana di poterne leggere tutti gli esempi.

Nell'ambito dell'attribuzione autoriale, negli anni Sessanta (e oltre) un buon punto di osservazione viene offerto dalle pagine della rivista *Computers and the Humanities*, dove tra il 1966 e il 1969 si consuma una delle prime polemiche, con posizioni interessanti poiché spesso si riproporranno in seguito. Louis Tonko Milic in un articolo del 1966⁸ avverte la necessità e l'utilità di una sinergia per l'attività critico-letteraria tra l'approccio intuitivo che spesso ha distinto tale attività - coadiuvato, certo, da profonda conoscenza e competenze ma la cui rinuncia, per inciso, è vista sfavorevolmente da parte di quello schieramento che può definirsi più tradizionalista - e l'enumerazione, intanto messa alla ribalta dalla diffusione degli elaboratori. L'anno successivo, nella monografia pubblicata sullo stile di Jonathan Swift⁹, l'autore croato naturalizzato statunitense lamenta che i termini impiegati nell'attività critica classica risultano scaturire spesso da impressioni e pertanto ribadisce l'auspicio di ancorare tale attività a dati quanto più possibilmente

⁶ Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus.

⁷ Moretti, F. (2000a). *The Slaughterhouse of Literature*. *Modern Language Quarterly*, 61, 1, pp. 207-227.

⁸ Milic, L. T. (1966). *The Next Step*. *Computers and the Humanities*, 1, 1, pp. 3-6.

⁹ Ibidem, (1967). *A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift*. Berlin: Mouton.

oggettivi. Con questo scopo, Milic individua nella sintassi il livello linguistico più adeguato e promettente per avviare degli studi quantitativi indirizzati a sondare i *pattern* che, diversamente, andrebbero persi laddove si ricorresse agli approcci soggettivi e qualitativi. Va sottolineato che le premesse armonizzanti di Milic trovano puntuale corrispondenza con il framework proposto in questo libro, in quanto il suo studio sintattico sulle opere di Swift prevede una successiva fase di lettura ravvicinata e può, dunque, essere visto come un precursore di quelli che successivamente verranno chiamati *Mixed Methods*¹⁰, ovvero metodi che cercano di trovare un punto di incontro “sinestetico” tra il tradizionale e l’informatico. Un paio di anni dopo, nel 1969, anche la reazione critica di Mesthene anticipa, in parte, una delle debolezze che tutt’oggi vengono imputate, più in generale, agli approcci computazionali: mancanza di obiettività e imparzialità determinata dal fatto che essi non sono scevri di pregiudizi; pregiudizi spesso condivisi con gli studiosi e le studiose che li hanno elaborati¹¹.

1.4. Anni Settanta del Novecento

Dall’inizio degli anni Settanta, sul versante dell’attribuzione autoriale, affiorano primi lavori e ricerche su aspetti che dopo, sempre più, diverranno centrali in questo tipo di indagini e verranno trattati con sempre più maggiore precisione: *Part-Of-Speech* (POS), *Cluster Analysis*, *Principal Component Analysis* (PCA) e *Function Words*. La rivista *Computers and the Humanities* continua a essere il punto di incontro (e talvolta scontro). Nelle sue pagine vengono pubblicati: nel 1971 l’articolo *Style, Precept, Personality* di Cluett,

¹⁰ Un esempio è il concetto di *Scalable reading*, cfr. Mueller, M. (2014). Shakespeare His Contemporaries: collaborative curation and exploration of Early Modern drama in a digital environment. *Digital Humanities Quarterly*, 8, 3, §§ 4, 31, 32. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/3/000183/000183.html>.

¹¹ Mesthene, E. G. (1969). Technology and Humanistic Values. *Computers and the Humanities*, 4, 1, pp. 1-10. È questo un aspetto etico oggi dibattuto rispetto alla modellazione, poiché essa ripropone i percorsi a cui è stata allenata e dunque se, per esempio, viene prima allenata e successivamente impiegata da una banca che nella cessione dei mutui ha uno storico di respingimenti di domande da parte di soggetti appartenenti a minoranze etniche e/o emarginate in una data società, il modello riproporrà lo stesso schema. Cfr. per esempio Seng Ah Lee, M. & Floridi, L. (2021). Algorithmic Fairness in Mortgage Lending: from Absolute Conditions to Relational Trade-offs. *Minds and Machines*, 31, pp. 165-191.

uno dei primi esempi di attenzione posta sulle parti del discorso¹²; nel 1973 l'articolo *On the Distinction Between a Novel and a Romance* di Brainerd, uno dei primi lavori sulle analisi dei *cluster*¹³; nello stesso anno, l'articolo *An Application of Principal Component Analysis to the Works of Molière* di Sainte-Marie, Robillard & Bratley è una delle prime applicazioni dell'analisi dei componenti¹⁴; nel 1975 l'articolo *The Use of Function Word Frequencies as Indicators of Style* di Damerau¹⁵ non può essere, invece, indicato come uno dei primi esempi di indagine sulle parole funzionali. Damerau infatti prosegue il focus posto verso le parole funzionali che si è visto sorgere già alla fine del Settecento, ma conferisce a esso una cornice teoricamente basata che però risente degli assunti behavioristi degli anni precedenti. La cornice elaborata da William J. Paisley circa un decennio prima¹⁶ ipotizza infatti la presenza di tracce autoriali (dalla scrittura alla pittura) nelle abitudini di codifica minori (*minor encoding habits*) le quali, secondo l'autore, «lie at an opposite pole from complex constructions on the continua of deliberation and self-consciousness»¹⁷. Ne esclude l'inconscio come origine, fissandola piuttosto nell'età scolare o comunque al periodo formativo, grazie ai rinforzi che per esempio uno scrittore o una scrittrice ha ricevuto da giovane sull'impiego delle preposizioni¹⁸. Inserendo metodologicamente test quali il *chi-square*, il Fisher e il Mann-Whitney all'interno dei suddetti assunti teorici tratti da Paisley, Damerau inquadra le parole funzionali come le migliori prove per attribuire l'autorialità.

In questo periodo, nella sfera dell'attribuzione dell'autorialità, emergono critiche esterne ed interne. Sul fronte interno, all'assun-

¹² Cluett, R. (1971). *Style, Precept, Personality. Computers and the Humanities*, 5, pp. 257-277.

¹³ Brainerd, B. (1973). *On the Distinction Between a Novel and a Romance. Computers and the Humanities*, 7, 5, pp. 259-270.

¹⁴ Sainte-Marie, P., Robillard, P. & Bratley, P. (1973). *An Application of Principal Component Analysis to the Works of Molière. Computers and the Humanities*, 7, 3, pp. 131-137.

¹⁵ Damerau, F. J. (1975). *The Use of Function Word Frequencies as Indicators of Style. Computers and the Humanities*, 9, 6, pp. 271-280.

¹⁶ Paisley, W. J. (1964). *Identifying the unknown communicator in painting, literature and music: The Significance of Minor Encoding Habits. Journal of Communication*, 14, 4, pp. 219-237.

¹⁷ Ibidem, pp. 235-236.

¹⁸ Ibidem, p. 236.

to teorico behaviorista di Damerau di per sé già abbastanza superato dalle prospettive cognitiviste quando pubblica il suo lavoro nel 1975, già nello stesso anno e poi nel 1979 il già citato Brainerd è tra i primi a notare la non adeguatezza della tipologia testuale degli scritti artistici come banchi di analisi per il *chi-square*¹⁹. Mentre sul fronte esterno, nel 1979 arriva la critica forte di Fish²⁰ articolata su due aspetti: la natura interpretativa dei modelli formali e la conseguente arbitrarietà tra la scelta di un modello formale rispetto a un altro per la successiva attività interpretativa. A differenza di altre prese di posizione avverse alle pratiche di attribuzione autoriale con metodi statistici e informatizzati, le critiche di Fish hanno una chiara base ontologica piuttosto che ideologica e per questo motivo sono estendibili anche al campo della lettura a distanza (e più in generale alla ricerca scientifica, poiché il ricorso a una metodologia piuttosto che a un'altra è sempre arbitrario e valutabile nei termini di coerente/incoerente, adeguato/inadeguato ecc.).

Proprio nella sfera della lettura a distanza, va anche notato che già all'inizio della decade lo storico della letteratura Jurij Mikhajlovič Lotman aveva ribadito l'irriducibilità del testo artistico-letterario al solo livello di analisi linguistica²¹ e, nella metà della decade, Wittig e Beatie invece ribadiscono l'estraneità della critica letteraria a campi di studio come la statistica e a metodi come quelli informatizzati: la prima richiamandosi agli assunti del post-strutturalismo e alla caduta di schemi categorizzanti²²; il secondo²³ rifacendosi al noto lavoro di Charles Peirce Snow sulle due culture²⁴ che ancora oggi, in alcuni ambienti, è rimasto antonomastico di una rigida linea di demarcazione tra le scienze dure e gli studi umanistici.

¹⁹ Brainerd, B. (1975). Statistical Analysis of Lexical Data Using Chi-squared and Related Distributions. *Computers and the Humanities*, 9, 4, pp. 161-178; Ibidem, (1979). Pronouns and Genre in Shakespeare's Drama. *Computers and the Humanities*, 13, 1, pp. 3-16.

²⁰ Fish, S. E. (1979). What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It? Part II. *Boundary 2*, 8, 1, pp. 129-146.

²¹ Lotman, J. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo.

²² Wittig, S. (1977). The Computer and the Concept of Text. *Computers and the Humanities*, 11, 4, pp. 211-215.

²³ Beatie, B. A. (1979). Measurement and the Study of Literature. *Computers and the Humanities*, 13, 3, pp. 185-194.

²⁴ Snow, C. P. (1959). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. London: Cambridge University Press.

1.5. Anni Ottanta del Novecento

Sul versante del Distant Reading, nel 1984 compare la monografia di Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*²⁵ in cui la critica prende in analisi venti romanzi rosa. La metodologia impiegata segna un passo in avanti in direzione delle metodologie sociologiche in combinazione con i contributi marxisti e l'antropologia. Per questo motivo viene vista da sostenitori e sostenitrici del Distant Reading come all'origine di questa disciplina di studi²⁶, almeno nell'obiettivo ideale di disancorarli dalla forte dipendenza dalle *linguistic category* già toccata all'inizio di questo capitolo. Impiegando interviste e questionari, lo studio di Radway, che ha anche il pregio di essere una pietra miliare all'interno degli studi di produzione femminista, offre dimensioni quantitative che sono lontane da quelle odierne, ma che la aiutano a inquadrare domande complesse su come vengono rese le figure femminili (siano esse protagoniste o no), le controparti maschili e quali caratteristiche possono incidere sulla popolarità dei testi letterari principalmente orientati verso i pubblici femminili, com'è nel caso di quelli rosa.

Benché nel 1985 compaia la monografia di Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*²⁷, in cui si esprimono forti dubbi sul fatto che gli indirizzi di analisi stilistica possano concorrere utilmente nell'interpretazione dei testi artistico-letterari, la decade è decisiva in ambito di attribuzione autoriale (e per le sue prospettive future di evoluzione) con la comparsa dei primi lavori di John Burrows. All'inizio, nel 1986 in *Modal Verbs and Moral Principles*²⁸, Burrows indirizza la sua attenzione sulle percentuali d'impiego dei verbi modali nelle opere di Jane Austen; dopo - nel 1987 in *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*²⁹ e sulla scia del già visto lavoro di Sainte-Marie, Robillard & Bratley - si concentra su elenchi di parole funzionali da cui deri-

²⁵ Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

²⁶ Underwood, T. (2017), *Op. Cit.*, § 13 et passim.

²⁷ Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.

²⁸ Burrows, J. F. (1986). *Modal Verbs and Moral Principles*. *Literary and Linguistic Computing*, 1, 1, pp. 9-23.

²⁹ Ibidem. (1987b). *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*. *Literary and Linguistic Computing*, 2, 2, pp. 61-70.

verà la sua personale applicazione del metodo PCA, all'origine di quello che, all'inizio degli anni Duemila, diventerà il metodo Delta³⁰ (tutt'ora centrale nel dibattito sull'attribuzione autoriale che, pur avendo subito più revisioni, proposte e critiche che ne hanno migliorato alcuni aspetti, *de facto* non ne hanno ancora presentato un suo superamento³¹). Gli anni Ottanta si chiudono con le critiche di Smith sulla mancata accuratezza dei metodi impiegati negli studi computazionali sui testi letterari³² e di Potter che sottolinea come l'*establishment* accademico tradizionale non sia interessato allo studio informatizzato della letteratura³³.

L'articolo del 1987 di Burrows è centrale ai fini del framework teorico-metodologico qui presentato perché in esso viene proposta la partizione dei testi letterari in diverse componenti: dialoghi (ovvero la mimesi), "narrazioni pure" che nella dicitura di questo articolo si riferiscono alla diegesi senza il discorso indiretto libero e, appunto, il discorso indiretto libero. Questa partizione - impiegata, va ricordato, ai fini dell'attribuzione dell'autorialità - non è stata successivamente inserita nei lavori che sono seguiti da parte di Burrows o in altre ricerche sull'attribuzione dell'autorialità né è stata ereditata negli studi di Distant Reading. Questo è probabilmente accaduto per diversi motivi: il primo motivo è forse perché nello stesso 1987, prima dell'articolo, è stata pubblicata la monografia di Burrows *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*³⁴ che ha attirato

³⁰ Ibidem. (2002). 'Delta'. *Literary and Linguistic Computing*, 17, 3, pp. 267-287. È il primo metodo che permette di superare il "gioco chiuso" all'interno dell'attribuzione dell'autorialità che fino ad allora ne aveva condizionato gli sviluppi. Per "gioco chiuso" si intende la presenza di due o tre identità indiziate per una certa opera priva di autorialità, una condizione dettata dall'incapacità dei metodi precedenti di includere più identità autoriali.

³¹ Parole funzionali e PCA nell'attribuzione dell'autorialità hanno continuato a rivelarsi efficaci negli anni Novanta del Novecento, cfr. Craig, D. H. (1991). Plural Pronouns in Roman Plays by Shakespeare and Jonson. *Literary and Linguistic Computing*, 6, 3, pp. 180-186; Tse, E. K., Tweedie, F. J. & Frischer, B. D. (1998). Unravelling the Purple Thread: Function Word Variability and the *Scriptores Historiae Augustae*. *Literary and Linguistic Computing*, 13, 3, pp. 141-149.

³² Smith, M. W. A. (1988). The Authorship of Acts I and II of Pericles: A New Approach Using First Words of Speeches. *Computers and the Humanities*, 22, 1, pp. 23-41.

³³ Potter, R. G. (1988). Literary Criticism and Literary Computing: The Difficulties of a Synthesis. *Computers and the Humanities*, 22, 2, pp. 91-97.

³⁴ Burrows, J. F. (1987a). *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's No-*

critiche ed elogi, al punto che lo stesso Franco Moretti (e non solo lui) più volte ha lodato il lavoro di Burrows, ma sempre riferendosi alla monografia e non all'articolo del 1987 (cfr. § 2.5.); un secondo motivo è forse perché l'efficacia e la popolarità riscosse nel settore dal metodo Delta hanno fatto apparire la metodologia impiegata nell'articolo del 1987 superata in nell'ambito di attribuzione autoriale. Infine, forse, perché l'articolo presenta un punto metodologicamente debole che, come si rivedrà in dettaglio nel prossimo capitolo, viene emendato dal framework chiamato "Analisi dell'asse diegetico-mimetico". Essendo gli studi presentati in questo libro incentrati sul Distant Reading, termina qui il binario della storia dello stato dell'arte sull'attribuzione autoriale, poiché la sua utilità introduttiva ai fini della ricerca si è esaurita, e si passa dunque direttamente agli anni Duemila e alla nascita del Distant Reading con Franco Moretti.

1.6. Distant Reading "turn" e critiche

La prima occorrenza del termine Distant Reading risale all'anno 2000 quando Franco Moretti pubblica l'articolo *Conjectures on World Literature*:

«It's a theological exercise — very solemn treatment of very few texts taken very seriously — whereas what we really need is a little pact with the devil: we know how to read texts, now let's learn how not to read them. Distant Reading [...] is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes — or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more»³⁵.

In quell'anno e in quell'occasione, Moretti inizia a ipotizzare la possibilità di non leggere e allo stesso tempo accedere alle caratteristiche di tutta la produzione letteraria finita nel dimenticatoio degli

vels and an Experiment in Method. Oxford: Clarendon Press.

³⁵ Moretti, F. (2000b). *Conjectures on World Literature*. *New Left Review*, 1, 2000. <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.

archivi - o mattatoio, come affermato nell'altro suo articolo pubblicato lo stesso anno³⁶. Il termine stesso, come ha spiegato l'autore in seguito³⁷, prevedeva già una dimensione teorica da rintracciare nella contrapposizione che questo termine andava a creare con il *Close reading*, il metodo critico dei formalisti statunitensi del *New Criticism*, la cui prima occorrenza appare in *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment* di Ivor Armstrong Richards nel 1929³⁸.

L'idea iniziale di una scansione integrale delle caratteristiche letterarie delle incognite archiviali è affascinante per le sue potenzialità e conseguenze euristiche, ma le prime correzioni di una tale prospettiva giungono dal fatto che l'idea è altrettanto impervia per le sue possibilità di realizzazione concreta. E, aspetto non di minore importanza, la forma in cui il critico italiano ha scelto di presentarla è stata divisiva fin dall'inizio. Al di là di tutte le critiche ai CLS già viste nei paragrafi precedenti, e di quelle che seguono, sul rapporto tra interpretazione letteraria e interpretazione statistica e sull'impiego di metodi informatizzati e digitali, nei venticinque anni intercorsi da allora a oggi si è visto che i tempi, per effettuare le digitalizzazioni integrali degli archivi prima, e i costi, per accedere a questi *corpora* digitalizzati poi, allontanano temporalmente e complicano economicamente un obiettivo in sé particolarmente nobile e rivoluzionario per la storia della conoscenza.

L'obiettivo iniziale, che Moretti aveva posto per la nuova disciplina, di confrontarsi con il *great unread* è stato dunque avviato in maniere differenti. Jeremy Rosen, per esempio, ha desunto da queste difficoltà l'assunto secondo il quale la totalità archivistica non sia di per sé un obiettivo da perseguire in termini assoluti³⁹. Più drasticamente, e semplicemente, Katherine Bode ha chiuso l'idea dell'impresa definendola prima impossibile e sottolineando poi che non v'è coincidenza tra canoni e *corpora*, dunque la non completezza di un corpus non implica automaticamente che esso

³⁶ Ibidem, (2000a). *Op. Cit.*

³⁷ Ibidem, (2013a). *Distant Reading*. London: Verso.

³⁸ Richards, I. A. (1929). *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO. LTD.

³⁹ Rosen, J. (2011). Combining Close and Distant, or the Utility of Genre Analysis: A Response to Matthew Wilkens's 'Contemporary Fiction by the Numbers'. *Post*, 45, 3. <http://post45.research.yale.edu/2011/12/combining-close-and-distant-or-the-utility-of-genre-analysis-a-response-to-matthew-wilkenss-contemporary-fiction-by-the-numbers/>.

sia poco rilevante rispetto al periodo storico che si intende prendere in analisi⁴⁰.

Fabio Ciotti ha ripreso l'iniziale focus sulla scala e sui tempi a disposizione posti come discriminanti da Moretti e, di conseguenza, ha individuato in qualche migliaio di libri il volume che si può considerare confacente. Per il critico capitolino le analisi di lettura a distanza:

«encompassing *quantitative* and *large-scale data-driven* analysis of literary phenomena executed by the way of complex computational methods. I want to stress the fact that I refer to *large-scale* data-driven analysis: I know very well that adopting the term “large” in reference to literary data can be seen as a misuse of the term if confronted with the dimensions of the data sets in hard and social sciences. But all in all, as Moretti pointed out since the very beginning, the scale here is defined by the human limits of what can be *really* read in a given timespan (even if it is the whole lifetime of a scholar). Under this respect, even some thousands of books can work as an example of big data».⁴¹

Anche Ted Underwood ha definito le analisi di Distant Reading come distinte da quelle classiche di lettura ravvicinata in base al concetto di scala, poiché si tratta di una nuova scala di descrizione⁴², ma per quel che riguarda i *corpora* ha assunto un volume variabile che può essere molto inferiore o molto superiore alle migliaia e non strettamente collegato a durata e possibilità di lettura in una vita umana: «The common denominator that links all these projects is simply that they pose broad historical questions about literature, and answer them by studying samples of social or textual evidence. Those samples may range from a few dozen instances to a million or more»⁴³.

Inoltre, come già detto, la prospettiva del Distant Reading come

⁴⁰ Bode, K. (2014). *Reading by Numbers: Calibrating the Literary Field*. London: Anthem; Ibidem. (2017). *The Equivalence of ‘Close’ and ‘Distant’ Reading; Or, Towards a New Object for Data-Rich Literary History*. <https://katherinebode.files.wordpress.com/2014/07/equivalence1.pdf>.

⁴¹ Ciotti, F. (2021). Distant Reading in Literary Studies... A Methodology in Quest of Theory. *Testo e Senso*, 23, p. 196. Corsivo in originale.

⁴² Underwood, T. (2019). *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁴³ Ibidem. (2017). *Op. Cit.*, § 10.

una nuova modalità di critica letteraria completamente diversa negli aspetti qualitativi e quantitativi è anche stata presentata come volutamente di rottura con il passato e di frattura con l'attività letteraria fin lì conosciuta come tale e, dunque, con l'*establishment* contemporaneo (o con buona parte di esso): «Great chance, great challenge... which calls for a maximum of methodological boldness [...]. Anarchy. Not diplomacy, not compromises, not winks at every powerful academic lobby, not taboos. Anarchy»⁴⁴.

È interessante notare che ci sono due forze opposte in tensione fin dall'inizio fra quello che riguarda gli aspetti teorici e i tipi di indirizzi da accompagnare a questo nuovo campo di studi. Due forze che entrambe risulteranno aspetti che ben si sono ben prestati alle critiche di chi non ritiene valido questo nuovo "turn".

La prima forza riguarda gli aspetti teorici. Rispetto a quanto aveva provato a fare Radway, Moretti aggiunge le prospettive evoluzionistica e mondiale per quel che riguarda la cornice teorica entro cui inserire il Distant Reading. La prospettiva evoluzionistica riceve il quadro teorico dalla teoria dell'evoluzione biologica come intesa da Ernst Mayr nella monografia morettiana *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*⁴⁵. La prospettiva mondiale (già sottolineata nel titolo dell'articolo *Conjectures on World Literature*) rimanda a Immanuel Wallerstein e all'introduzione nelle scienze sociali della *World System Theory* ed ha attirato sull'autore ulteriori critiche anche da parte di chi opera all'interno degli studi post-coloniali. Secondo Chris Beausang, è addirittura e proprio il carattere euro-centrico degli studi precedentemente condotti da Moretti ad aver attirato e inglobato buona parte delle critiche che i CLS hanno ricevuto con l'avvento del Distant Reading:

«Moretti's reception has more to do with what is perceived as his method's apologia for the literary-critical school referred to as the world literary system [...] on the basis of its tendency towards national chauvinism, imperialist logic and uncritical handling of the relationship between modernisation and the canonisation of literature [...]. The publication of Moretti's writings, and responses to them [...], has the consequence that these criticisms have a tendency

⁴⁴ Moretti, F. (2000a). *Op. Cit.*, p. 227.

⁴⁵ Moretti, F. (2005). *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.

to assume the shape of criticisms of CLS in general [...]. Moretti's far less provocatively post-political analyses of POS tags and word frequencies [...] have not been critiqued to the same extent attests to the fact that it is Moretti's more traditional literary-critical work which can be criticised on the basis of its Eurocentricity»⁴⁶.

La seconda forza riguarda i tipi di indirizzi da accompagnare a questa nuova prospettiva metodologica. Infatti, se da una parte Moretti ha cercato di dare fondamenta e cornici teoriche alla nuova disciplina, dall'altra parte allo stesso tempo ha intravisto le opportunità laboratoriali della nuova prospettiva metodologica, ovvero le possibilità di connotare gli indirizzi di ricerca come se fossero esplorazioni e sperimentazioni condotte da gruppi di ricerca. Si tratta di una rivoluzione negli studi letterari, connotati storicamente da indirizzi solitari o al massimo che scaturiscono dalla collaborazione di due, tre o quattro studiosi o studiose. Si tratta anche di una frattura profonda negli assunti di base, tanto quanto lo era stata quella già vista dell'introduzione della statistica e dell'informatica negli indirizzi metodologici. E anche in questo caso, non sempre è stata posta in termini che cercassero convergenza e che cercassero di conciliare un nuovo approccio sperimentale e laboratoriale con le pratiche invalse all'interno dei dipartimenti di letteratura. Si prenda per esempio questo passaggio di Ted Underwood, dove la beffa è tanto chiara quanto cercata:

«The best distant readers do in practice approach their projects as experiments. (We don't wander around aimlessly counting things). But the experimental structure of our research is not always foregrounded when we write it up for publication. An article organized in social-scientific fashion (methods, then results, then conclusions) might not be warmly received by an audience of literary critics who are used to rhetorical panache. It can be more effective to pretend that your work grew in a casually discursive, thesis-driven way, and then happened to be illustrated with some scatterplots you had lying around»⁴⁷.

⁴⁶ Beausang, C. (2020). A Brief History of the Theory and Practice of Computational Literary Criticism (1963-2020). *Mgazén*, 1, 2, pp. 192-193.

⁴⁷ Underwood, T. (2017). *Op. Cit.*, § 36.

Dunque, l'aver presentato metodi computazionali complessi - di cui, per esempio, i diversi studi condotti e contenuti nella monografia di Piper del 2018, *Enumerations. Data and Literary Study*⁴⁸ sono tra le punte più alte in tal senso - senza le rispettive costruzioni teoriche di riferimento, ma accompagnati da dichiarazioni di intenti e asserzioni divisive (di cui si sono visti solo alcuni esempi) ha lasciato diversi spiragli aperti a una moltitudine di critiche.

Subito dopo l'uscita dei due articoli di Moretti del 2000, Jerome McGann nel 2001 ha ribadito di vedere di nuovo un radioso futuro con tante promesse e poca concretezza, poiché l'uso della tecnologia digitale con i suoi strumenti non ha ancora esteso le modalità in cui le opere artistico-letterarie vengono interpretate dai critici⁴⁹. Willard McCarty ha sottolineato nella mancanza di teoria il punto più debole dei CLS che viene accompagnata da una generale impreparazione; per tali motivi, l'informatica letteraria non sarebbe in grado di sorprendere e se, dall'altra parte, è in grado di fornire indizi, la trasformazione in prove di tali indizi si scontra con la mole di dati che chi si è formato prima dello sviluppo tecnologico non è ancora in grado di gestire⁵⁰. Stanley Fish ha tracciato una netta linea tra i due mondi, sostenendo di vedere il lavoro critico tradizionale orientato verso il vero, il rilevante, il serio e l'interpretazione mentre i CLS sarebbero orientati verso il falso, il rumore, il gioco e la spiegazione⁵¹. Nel 2012, anche Marche con un articolo dal titolo molto eloquente, *Literature is not Data: Against Digital Humanities*, ribadisce la netta separazione tra le due culture⁵². Nel 2013, nel suo articolo *Mass Digitization and the Garbage Dump: The Conflicting Needs of Quantitative and Qualitative Methods* Gooding vede nei CLS la tendenza a generalizzare e la conseguente

⁴⁸ Piper, A. (2018). *Op. Cit.*

⁴⁹ McGann, J. (2001). *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave Macmillan.

⁵⁰ McCarty, W. (2009). *Literary enquiry and experimental method: What has happened? What might?*. In L. Dibattista (a cura di), *Storia della scienza e linguistica computazionale: sconfinamenti possibili*, Franco Angeli: Milano, pp. 32-54.

⁵¹ Fish, S. (2012). Mind Your P's and B's: The Digital Humanities and Interpretation. *Opinionator Blog*, New York Times, 23.01.2012. <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/01/23/mind-your-ps-and-bs-the-digital-humanities-and-interpretation>.

⁵² Marche, S. (2012). *Literature is not Data: Against Digital Humanities*. *Los Angeles Review of Books*, 28.10.2012. <http://lareviewofbooks.org/essay/literature-is-not-data-against-digital-humanities#>.

mancanza di riflessività⁵³. Lo stesso anno, Eysers ha sostenuto che, d'altro canto, la lettura svolta dal critico o dalla critica che si occupano di letteratura non si basa né si può basare su dati oggettivi né su dati empirici di carattere quantitativo⁵⁴. La morte disciplinare a causa di invasione barbarica viene annunciata nel 2014 da Golumbia in un altro articolo dal titolo funesto, *Death of a Discipline*⁵⁵, e un secondo tipo di invasione, in questo caso di natura capitalistica, viene annunciata, due anni dopo, dallo stesso Golumbia insieme ad Allington e Brouillette sul *Los Angeles Review of Books*⁵⁶.

Un approccio diverso, invece, viene da altre fonti. L'articolo *The Computational Case against Computational Literary Studies* di Nan Da⁵⁷ ha generato un vivace dibattito online⁵⁸. Benché la maggior parte delle sue contro-analisi di studi recenti di Distant Reading si concluda con il tipico "so what?" spesso usato dalla critica tradizionale per sottolineare che i risultati raggiunti digitalmente non aggiungono nulla a quanto di già si era concluso con approcci e metodologie classiche, allo stesso tempo Da sostiene che le metodologie statistiche e quantitative non sono state impiegate né capite del tutto; una affermazione che, di conseguenza, implica la possibilità di future miglorie per la disciplina. Parimenti, Fabio Ciotti in diversi articoli sottolinea sì i limiti e le mancanze all'interno degli studi di lettura a distanza, soprattutto di carattere teorico⁵⁹, ma al contempo avanza proposte di miglorie cooperative (come

⁵³ Gooding, P. (2013). Mass Digitization and the Garbage Dump: The Conflicting Needs of Quantitative and Qualitative Methods. *Literary and Linguistic Computing*, 28, 3, pp. 425-431.

⁵⁴ Eysers, T. (2013). The Perils of the "Digital Humanities": New Positivism and the Fate of Literary Theory. *Postmodern Culture*, 23, 2. <http://www.pomoculture.org/2015/07/08/the-perils-of-the-digital-humanities-new-positivism-and-the-fate-of-literary-theory/>.

⁵⁵ Golumbia, D. (2014). Death of a Discipline. *Differences*, 25, 1, pp. 156-176.

⁵⁶ Allington, D., Brouillette, S. & Golumbia, D. (2016). Neoliberal Tools (and Archives): A Political History of Digital Humanities. *Los Angeles Review of Books*, 01.05.2016. <https://lareviewofbooks.org/article/neoliberal-tools-archives-political-history-digital-humanities/>.

⁵⁷ Da, N. Z. (2019). The Computational Case against Computational Literary Studies. *Critical Inquiry*, 45, 3, pp. 601-639.

⁵⁸ Cfr. <https://critinq.wordpress.com/2019/03/31/computational-literary-studies-a-critical-inquiry-online-forum/> e <https://critinq.wordpress.com/2019/04/12/more-responses-to-the-computational-case-against-computational-literary-studies/>.

⁵⁹ Ciotti, F. (2021). *Op. Cit.*, p. 196.

il web semantico letterario⁶⁰) e ne riconosce le potenzialità per la critica e la storiografia letteraria:

«Queste tecniche, applicate a grandi insiemi di documenti digitali o di metadati, permettono di fare emergere strutture, regolarità e *pattern* altrimenti non conoscibili, che hanno un ruolo esplicativo significativo nella comprensione dei processi letterari come l'evoluzione dei generi, la diffusione di uno stile, l'inter-testualità, la presenza di temi e contenuti ricorrenti in un dato periodo storico-letterario. La critica e la storiografia letteraria, dunque, possono finalmente disporre di una serie di apparati strumentali che permettono di giustificare le loro spiegazioni e generalizzazioni sulla base dell'evidenza empirica, fornita dall'analisi dei dati, e non delle capacità soggettive di intuizione e argomentazione dello studioso»⁶¹.

Il nuovo campo di studi del Distant Reading ha, tutt'ora, dei chiari limiti teorici, ma, oltre alle potenzialità rimarcate da Ciotti, ha anche conseguenze riformatrici per addetti e addette ai lavori. Infatti, le ultime parole di Ciotti, accompagnate da una integrazione, vanno a toccare un punto che forse risiede oltre gli aspetti che sono stati giustamente criticati nella svolta del Distant Reading. Un punto che (allo stesso tempo) sta, forse, alla base di tante critiche non particolarmente concrete. Alle capacità soggettive di intuito e argomentare andrebbero integrate le competenze date dai vari percorsi di formazione, aggiornamento e studi compiuti e tutto questo ricco intreccio di prensili intellettuali, dialettica e duro studio, a seconda delle diverse prospettive e reazioni critiche viste, verrebbe spazzato, asservito, ridimensionato, minimizzato o appunto riformato da informatica e statistica.

La lettura a distanza, e il suo insegnamento universitario, non presuppongono il passaggio da un *-ismo* a un altro *-ismo*, ma un cambiamento più profondo che prospetta evidenti conseguenze

⁶⁰ Ibidem. (2014). Digital Literary and Cultural Studies: the State of the Art and Perspectives. *Between*, 4, 8. <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1392>.

⁶¹ Ibidem, (2017). *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria. lo stato dell'arte*. In B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio & E. Petrobon (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma: Adi editore, p. 5.

sia sulla formazione di ricercatori e ricercatrici sia conseguenze riformatrici all'interno e sulla struttura degli asset dipartimentali. L'impulso riformatore è ben chiaro alla stessa fazione fautrice, per esempio in queste parole di Underwood:

«There is, to be sure, a price to be paid for all knowledge. But in this case, the price is institutional rather than philosophical. We are not looking at a debate like the struggle between structuralism and poststructuralism, where one perspective had to be abandoned in order to adopt another. Distant Reading is simply a new scale of description [...]. Instead of displacing previous scales of literary description, Distant Reading has the potential to expand the discipline—rather as biochemistry expanded chemistry toward a larger scale of analysis. And yet there is admittedly a cost, even to expansion: new kinds of training could stretch scholars and perhaps change the character of a literature department»⁶².

1.7. Gli anni più recenti

Prime conferme fisiche e strutturali di quanto prospettato da Underwood sono arrivate proprio dall'università di Stanford, sede radiale da cui il Distant Reading ha raggiunto, inizialmente, altri atenei statunitensi e, successivamente, altre nazioni. È appunto nato a Stanford il primo esempio di laboratorio letterario i cui lavori sono stati spesso condotti e pubblicati in *equipe*⁶³, sulla falsariga di quanto comunemente avviene nei laboratori scientifici. Questa esperienza di nuovo spazio fisico in cui intendere lo studio letterario in maniera completamente differente dal passato è stata ben presto replicata altrove, per esempio a Chicago⁶⁴ e nel Nebraska⁶⁵, e ha spinto la lettura a distanza verso connessioni multidisciplinari tra la sociologia e gli studi computazionali⁶⁶.

⁶² Underwood, T. (2019). *Op. Cit.*, pp. xvii-xviii.

⁶³ <https://litlab.stanford.edu/pamphlets/>.

⁶⁴ <https://lucian.uchicago.edu/blogs/literarynetworks/>.

⁶⁵ <https://news.unl.edu/newsrooms/today/article/lit-lab-project-collects-digital-cather-insights/>.

⁶⁶ Cfr. l'ARTFL Project di Chicago, <https://artfl-project.uchicago.edu>, e il MONK Project nell'Illinois, <http://cirss.ischool.illinois.edu/Project/project-details.php?id=21>.

A questo anelito di fondere e intrecciare i metodi computazionali con gli approcci delle scienze sociali sono state dedicate diverse ricerche con tematiche differenti, per esempio: Heuser e Le-Khac hanno dimostrato come nei romanzi britannici dell'Ottocento sia avvenuto un cambio nelle descrizioni, che da più astratte sono andate sempre più concretizzandosi⁶⁷; il periodo che precede la guerra civile americana è stato preso in analisi da Cordell⁶⁸, focalizzandosi sulle ristampe e circolazioni di quotidiani e periodici per ottenere una diversa prospettiva sulla produzione letteraria pre-bellica; al successivo periodo bellico civile ha guardato Wilkens, affrontando i nessi tra letteratura, spazio, tempo e geografia nelle opere finzionali della guerra civile americana⁶⁹; al periodo post-bellico civile si è invece indirizzata Klein con il suo studio su come siano state silenziate le voci della schiavitù afro-americana negli archivi⁷⁰; Jockers e Kirilloff hanno indagato le questioni di genere e l'*agency* dei personaggi nel romanzo dell'Ottocento⁷¹.

Sul versante metodologico, va ricordato che sempre nello Stanford Literary Lab si è iniziata a impiegare la metodologia oggi maggiormente diffusa nello studio dei *corpora*: la modellazione degli argomenti (*topic modeling*). Un termine ombrello che copre algoritmi di diversa natura, tra cui il più conosciuto il *Latent Dirichlet Allocation* (LDA) che rimanda alla teoria bayesiana della probabilità⁷². La modellazione degli argomenti svolta su un testo o su un corpus si basa su tecniche di *Text Mining* non supervisionate⁷³ che mirano a trovare *token* lessicali caratterizzati da alte frequenze di co-occorrenze da cui emergono *pattern* intratestuali e intertestuali.

⁶⁷ Heuser, R. & Le-Khac, L. (2012). A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method. *Stanford Literary Lab Pamphlets*. <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet4>.

⁶⁸ Cordell, R. (2015). Reprinting, Circulation, and the Network Author in Antebellum Newspapers. *American Literary History*, 27, 3, pp. 417-445.

⁶⁹ Wilkens, M. (2013). The Geographic Imagination of Civil War-Era American Fiction. *American Literary History*, 25, 4, pp. 803-840.

⁷⁰ Klein, L. (2013). The Image of Absence: Archival Silence, Data Visualization, and James Hemings. *American Literature*, 85, 4, pp. 661-688.

⁷¹ Jockers, M. L. & Kirilloff, G. (2016). Gender and Character Agency in the 19th Century Novel. *Cultural Analytics*. <http://culturalanalytics.org/2016/12/understanding-gender-and-character-agency-in-the-19th-century-novel/>.

⁷² Blei, D. M., Ng, A. Y. & Jordan, M. I. (2003). Latent Dirichlet Allocation. *Journal of Machine Learning Research*, 3, pp. 993-1022.

⁷³ Blei, D. M. (2012). Probabilistic Topic Models. *Communications of the ACM*, 55, 4, pp. 77-84.

Molti libri e articoli che hanno segnato e compongono il post-Moretto della lettura a distanza si sono interrogati, hanno fatto ricorso o hanno fatto didattica con la modellazione degli argomenti: Jockers, uno dei co-fondatori dello Stanford Literary Lab, l'ha esposta e impiegata in *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*⁷⁴, l'ha insegnata in *Text Analysis with R for Students of Literature*⁷⁵ e l'ha impiegata con Archer per decifrare un supposto "codice" sottostante la popolarità editoriale dei libri *best seller*⁷⁶; Piper l'ha impiegata, come già detto, sofisticandola⁷⁷; Underwood l'ha fatta oggetto di riflessioni critiche⁷⁸ e impieghi pratici⁷⁹. Sul versante di un ricomponimento con la critica classica, Piper⁸⁰ ha posto il carattere circolare e dunque ermeneutico dei passaggi da micro-analisi a macro-analisi e di nuovo a micro-analisi come base di un *mixed method* che consiste in una ermeneutica computazionale fatta di letture a fasi alterne tra vicino e lontano e altrettante alterne analisi tra i dati qualitativi e quantitativi. Sul versante di una sperata individuazione di procedure comuni, Gavin ha intravisto nel metodo di Empson di disambiguare la tipica condensazione semantica nei testi poetici un possibile collegamento e campo comune con la semantica vettoriale⁸¹.

Al di là dei tentativi e delle prese di posizione divisive che fin qui si sono viste, il punto debole del Distant Reading continua a essere la difficoltà di elaborare cornici teoriche coerenti con le metodologie e spesso, di conseguenza, una ricca varietà di metodologie che però non hanno un minimo riferimento teorico a supporto. I motivi alla base di questo scarto tra metodologie e teorie possono essere diversi e alcuni paragrafi del prossimo capitolo (§§ 2.5., 2.6., 2.8.) ne

⁷⁴ Jockers, M. L. (2013). *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana: University of Illinois Press.

⁷⁵ Ibidem. (2014). *Text Analysis with R for Students of Literature*. Berlin: Springer.

⁷⁶ Jockers, M. L. & Archer, J. (2016). *The Bestseller Code. Anatomy of the Blockbuster Novel*. New York: St. Martin's Press.

⁷⁷ Piper, A. (2018). *Op. Cit.*

⁷⁸ Underwood, T. (2012). What kinds of 'topics' does topic modeling actually produce?. *The Stone and the Shell*. <http://tedunderwood.com/2012/04/01/what-kinds-of-topics-does-topic-modeling-actually-produce/>.

⁷⁹ Ibidem. (2019). *Op. Cit.*

⁸⁰ Piper, A. (2015). Novel Devotions: Conversional Reading, Computational Modeling, and the Modern Novel. *New Literary History*. 46, 1, pp. 63-98.

⁸¹ Gavin, M. (2018). Vector Semantics, William Empson, and the Study of Ambiguity. *Critical Inquiry*, 44, 4, pp. 641-673.

trattano uno dei principali: l'oggettiva difficoltà nel tradurre le teorie letterarie nel linguaggio di programmazione dei computer, ovvero in sequenze di istruzioni formali affinché le macchine eseguano i calcoli desiderati e riescano, così, a misurare i testi letterari sotto una lente teorica. Un altro fattore potrebbe essere che le scienze dure hanno sempre lavorato con i dati; lo sviluppo della tecnologia che ha portato i *Big Data*, le ha condotte a dover imparare a gestire una cosa nota, i dati, in un volume ignoto, i *Big Data* prodotti dai nuovi metodi di raccolta digitali. Il Distant Reading negli studi letterari, da venticinque anni a questa parte, ha invece introdotto una cosa ignota, i dati, in un volume altrettanto ignoto. È possibile ipotizzare che con l'apprendimento automatico e l'intelligenza artificiale generativa le macchine riusciranno a compiere distinzioni formali sui testi letterari sempre più sottili. Non va comunque dimenticato che, allo stato attuale, sul percorso di evoluzione e sul futuro del *Machine Learning* e dell'*Artificial Intelligence* sembra costantemente pendere una spada di Damocle che riflette un intreccio di fattori esterni allo sviluppo tecnologico. Si tratta di fattori politici, geopolitici, economici, sociali e di altra natura che in alcuni frangenti contrappongono e in altri allineano gli interessi del mercato libero - che vi vede la possibilità di ingenti guadagni automatizzando diversi ambiti - e delle istituzioni ed entità nazionali che, stringendo o allargando le proprie regolamentazioni ora vi esercitano un controllo più stretto per i timori sull'aumento della disoccupazione e le evidenti ricadute sui sistemi sociali ora vi lasciano maggiore respiro, in base a interessi strategici propri o "coalitivi".

1.8. L'innovazione del DM^A rispetto allo stato dell'arte

L'ultima monografia dell'ultimo autore citato nel precedente paragrafo risulta essere un caso paradigmatico del perché il framework presentato in questo libro viene ritenuto necessario, di come esso si inserisca nello stato dell'arte nonché un preambolo tematico di collegamento con il prossimo capitolo.

Alla luce delle mancanze teoriche fin qui evidenziate nello stato dell'arte e nell'individuare un quadro teorico che le supplisca, la disciplina Distant Reading dovrebbe anzitutto riconoscere e rispettare le peculiarità dell'oggetto base della ricerca, ovvero le peculiarità del testo letterario. Di conseguenza, un framework teorico-metodologico dovrebbe porsi come principale domanda la seguente: come si studia il testo letterario computazionalmente entro un qua-

dro teorico-metodologico che (i) alla fonte ne riconosca la specificità testuale e (ii) sia anche operazionalizzabile (cfr. § 2.6.)?

Un tentativo del genere è appunto presente nell'ultima monografia di Gavin⁸², in cui si rinomina la disciplina *Literary mathematics* e si lamenta la scarsa attenzione teorica che la Cultural analytics, le Digital humanities e questo specifico sottocampo hanno indirizzato verso l'oggetto base d'indagine, richiamando l'attenzione di ricercatori e ricercatrici sullo studio del corpus in sé:

«what literary scholars bring to the interdisciplinary table is their robust and sustained attention to textual forms. We have elaborate theories for poetic and novelistic structures, yet cultural analytics and the digital humanities have proceeded to date without a working theory of the corpus as an object of inquiry»⁸³.

Dopo aver riaffermato le persistenti necessità e mancanze di quadri teorici per il Distant Reading⁸⁴, lo studio individua in questi termini le domande di ricerca atte a colmare queste mancanze: «We need a theory of quantitative literary analysis. Such a discourse would ask: What kinds of things are the objects of textual computation? [...] A much better question to begin with is this one: What relations exist between the corpus and its source texts?»⁸⁵. Nel rispondere a queste domande di ricerca, lo studio di Gavin ha il pregio di portare la necessaria e dovuta attenzione verso l'intersecazione, all'interno delle pratiche di Distant Reading, tra le analisi computazionali dei testi letterari e dei metadati; questi ultimi intesi nell'accezione più ampia che superi le sole autorialità, anno, luogo e casa editrice di pubblicazione e si soffermi anche sulle vicende inter/intrapersonali di tali autorialità non dimenticando le eventuali e ulteriori differenze etniche, di genere e di altro tipo.

In questa direzione, lo studio ricostruisce la nascita dell'ipotesi distribuzionale di Zellig Harris⁸⁶ dagli studi linguistici firthiani⁸⁷

⁸² Ibidem. (2022). *Literary Mathematics. Quantitative Theory for Textual Studies*. Stanford: Stanford University Press.

⁸³ Ibidem, p. 6.

⁸⁴ Ciotti, F. (2021). *Op. Cit.*, p. 196.

⁸⁵ Gavin, M. (2022). *Op. Cit.*, pp. 165-166.

⁸⁶ Harris, S. Z. (1954). Distributional Structure. *Word*, 10, 2-3, pp. 146-62.

⁸⁷ Firth, J. R. (1935). The technique of semantics. *Transactions of the Philological Society*, 34, 1, pp. 36-72.

estendendola alle pratiche di Distant Reading per dimostrare, infine, l'assunto secondo il quale «Similar words tend to appear in documents with similar metadata [...]. Similar words will be used by similar authors, at similar times, when describing similar things in similar places»⁸⁸. Ma come la maggior parte degli studi di Distant Reading, anche il sopracitato studio manca però di un passaggio preliminare e fondamentale: ovvero la necessità di fare un passo indietro e non trattare il testo letterario alla stregua di un qualsiasi altro testo. Da decenni, la linguistica testuale ha infatti proposto classificazioni ampiamente note e condivise e che, pur basandosi su differenti prospettive tipologiche, tutte distinguono il testo letterario da altre forme testuali: nelle prospettive funzionali più note è definito “testo narrativo”⁸⁹ e “testo letterario e poetico”⁹⁰, “testo a libertà interpretativa alta”⁹¹ nella prospettiva interpretativa.

Va immaginato, dunque e preliminarmente, il testo letterario come un mammifero. Questo testo condivide caratteristiche comuni a tutte le altre tipologie testuali. Ma il testo letterario è un ornitorinco. Come le echidne e a differenza di tutti gli altri mammiferi possiede caratteristiche peculiari. Se ipotizzassimo uno studio sulla riproduzione nei mammiferi, dovremmo trattare diversamente i monotremi da tutti gli altri mammiferi sulla base della oviparità dei primi rispetto alla viviparità dei restanti. Ciò non è avvenuto nel Distant Reading, l'invalso nelle ricerche è stato studiare il testo letterario come un testo comune. Malgrado la specificità sottolineata dalla linguistica testuale e la forte attenzione alle forme testuali della ricerca letteraria invocata nello studio di Gavin, nelle proprie pratiche la disciplina non ha riconosciuto che i *corpora* su cui concentra gli studi sono composti di testi strutturalmente diversi dai testi dei *corpora* impiegati negli studi politici, giuridici, psicologici ecc.

Gli studi più entusiasti che hanno seguito la nascita della disciplina chiamata Distant Reading, sviluppandola e mettendola in pratica, si sono spesso proposti come approcci coincidenti con la condizione descritta da Umberto Eco ricorrendo appunto allo sta-

⁸⁸ Gavin, M. (2022). *Op. Cit.*, p. 175.

⁸⁹ Werlich, E. (1976). *A text grammar of English*. Heidelberg: Quelle und Meyer.

⁹⁰ de Beaugrande, R. A. & Dressler, W. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. New York: Routledge.

⁹¹ Sabatini, F. (1999). “Rigidità-esplicitzza” vs “elasticità-implicitzza”: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi. In G. Skytte & F. Sabatini (Eds.), *Linguistica testuale comparativa*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, pp. 141-172.

tus dell'ornitorinco⁹²: scoperte che metterebbero in discussione categorizzazioni ritenute ormai storicamente organiche. Ma la quasi totalità sembra essersi comportata come l'ornitorinco, almeno secondo una visione antropocentrica sulla coscienza: ignara della propria specificità rispetto a tutti gli altri mammiferi. L'esempio Gavin è appunto paradigmatico: oltre al proporre la definizione di *Literary mathematics* (potenzialmente divisiva, poiché nel sintagma nominale la testa è matematica e non letteratura) in sostituzione di Distant Reading, ha svolto le proprie indagini su un corpus costituito non solo di testi letterari, ma anche da testi di critica letteraria in aggiunta ai testi letterari⁹³.

⁹² Eco, U. (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.

⁹³ Gavin, M. (2022). *Op. Cit.*, p. 175.

2. Metodologia “analisi dell’asse diegetico-mimetico”

Per studiare il testo letterario computazionalmente ed entro un quadro teorico-metodologico che (i) alla fonte ne riconosca la specificità testuale e sia anche operazionalizzabile, il framework DM^A presentato in questo libro propone di ripartire dai concetti teorici di diegesi e mimesi. Com’è largamente noto, l’opposizione teorica tra diegesi (διήγησις) e mimesi (μίμησις) è millenaria ed è tra le prime ad essere stata formulata all’interno del pensiero critico-letterario occidentale. In questo libro i due termini vengono impiegati con accezioni operative (o per meglio dire, operazionalizzabili), nel senso che le accezioni assegnate al binomio diegesi/mimesi sono orientate al loro impiego in prospettiva di Distant Reading e connotano la diegesi come “la porzione testuale riconducibile a chi narra” mentre la mimesi è connotata come “la porzione testuale riconducibile ai personaggi”. L’ultimo paragrafo di questo capitolo ritorna su questo punto e lo approfondisce ulteriormente nell’ottica del framework che è stato creato. La terminologia teorica, nondimeno, necessita di una ricostruzione storica per fissare i significati che le sono stati assegnati agli albori della cultura occidentale e, più recentemente, in ambito narratologico, poiché si tratta di distinzioni teoriche di cui le accezioni operative tengono conto e inglobano. È utile, dunque, seguire gli snodi più importanti che il binomio die-

gesi/mimesi ha attraversato a partire dall'età classica, passando poi in ambito narratologico e, infine, approdando ai pochi esempi di studi sperimentali nei CLS, ovvero: i primi impieghi e concezioni in Platone e Aristotele; le distinzioni teoriche introdotte da Gérard Genette tra il 1969 e il 1972; il primo tentativo di implementare queste categorie teoriche condotto da John Frederick Burrows nel 1987; e, infine, l'analisi della mimesi di alcune opere teatrali proposta da Franco Moretti più di venticinque anni dopo, nel 2013.

2.1. Platone

La tradizione fa risalire a Platone le prime categorizzazioni e distinzioni tra ciò che è riconducibile al narratore e ciò che, invece, è riconducibile ai personaggi. Nel terzo libro de *La Repubblica*, Platone segue la concezione greca per cui l'arte e la poesia sono forme di imitazione, ma di tale concezione il filosofo ci offre un ulteriore approfondimento nel suo scambio di battute con Adimanto quando gli chiede se, in definitiva, tutti i racconti fatti da mitologi e poeti non si riducano a una narrazione diretta, imitativa o delle due forme intrecciate: «Ma la loro narrazione non si svolge in forma diretta, o imitativa o in entrambe le forme?»¹. Per spiegare meglio ciò che intende, Platone passa dunque all'esempio dell'inizio dell'*Iliade* dove Crise si reca presso le tende dei greci accampati sulla spiaggia di Troia per chiedere, principalmente ad Agamennone, di liberare la propria figlia. Qui Omero impiega dapprima la diegesi, ma poi cede la parola a Crise con il discorso diretto. Platone prende dunque come esempio lo scambio dialogico che segue tra il sacerdote apollineo e i carcerieri della figlia e lo parafrasa, offrendo così ad Adimanto una riformulazione degli scambi dialogici in diegesi, per meglio fargli comprendere la distinzione tra discorso diretto e discorso indiretto². Dopo questa parafrasi, Platone asserisce che con il discorso indiretto «si fa un racconto puro e semplice senza ricorrere all'imitazione»³; dall'altra parte, invece, «si realizza uno stile contrario a questo, quando si conservano i dialoghi ab-

¹ Platone, *La Repubblica*, Libro III, 392d. Edizione di riferimento: Platone, (1990). *La Repubblica*. G. Lozza (a cura di). Milano: Mondadori, p. 199.

² Ibidem, 393d-394b, pp. 201-203.

³ Ibidem, 394b, p. 203.

bandonando gli intermezzi narrativi»⁴. E conclude questa distinzione ancorandola ai generi letterari della tragedia, della commedia, del ditirambo e della poesia epica:

«Nell'invenzione poetica c'è un genere completamente imitativo, come tu dici, ed è rappresentato dalla tragedia e dalla commedia. Poi ce n'è un altro in cui è il poeta stesso a narrare, come accade particolarmente nei ditirambi. Infine c'è un terzo tipo, misto di narrazione e di imitazione, che si trova nella poesia epica e in molti altri componimenti. Mi capisci, non è vero?»⁵.

In Platone, come si vede, la distinzione – ricondotta ai generi letterari – è abbastanza lineare nella sua primordiale semplicità: vi è la diegesi da una parte e la mimesi dall'altra. Molti generi letterari constano di una narrazione che viene resa ricorrendo a un misto di diegesi e mimesi (di cui un esempio portato dal filosofo greco è la poesia epica) mentre altri generi letterari invece constano di narrazioni che principalmente ricorrono alla sola diegesi (di cui esempio è il ditirambo) e, infine, altri generi che ricorrono alla sola mimesi (di cui esempi sono la tragedia e la commedia).

2.2. Aristotele

L'allievo di Platone, Aristotele, nella sua *Poetica* concepisce l'esistenza della sola mimesi. Ma per Aristotele l'imitazione ha una triplice dimensione, poiché l'imitazione può avvenire con mezzi diversi o imitando cose diverse o imitando in maniere diverse⁶. La prima dimensione è data dal ritmo, dal linguaggio e dall'armonia che, in base a questi diversi mezzi di mimesi, vanno a creare diverse specie di poesie. La seconda dimensione riguarda chi viene imitato che per Aristotele può essere migliore, peggiore o simile a chi compie l'imitazione⁷. L'ultima dimensione è quella che maggiormente interessa in questa sede per ricostruire l'evoluzione storica della terminologia e dell'opposizione diegesi/mimesi e riguarda le mo-

⁴ Ivi.

⁵ Ibidem, 394c, pp. 203-205.

⁶ Aristotele, *Poetica*, 1447a. Edizione di riferimento: Aristotele. (1964). *Poetica*. M. Valgimigli (a cura di). Bari: Laterza, p. 58.

⁷ Ibidem, 1448a, pp. 61-62.

dalità con cui il poeta può imitare (Aristotele si riferisce alla figura del poeta che è possibile generalizzare per farla combaciare con la figura di chi scrive o narra). Per Aristotele, quando nella mimesi vi è coincidenza di mezzi e coincidenza di oggetti o persone imitate il poeta può comunque optare tra due modi (o maniere) per imitare. Questi due modi si distinguono in forma narrativa o in forma drammatica:

«C'è poi una terza differenza, la quale consiste nel modo onde i singoli oggetti possono essere imitati. Infatti, dato che siano eguali i mezzi della imitazione ed eguali gli oggetti, il poeta può tuttavia imitare in modi diversi: e cioè, o in forma narrativa – e in questo caso egli può assumere personalità diverse, come fa Omero, o può narrare in persona propria, rimanendo sempre lo stesso senza alcuna trasposizione; – o in forma drammatica: e allora sono gli attori i quali rappresentano direttamente tutta intera l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti. Queste dunque come dissi a principio, sono le tre differenze in cui si distingue la mimèsi, e cioè nei mezzi, negli oggetti, nei modi»⁸.

Dunque, per Aristotele esiste la sola mimesi che nell'ultimo dei tre aspetti assegnatole, le maniere o i modi, prevede a sua volta due modalità. La prima modalità è l'imitazione in forma narrativa, dove un autore sceglie e impiega un narratore oppure sceglie e impiega più narratori tramite i quali riferisce la storia; come si nota nel passaggio quando si riferisce a Omero, per Aristotele l'aedo può ricorrere a figure di narratori diverse o può porre la propria identità in prima persona. La seconda modalità è l'imitazione in forma drammatica, dove un autore (o narratore) cede il passo agli attori. Qui come si nota, in Aristotele l'influenza della concezione teatrale sulla narrazione lo porta a riferirsi in prima istanza agli attori e, poco dopo, a specificare che gli attori diventano personaggi viventi in azione ai quali viene demandata la narrazione.

⁸ Ivi., p. 63.

2.3. Gérard Genette

Le specificazioni sul fatto che Platone e Aristotele nelle loro disamine avessero in mente le rappresentazioni delle narrazioni dal vivo, ovvero su una scena, sono state necessarie per anticipare, in parte, il pensiero teorico di Gérard Genette sul binomio diegesi/mimesi. In *Figures II*⁹, il teorico francese della letteratura riprende le concezioni platoniche e aristoteliche sul binomio diegesi/mimesi esposte nei paragrafi precedenti e, all'inizio della sua esposizione, sembra limitare l'influenza scenica al solo pensiero di Aristotele («Aristote définit, plus strictement que Platon, le mode imitatif par les conditions scéniques de la représentation dramatique»¹⁰), salvo dimostrare, poco dopo, come proprio l'influenza scenica abbia in realtà ingannato entrambi i filosofi.

Il pensiero di Genette parte dalla constatazione che la mimesi scenica è ben differente dalla mimesi all'interno di un testo letterario, una differenza sfuggita ad entrambi i filosofi, perché vissuti in un'epoca in cui le narrazioni erano maggiormente legate e associate all'oralità e all'interpretazione scenica piuttosto che alla diffusione amanuense o stampata. La differenza a cui rimanda Genette si riferisce al fatto che la mimesi scenica, "l'imitazione diretta" come la definisce, è fatta di parole e di gesti mentre la mimesi all'interno di un testo letterario, la porzione testuale composta da dialoghi in discorso diretto, perde inevitabilmente la componente gestuale. La componente gestuale può essere aggiunta e riapparire, ma non all'interno del discorso diretto, non all'interno della mimesi. Se la componente gestuale viene aggiunta, può essere aggiunta solo nel discorso indiretto, nella diegesi. Il punto su cui si focalizza Genette è il piano linguistico che, come è stato visto nel primo capitolo, è anche il piano a cui devono inevitabilmente attenersi i CLS. È il piano da cui devono necessariamente passare, qualsivoglia sia la meta finale dei loro obiettivi: aspetti sociali, emotivi, cognitivi o di altra natura.

Riducendosi alla sola dimensione linguistica che le è concessa, la mimesi testuale per Genette non diventa altro che "citazione"; non è rappresentazione, non rappresenta nulla e non può farlo, essa riporta letteralmente un discorso che sia stato pronunciato

⁹ Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.

¹⁰ Ibidem, p. 52.

realmente oppure inserisce un discorso fittizio. In caso di discorso reale, esso viene appunto citato, ma in caso di discorso fittizio, ed è qui il punto centrale del pensiero, esso viene costituito, ovvero fatto, creato:

«L'imitation directe, telle qu'elle fonctionne à la scène, consiste en gestes et en paroles. En tant qu'elle consiste en gestes, elle peut évidemment représenter des actions, mais elle échappe ici au plan linguistique, qui est celui où s'exerce l'activité spécifique du poète. En tant qu'elle consiste en paroles, discours tenus par des personnages (et il va de soi que dans une œuvre narrative la part de l'imitation directe se réduit à cela), elle n'est pas à proprement parler représentative, puisqu'elle se borne à reproduire tel quel un discours réel ou fictif [...]. S'il s'agit d'un discours réellement prononcé, ils le *répètent*, littéralement, et s'il s'agit d'un discours fictif, ils le *constituent*»¹¹.

Genette sviluppa questo punto adducendo due esempi che lo porteranno, infine, ad annullare sia la distinzione platonica sia l'unicità della sola mimesi aristotelica (articolata in duplice modalità). Un primo esempio concreto di citazione reale, o ripetizione letterale, avviene quando un narratore storico all'interno di un manuale o di un intervento inserisce un discorso oppure dei dialoghi realmente pronunciati da qualcuno e storicamente documentati. In questo caso, ricorda Genette, si è di fronte a una forma di mimesi testuale che altro non può essere definita se non una citazione, o una ripetizione reale¹². Un secondo esempio di citazione reale può verificarsi in un dibattito giudiziario, quando un rappresentante legale interrompe la propria ricostruzione dei fatti porgendo alla giuria una prova e chiedendo che di essa se ne prenda atto. La prova non riproduce altro che se stessa (per fare un esempio contemporaneo: lo *screenshot* di una chat avvenuta in una applicazione di *instant messaging*) e anche in quest'ultimo caso si è di fronte a una forma di ripetizione dove il materiale ripetuto è identico al materiale originale.

Esclusi esempi di questa natura, o di natura simile, e tanto più di fronte a un testo artistico-letterario, la mimesi, l'imitazione su cui

¹¹ Ibidem, p. 53.

¹² Ibidem, p. 54.

Platone e Aristotele hanno riflettuto è ancorata all'espressione verbale ed è dunque una illusione. L'illusione è sancita dal fatto che il linguaggio è capace di imitare solo se stesso, «ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique ; bref, un discours ne peut imiter que lui-même. En tant que *lexis*, l'imitation directe est, exactement, une tautologie»¹³. Seguendo questa linea e rapportando la mimesi testuale al piano linguistico, l'imitazione si riduce, nei casi concreti già visti e in casi simili, alla ripetizione o citazione. Gli altri casi, tra i quali spicca il testo letterario, conducono il pensiero teorico di Genette non solo ad annullare la distinzione platonica, ma anche a ribaltare completamente la concezione aristotelica.

Nella realtà la mimesi, l'imitazione, non esiste, può al massimo esistere la ripetizione fedele e neanche nella rappresentazione letteraria esiste la mimesi, esiste solo la diegesi:

«La représentation littéraire, la *mimésis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les "discours" : c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite ; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans le *Cratyle*) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. *Mimésis*, c'est *diégésis*»¹⁴.

2.4. Récit e discours (e histoire e narration)

Dovendo abbandonare dunque il termine "mimesi" dopo che la riflessione linguistica l'ha esautorato e annullato d'utilità critica nel contesto della rappresentazione letteraria, la distinzione terminologica lasciataci in eredità da Genette in *Figures II* va ad articolarsi su racconto e discorso, ovvero rispettivamente *récit* e *discours*. Il termine *récit*, a sua volta, racchiude al suo interno la distinzione tra la narrazione di eventi e azioni e la descrizione di oggetti, paesaggi e altro (*narration* e *description*¹⁵).

Le differenze tra *récit* e *discours* vengono analizzate in base alle differenze che emergono quando sono impiegati per narrare - con

¹³ Ibidem, p. 55.

¹⁴ Ibidem, pp. 55-56.

¹⁵ Ibidem, pp. 56-61.

il racconto che più facilmente tradisce la propria natura poiché elemento marcato del linguaggio e il discorso che, invece, rientra nella modalità naturale del linguaggio e pertanto non ha marcatezze da tradire¹⁶ - e tali differenze vengono esemplificate facendole emergere dalle opposizioni che Genette rileva tra alcuni generi letterari, come il romanzo picaresco e il romanzo epistolare del Settecento, oppure nella tecnica dello *stream of consciousness* primonovecentesca.

In *Figures III*, Genette riprende il binomio *récit/discours* e disambigua ulteriormente il termine *récit* assegnandogli tre sensi: (1) *récit* è il prodotto dell'atto narrativo sia esso orale o scritto, reale o fittizio; (2) è la successione, i vari tipi di concatenamento, opposizioni e ripetizioni di avvenimenti, reali o fittizi, attraverso i quali si presenta un racconto; (3) è l'atto enunciativo di natura narrativa in sé con il contesto nel quale viene a verificarsi¹⁷. A questi tre diversi aspetti della realtà narrativa Genette assegna i termini univoci di *histoire* (storia), *récit* (racconto) e *narration* (narrazione):

«Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place [...]. *Récit* et *narration* se passent de justification. Pour *histoire*, et malgré un inconvénient évident, j'invoquerai l'usage courant (on dit : " raconter une histoire "), et un usage technique, certes plus restreint, mais assez bien admis depuis que Tzvetan Todorov a proposé de distinguer le " récit comme discours " (sens 1) et le " récit comme histoire " (sens 2). J'em-

¹⁶ «Le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans le récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser. La pureté du récit, dirait-on, est plus manifeste que celle du discours [...]. Le discours n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode " naturel " du langage [...]. Le récit, au contraire, est un mode particulier, *marqué*, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives [...]. C'est pourquoi le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse», ibidem, pp. 66-67.

¹⁷ Ibidem, (1972). *Figures III*. Paris: Seuil, pp. 71-72.

plioerai encore dans le même sens le terme *diégèse*, qui nous vient des théoriciens du récit cinématographique»¹⁸.

Genette si sorprende di quanta poca attenzione abbia ricevuto nella teoria letteraria la diversità di situazioni quando a narrare è lo stesso autore, un narratore appositamente creato o uno dei personaggi. Da questa riflessione scaturiscono, nel prosieguo del libro, i concetti noti e largamente accettati in narratologia di narratore diegetico, omodiegetico, autodiegetico, intradiegetico, eterodiegetico, extradiegetico, metadiegetico e pseudodiegetico. Infine, nell'indice sull'impiego tecnico dei termini in *Figures III*, la diegesi viene definita come l'universo spazio-temporale entro cui va a situarsi il racconto (*récit*) nel suo secondo senso¹⁹.

2.5. John Frederick Burrows

Il nome di Burrows è indissolubilmente legato agli studi sull'attribuzione autoriale, ma il suo articolo del 1987 *Word-Patterns and Story-Shapes: The Statistical Analysis of Narrative Style*²⁰ è un lavoro che in appena dieci pagine mostra potenzialità che non sono state pienamente sviluppate nella storia del Distant Reading. Come già in parte anticipato nel primo capitolo, il motivo può essere il fatto che nello stesso 1987, prima di questo articolo, è stata pubblicata la monografia di Burrows²¹ che ha attirato tante critiche e altrettanti elogi. In generale, Franco Moretti almeno due volte ha elogiato il lavoro di Burrows, ma si è sempre riferito alla monografia del 1987, e non all'articolo; nelle bibliografie di Moretti, infatti, l'articolo non ha lasciato alcuna traccia. La prima volta è avvenuto nel 2006 quando Moretti ha postato online una delle sue risposte nel dibattito che è seguito alla pubblicazione del suo libro *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*²² (risposta poi confluita nella curatela di Goodwin e Holbo). In questo suo post ha affermato che la monografia di Burrows è il miglior esempio di ana-

¹⁸ Ibidem, p. 72.

¹⁹ Ibidem, p. 280.

²⁰ Burrows, J. F. (1987b). *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style. Literary and Linguistic Computing*, 2, 2, pp. 61-70.

²¹ Ibidem, (1987a). *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*. Oxford: Clarendon Press.

²² Moretti, F. (2005). *Op. Cit.*

lisi quantitativa mai condotta e dalla quale, però, non sono sortiti effetti incoraggianti a proseguire in quel solco:

«The field of, loosely speaking, science and literature is full of false starts. The best example of quantitative analysis ever done—Burrows’ multivariate analysis of Austen’s style—was published 20 years ago, and has had, if I’m not mistaken, hardly any effects. (No one has mentioned it in the course of this discussion either.) We’re all working uphill, and I’m not sure it’s going to change soon»²³.

Nel 2013, Moretti di nuovo dichiara egli stesso e tutto il movimento in debito con Burrows, in una nota a piè di pagina della sua famosa monografia *Distant Reading*: «The model here remains John Burrows’ analysis of Austen’s characters’ styles in *Computation into Criticism*; that he did it twenty years ago, without the help of today’s technology, puts us all to shame»²⁴.

Nello stesso 2013, anche Jockers in *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* riconosce i traguardi fondamentali di Burrows spendendo parole di elogio per la monografia del 1987. Neanche Jockers però sembra essere a conoscenza dell’articolo dello stesso anno, neanche nelle sue bibliografie ve n’è traccia:

«Arguments like those made by Burrows have been, and perhaps remain, underappreciated in contemporary literary discourse precisely because they are, or appear to be, definitive statements. As “findings,” not “interpretations,” they have about them a deceptive simplicity, a simplicity or finality that appears to render them “uninteresting” to scholars conditioned to reject the idea of a closed argument»²⁵.

L’articolo del 1987 di Burrows, per quello che fino a qui è stato trovato, non sembra comparire neanche in altri nomi di studiosi di *Di-*

²³ Ibidem, (2011). *Moretti Responds (II)*. In J. Goodwin & J. Holbo (a cura di), *Reading Graphs, Maps, Trees. Responses to Franco Moretti*, Anderson: Parlor Press, p. 73. Originariamente postato il 15 gennaio del 2006 su un sito che viene riportato nella risposta pubblicata in questa curatela, ma che non sembra più essere attivo (http://www.thevalve.org/go/valve/article/moretti_responds_ii/).

²⁴ Ibidem, (2013a). *Op. Cit.*, p. 207.

²⁵ Jockers, M. L. (2013). *Op. Cit.*, p. 30.

stant Reading. Nel 2009 compare in uno studio di un noto gruppo di ricercatori israeliani su questioni di attribuzione autoriale, dove il riferimento si limita appunto a quell'ambito²⁶. È possibile che l'articolo compaia citato altrove, ma fino ad oggi la metodologia e l'impianto teorico impiegati in questo articolo non hanno avuto ricezione né sono stati successivamente sviluppati negli studi di lettura a distanza.

Negli studi di Distant Reading l'invalso sembra essere sempre rimasto, fin dall'inizio a oggi, quello di analizzare centinaia o migliaia di testi letterari in prosa senza distinguere le componenti essenziali di cui la maggior parte si compone, la diegesi e la mimesi, e che sono piuttosto una delle caratteristiche per cui la linguistica testuale distingue il testo letterario da altre forme testuali (cfr. § 1.8.). Invece Burrows pone la riflessione su questi aspetti come base iniziale del suo lavoro: «Prose fiction, arguably, is the most mixed of literary forms [...]. The language of its dialogue and that of its narrative usually differ from each other in some obvious and many less obvious ways»²⁷.

Nella monografia del 1987, Burrows si era occupato di due dimensioni: il linguaggio dei personaggi e il discorso indiretto libero. Nell'introduzione dell'articolo del 1987, Burrows chiarisce subito che esso rappresenta un passo metodologicamente in avanti rispetto alla monografia. Le analisi presentate nell'articolo aggiungono una ulteriore dimensione che egli definisce *pure narrative*, ovvero la diegesi, quella che è stata denominata *récit* da Genette nella distinzione finale rispetto a *discours*, *histoire* e *narration* come visto nei due paragrafi precedenti:

«So far as they bear on the language of characterization, whether in dialogue or in the narrative rendering of the characters' ideas, they are discussed at some length in my recent book, *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method* (Oxford, Clarendon Press, 1987). The present paper carries the argument somewhat further into the territory of 'pure narrative' and tries to show that statistical

²⁶ Koppel, M., Schler, J. & Argamon, S. (2009). Computational Methods in Authorship Attribution. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 60, 1, pp. 9-26.

²⁷ Burrows, J. F. (1987b). *Op. Cit.*, p. 61.

analysis can cast new light on some important determinants of narrative style»²⁸.

Burrows in questa sua ricerca computerizzata presenta dunque una evoluzione di quanto fino a lì concepito nella monografia, decidendo di dividere e analizzare il testo letterario non più in due dimensioni ma in tre, che nella sua terminologia vengono definite: *pure narrative* (narrazione pura), *dialogue* (dialoghi dei personaggi) e *character narrative* (discorso indiretto libero). I suoi obiettivi sono una comparazione interna tra i sei romanzi di Jane Austen - *Sense and sensibility*, 1811; *Pride and Prejudice*, 1813; *Mansfield Park*, 1814; *Emma*, 1815; *Northanger Abbey*, 1818 (scritto nel 1803); *Persuasion*, 1818 - e una comparazione tra questi testi e i romanzi di Henry James (*The Awkward Age*, 1899), Edward Morgan Forster (*Howards End*, 1910), Georgette Heyer (*Frederica*, 1965) e l'anonimo scrittore moderno che ha completato il frammento di *Sandition* della stessa Austen. Con questa divisione dei testi letterari in tre dimensioni e basando le prove sulle differenze di *frequency-profile* dei trenta tipi di parole più comuni, lo studio di Burrows raggiunge in maniera adeguata il proprio intento (che va ricordato è quello) di distinguere lo stile narrativo in autori e autrici diverse e riesce anche, nel circoscritto caso della Austen, a distinguere l'alternarsi delle fasi nello stile narrativo di una singola autrice²⁹.

Il metodo di Burrows presenta un punto debole, riconosciuto dallo stesso autore, per quel che riguarda il confine tra la narrativa pura e i discorsi indiretti liberi. Propone che la distinzione sia necessaria, ma se da una parte la distinzione tra la narrativa pura e i dialoghi è formalmente espressa nella maggior parte delle opere letterarie con il ricorso ai segni di interpunzione (solitamente ricorrendo alle virgolette alte o basse, ai trattini, ai due punti), dall'altra parte la distinzione tra la narrativa pura e la *character narrative* (discorso indiretto libero) presuppone un intervento e un giudizio umano che, purtroppo, non garantiscono la validità statistica dei dati raccolti. Affinché vi sia validità statistica, il campione su cui vengono condotte le indagini non deve essere stato preventivamente alterato o modificato secondo principi di parzialità umana, pena appunto la non rappresentabilità del campione. Su questo

²⁸ Ibidem, pp. 61-62.

²⁹ Ibidem, pp. 67-68.

punto il lavoro di Burrows presenta dunque una debolezza, benché l'autore si appelli a una presunta (tale poiché derivata da giudizio personale) solidità in Austen nell'impiego del discorso indiretto libero:

«The idea that 'pure narrative' and 'character narrative' (as I call them) should be distinguished is widely recognized. The subtlety and exactitude with which Jane Austen manages such instruments as 'free indirect discourse' make a firm, if complex, ground for the exercise of critical judgement. Yet the actual distinctions on which the following evidence rests do rely on my judgement, contestable in every instance, of those moments in each text at which a transition from one mode of narrative to the other should be marked»³⁰.

Inoltre, va ricordato che Burrows non aveva altri strumenti se non quelli manuali per condurre una azione del genere all'interno del corpus su cui stava lavorando, che anche per questo motivo il corpus era ridotto alla dimensione di circa una decina di testi e che, all'epoca, il potenziale di calcolo dei computer era ben diverso da quello attuale. Il framework presentato in questo libro cerca di evitare di ricadere nello stesso errore, per questo motivo limita appunto l'analisi alle sole due dimensioni diegetica e mimetica. L'intervento manuale è escluso grazie alle moderne tecniche di *Text Mining* le quali suddividono automaticamente all'interno dei testi di un corpus le porzioni testuali diegetiche e le porzioni testuali mimetiche. La suddivisione si basa su elementi interni ai testi e pre-determinati da chi ha creato tali testi e non da chi vi conduce le ricerche: i segni di interpunzione a cui ricorre la maggior parte della prosa letteraria per segnalare l'avvicendamento tra diegesi e mimesi e che escludono intervento e giudizio personale del ricercatore o della ricercatrice, preservando così la validità statistica del campione.

Malgrado tale debolezza, va riconosciuto che lo studio di Burrows è stato tra i primi, molto probabilmente il primo, a intravedere le potenzialità di una critica letteraria assistita dal computer e a riconosce il carattere prettamente inferenziale che essa avrebbe di necessità adottato. Tredici anni prima di Franco Moretti, Burrows

³⁰ Ibidem, p. 62. Grassetto aggiunto da chi scrive.

aveva intravisto l'idea di una critica computazionale che andasse a toccare le tematiche più rilevanti per la teoria e la critica letteraria. Con largo anticipo, aveva riconosciuto che la sua metodologia potesse travalicare gli ambiti dell'attribuzione autoriale e, per questo motivo, l'aveva proposta anche come un nuovo percorso per informare il giudizio critico-letterario:

«The method of analysis employed in this paper can, finally, be brought to bear not only on questions of authorship and chronological change but on questions nearer to the leading interests of literary critics and narrative theorists [...]. The appropriateness of this method of analysis for the purposes of literary criticism [...] rests on the extent to which there is a worthwhile correspondence between the evidence offered and the inferences drawn from it and on the extent to which those inferences seem persuasive [...]. That is not to propose a substitute for critical judgement but only to suggest a new way of informing it»³¹.

Il framework DM^A presentato in questo libro si pone nel solco tracciato da Burrows: oltre a proporsi come una correzione dell'invalso nella lettura a distanza di non operare alcuna distinzione interna nei testi che compongono i *corpora*, è indirizzato verso una funzione supportiva del giudizio critico. La funzione supportiva di metodologie di ricerca digitali è necessaria e la sua esclusione non dovrebbe essere scontata negli studi di critica letteraria contemporanei, per evitare alcune sviste, leggerezze o veri e propri errori grossolani come quelli che vengono trattati nei capp. 5 e 6 e che, con le moderne tecnologie, sarebbero stati facilmente e velocemente evitati.

2.6. Franco Moretti

Nel suo pamphlet del 2013, *“Operationalizing”: or, the function of measurement in modern literary theory*³², Franco Moretti espone un percorso di operazioni che si rende necessario quando si tenta

³¹ Ibidem, pp. 69-70.

³² Moretti, F. (2013b). *“Operationalizing”: or, the function of measurement in modern literary theory. Pamphlets of the Stanford Literary Lab*, 6, December. <https://litlab.stanford.edu/assets/pdf/LiteraryLabPamphlet6.pdf>.

di legare una cornice teorico-letteraria a una metodologia computazionale. *Operationalizing* è un termine preso in prestito dalla fisica di Percy Williams Bridgman, dove un “concetto” è inteso come l'equivalente di un insieme di operazioni. Traslato nella lettura a distanza, per *operationalizing* Moretti intende le operazioni necessarie per condurre misurazioni nei testi letterari alla luce di determinati concetti teorici letterari:

«The operational approach refers specifically to concepts, and in a very specific way: it describes the process whereby concepts are transformed into a series of operations—which, in their turn, allow to measure all sorts of objects. Operationalizing means building a bridge from concepts to measurement, and then to the world. In our case: from the concepts of literary theory, through some form of quantification, to literary texts»³³.

La teoria a cui Moretti decide di affidarsi in questo studio si riferisce al concetto di *character-space* (spazio del personaggio) elaborato da Alex Woloch. Per Woloch ad ogni personaggio viene assegnata una determinata quantità di spazio narrativo all'interno dei testi. Questa teoria, però, nei fatti è “operazionalizzabile” solo fino a un certo punto. Citando un passaggio di *Pride and Prejudice*, il critico italiano dimostra che il concetto di Woloch travalica la sola mimesi per come viene intesa in questo libro - ovvero la porzione testuale riconducibile ai personaggi - e si estende anche alla diegesi. Per esempio, ciò avviene quando un narratore descrive cosa un personaggio pensa di un altro personaggio. Il passaggio citato nel pamphlet è il seguente: «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»³⁴. In un caso del genere è già difficile per un essere umano stabilire i confini formali in cui termina lo spazio del signor Bennet e inizia quello della moglie. E se un essere umano non è in grado di indicare i confini formali su cui la macchina deve di conseguenza computare, la ricerca automatica non è praticabile.

Questa constatazione è interessante perché dimostra che, almeno per quel che riguarda oggi la lettura a distanza, non tutti i

³³ Ibidem, p. 1.

³⁴ Austen, J. (2002). *Orgoglio e pregiudizio*. Milano: Sperling, pp. 5-6.

concetti sono “operazionalizzabili”. Possiamo distinguere e premettere alle analisi - come ha fatto Genette con la posizione del narratore rispetto a quel che narra - cinque, sei, sette concetti teorici, ma se poi non è possibile dare alla macchina le relative istruzioni formali affinché essa sia altrettanto in grado di distinguerli autonomamente, ci troviamo di fronte a una teoria che può sì essere presa a riferimento, ma non può essere metodologicamente messa in pratica nell’attività di ricerca. Il prossimo paragrafo ritorna su questi aspetti, intanto sembra chiaro che rispetto alle teorie e ai testi letterari l’attività di “operazionalizzare” sia strettamente dipendente dalla possibilità di istruire formalmente la macchina. Le teorie e i concetti letterari che possono essere “operazionalizzati”, secondo l’assunto morettiano, dipendono da ciò che possiamo “istruire” (cfr. § 2.8.) formalmente alla macchina e, in ultima analisi, dai confini formali che è possibile ravvisare nei testi letterari.

Di conseguenza, infatti, il campo di indagine nell’articolo di Moretti viene ristretto alle opere teatrali, ovvero alla sola mimesi per come viene intesa in questo libro: la porzione testuale riconducibile ai personaggi. L’iniziale idea che lo spazio narrativo occupato da un determinato personaggio possa essere misurato, nei fatti e nei limiti delle analisi computerizzate e come già visto con Burrows e il discorso indiretto libero, dipende dall’esistenza di confini formali oggettivi. In assenza di confini formali oggettivi la misurazione automatica viene esclusa. Nel pamphlet, lo spazio narrativo occupato dai personaggi finisce così per coincidere con l’accezione di mimesi che è stata adottata in questo libro:

«Plays are easier in this respect; as there are no ambiguities in how words are distributed among the various speakers, character-space turns smoothly into “word-space”—“the number of words allocated to a particular character”—and, by counting the words each character utters, we can determine how much textual space it occupies»³⁵.

Con il conteggio delle parole pronunciate da ogni personaggio, lo studio di Moretti prende in analisi la *Fedra* di Racine riportando le relative percentuali assolute di spazio narrativo che ogni personaggio occupa all’interno della tragedia. Successivamente, si ser-

³⁵ Moretti, F. (2013b). *Op. Cit.*, p. 2.

ve della teoria delle reti per mettere in relazione i dati, ovvero per aggiunge una seconda dimensione che non si limita a mostrare che, per esempio, Fedra occupa il 29,4% degli scambi dialogici, ma quanto di questo 29,4% è indirizzato a Enone, a Ippolito ecc. Da questa analisi che riporta i collegamenti tra i vari personaggi determinati dalle direzioni e dai volumi dei dialoghi che intrattengono tra loro, Moretti propone che la definizione di protagonista non si basi solo sulla porzione testuale occupata da un personaggio, ma prenda in considerazione anche la rete relazionale. Nella tragedia in analisi, Fedra è sicuramente il personaggio che più parla rispetto agli altri, d'altro canto è invece Teseo il personaggio a cui più tutti gli altri si rivolgono e quindi più centrale:

«Phèdre is the protagonist of the play seems to go without saying [...] though, Thésée is clearly more central than her. Two distinct criteria for protagonism emerge: the volume of words, and the number of interactions. And it's not that one is right and the other is wrong; rather, they capture different features of dramatic networks: the number of links tells us how connected a character is (and is often correlated with proximity to power, like here Thésée); the number of words tells us how much meaning the character brings into the play (and is often correlated with a discord with power, like here Phèdre)»³⁶.

Moretti, in questo modo, analizza anche altre opere teatrali mostrando dove i due criteri di protagonismo coincidono (come nel *Macbeth*) e dove invece le variazioni non risultano significative (come in *Otello*). Rispetto alle varie opere teatrali “operazionalizzate” secondo la teoria delle reti, i dati evincono l'*Antigone* di Sofocle particolarmente peculiare rispetto ai due criteri di protagonismo. La porzione di mimesi occupata e la rete di relazioni dialogiche intrattenute con gli altri personaggi collocano Antigone in una posizione insolita, poiché non riflette nessuna delle due definizioni di protagonismo: occupa meno porzione di mimesi rispetto a Creonte e al Coro ed è meno centrale rispetto a questi nella rete degli scambi dialogici³⁷.

I dati che emergono dall'*Antigone* di Sofocle contrastano con la

³⁶ Ibidem, p. 5.

³⁷ Ibidem, p. 7.

concezione hegeliana per cui il linguaggio tragico sarebbe dato e risiederebbe nel dialogo tra gli antagonisti e nei loro scontri verbali che si realizzano tramite la sticomitia cadenzata da attacchi e difese. Per Hegel il pathos etico, sottolinea Moretti citandolo, emergerebbe appunto dai caratteri dei personaggi espressi negli scontri e nell'eloquenza di questi scontri³⁸. Ma dall'analisi dei dati emerge una realtà ben diversa rispetto a quella propugnata da Hegel.

L'analisi degli scambi dialogici tra Antigone e Creonte (condotta con l'approccio *Most Distinctive Words*³⁹ elaborato all'interno dello Stanford Literary Lab), ovvero la bi-direzionalità dialogica in cui, secondo la concezione hegeliana, andrebbero maggiormente a configurarsi gli aspetti oggettivi del linguaggio tragico e l'ethos etico, non dà il quadro previsto dal filosofo tedesco. I concetti espressi durante gli scontri verbali con la sticomitia tra Antigone e Creonte non esprimono l'ethos etico né riflettono oggettivamente il sistema valoriale della tragedia:

«The mistake was Hegel's—it lay in the connection he posited between face-to-face confrontations and the “gebildete Objectivität” of tragic language. Separately, both notions are true; it is their conjunction that isn't [...] stychomithia does not convey the “ethically justified pathos” that Hegel had in mind. This pathos [...] emerges much more clearly in Antigone's exchanges with her sister Ismene, or in her long speech to the Chorus [...], than in her confrontation with Creon»⁴⁰.

Questa conclusione confermerebbe, secondo Moretti, il potenziale della lettura a distanza – applicata con la pratica della “operazionalizzazione” – nel reinterpretare, verificare o respingere le conoscenze raggiunte negli studi letterari. Un potenziale mitigato dai limiti già visti, documentati e ammessi dallo stesso autore. Questi

³⁸ Ibidem, p. 11.

³⁹ L'approccio consiste nel ricavare inizialmente la frequenza di occorrenza di una data parola in un *corpus* e in seguito calcolare la frequenza prevista di questa parola in un personaggio in base a quante parole effettivamente questo personaggio pronuncia all'interno del *corpus*. Infine, il valore della frequenza prevista viene confrontato con la frequenza realmente attestata. Un rapporto più alto esprime una più alta deviazione dalla media e, di conseguenza, mostra quale vocabolario è maggiormente associato a quale personaggio. Ibidem, p. 10.

⁴⁰ Ibidem, p. 12.

limiti consistono nel fatto che la maggior parte dei concetti teorici letterari non è stata pensata in funzione di una loro successiva “operazionalizzazione” nel linguaggio della programmazione, ovvero di una loro traduzione da concetti letterari a sequenze di istruzioni formali da proporre alle macchine, affinché compiano i calcoli desiderati sui testi letterari e dunque ne misurino determinati aspetti piuttosto che altri: «The trouble is, most literary concepts are emphatically not designed to be quantified; and the question then arises of what to do with them»⁴¹.

2.7. Analisi dell'asse diegetico-mimetico e obiettivi metodologici

Il framework denominato “Analisi dell'asse diegetico-mimetico” nasce come una constatazione, e quindi un intervento di emendazione, del fatto che la maggior parte degli studi di lettura a distanza non ha prestato la dovuta attenzione teorico-metodologica alle peculiarità del testo letterario (cfr. § 1.8.), di cui l'asse diegetico-mimetico è una struttura portante. In seconda istanza, il framework nasce come un approccio di natura *Mixed Method* (cfr. § 1.3.), la cui applicazione può avvenire sia come cornice principale ed esclusiva cornice di ricerca sia come cornice secondaria e in funzione supportiva della classica attività di *Close reading*. Il fatto di essere stato originariamente concepito come un *Mixed Method* è dovuto, da una parte, al pieno riconoscimento del potenziale di sviluppo che gli impieghi teoricamente basati della tecnologia (e della multidisciplinarietà che essa suppone e richiede) possono apportare alla critica letteraria e, dall'altra parte, è parimenti dovuto al pieno riconoscimento dell'inesauribile potenziale dato dal ricco intreccio di prensili intellettuali, dialettica e duro studio dell'essere umano (cfr. § 1.6.).

Per asse qui si intende una linea immaginaria che percorre e partiziona un testo letterario ponendo da una parte la diegesi e dall'altra parte la mimesi; ovvero da una parte la porzione testuale riconducibile alla figura o alle figure di chi narra e dall'altra parte i dialoghi dei personaggi. La maggior parte dei testi letterari sono composti da queste due dimensioni, il che rende la metodologia applicabile anche al di fuori di un approccio di natura *Mixed Method*, cioè all'interno degli studi di Distant Reading il cui il volume

⁴¹ Ibidem, p. 9.

dei *corpora* impiegati esclude il concetto di *Scalable Reading* proposto da Mueller (che consiste in una alternanza di fasi di letture ravvicinate a fasi di letture a distanza⁴²).

Sono quattro gli obiettivi originari e principali del nuovo framework DM^A. Ad ognuno di essi è dedicato un capitolo con sperimentazioni specifiche per mostrarne l'importanza e per dimostrare come gli obiettivi vengono raggiunti attraverso l'"Analisi dell'asse diegetico-mimetico". Gli obiettivi del framework possono essere sintetizzati in quattro termini:

- a. Granularità;
- b. Salienza;
- c. *Agency*;
- d. *Relata*.

a. Granularità diegetica-mimetica

La granularità si riferisce al fatto che impiegando il framework si ottiene una granularità dei dati diversamente persa quando invece non viene impiegato. Il capitolo 3 è dedicato a verificare questa asserzione. Per fare un esempio, una cosa è condurre una ricerca computazionale in prospettiva diacronica sul turpiloquio e riportare dati, si ipotizza, in cui si evinca che il turpiloquio aumenta o diminuisce nell'arco di cinquanta o cento anni; altra cosa è riportare dati secondo la duplice dimensione diegetica e mimetica. Dalla duplice dimensione diegetico-mimetica possono scaturire aspetti e domande che una ricerca condotta con l'analisi integrale dei testi non permette di porsi. Se i dati presentano una granularità diegetica-mimetica, le domande sul narratore o sui narratori, sull'evoluzione dei personaggi e sui loro ambienti sociali vengono più facilmente soddisfatte e di nuove stimulate trovando una base da cui partire per ulteriori approfondimenti. È altrettanto facile immaginare che gli esempi oltre al turpiloquio siano molteplici.

b. Salienza diegetica-mimetica

La salienza consegue dalla granularità e si riferisce al fatto che aspetti e categorie linguistiche - che si ricorda essere l'oggetto base della ricerca di Distant Reading da cui si mira, successiva-

⁴² Mueller, M. (2014). *Op. Cit.*

mente, a raggiungere le categorie sociali, le emozioni espresse nei testi, la co-occorrenza di argomenti in più testi diversi e così via, in base agli specifici obiettivi dei diversi studi condotti - acquisiscono salienze diverse quando compaiono nella diegesi e/o quando compaiono nella mimesi. Il capitolo 4 è dedicato a verificare questa asserzione. Intanto basti pensare che una cosa è, per esempio, riscontrare l'impiego di neologismi giovanili nella mimesi e altra cosa è riscontrarlo nella diegesi. Anche qui, dalla duplice dimensione diegetico-mimetica scaturiscono domande e aspetti che la dimensione unica non permette di porsi.

c. Agency autoriale

Agency si riferisce all'agentività autoriale, che qui viene intesa come la possibilità di rispondere alla domanda se un autore o una autrice condivide o meno ciò che viene detto nei suoi libri. Negli ultimi trent'anni circa, la sensibilità linguistica è gradualmente cambiata rispetto a ciò che viene detto, e come viene detto, sulle minoranze sociali. L'analisi dell'asse diegetico-mimetico, a determinate condizioni, è in grado di fissare, per esempio, l'*agency* autoriale nei confronti del linguaggio non inclusivo. Il capitolo 5 è dedicato a verificare questa asserzione.

d. Relata testo-critica

Relata rimanda al carattere supportivo del framework annunciato all'inizio del paragrafo e al fatto che può essere uno strumento di supporto del giudizio critico, fissando la corrispondenza tra il giudizio critico e le relative entità nei testi. Nella critica letteraria, infatti, si enfatizzano delle qualità, degli aspetti, delle costruzioni ecc. riferendosi a esse in termini quantitativi (si possono trovare avverbi e aggettivi "molto spesso", "molto ricorrente", un "uso massiccio" ecc.). A constatazioni di questo tipo andrebbero affiancati dei correlativi quantitativi, così che tali asserzioni sulle entità che si presentano nel testo o nei testi siano supportate sia da esempi illuminanti sia dalle effettive presenze nel testo. L'esempio illuminante è importante per gli aspetti qualitativi e nel testo letterario a esso dovrebbe corrispondere una realtà di importanza pari o analoga a quella sostenuta. La funzione supportiva è una funzione necessaria e la cui esclusione non dovrebbe essere automatica o scontata

negli studi di critica letteraria, al fine di evitare sviste o, in alcuni casi proprio, errori come quelli che vengono trattati nel capitolo 6 e che, con le moderne tecnologie, sarebbero stati facilmente e velocemente evitati.

Granularità e salienza diegetiche-mimetiche sono intese come migliorie qualitative nella raccolta dei dati e correzioni dell'attuale invalso all'interno degli studi di Distant Reading. Tale invalso consiste nel non operare alcuna distinzione all'interno dei *corpora* su cui le indagini vengono condotte. Come è stato già in parte anticipato precedentemente, ai fini statistici la (non) operazione è corretta: la composizione di un corpus deve essere quanto più possibile casuale e comunque non predeterminata da chi indaga, pena la non rappresentabilità del campione. Ma ai fini interpretativi dei dati ottenuti, una tale analisi digitale e integrale di tutti i testi di un corpus senza operare alcuna distinzione non riconosce l'identità delle due dimensioni diegetica e mimetica. Nelle sue fasi tecniche di ricerca automatizzata, l'invalso degli studi di lettura a distanza, di conseguenza, non "operazionalizza" a livello teorico la millenaria riflessione che su queste due dimensioni è stata condotta (e di cui nei paragrafi precedenti si sono offerti gli snodi principali), privando la disciplina di una basilare riflessione teorica. Invece, le porzioni testuali diegetiche e le porzioni testuali mimetiche di uno stesso testo rivestono una salienza diversa all'interno delle stesse opere. Questa è una affermazione che si è già visto essere assodata e ribadita da Burrows e dalle altre figure trattate in precedenza. La conseguenza di questa affermazione, ovvero che gli aspetti linguistici oggetto di indagine acquisiscono salienze diverse laddove si presentino nella diegesi o nella mimesi di una stessa opera viene verificata nel capitolo 4.

2.8. "Istruzionalizzare" e discorso indiretto libero

Il framework "Analisi dell'asse diegetico-mimetico" permette di ottenere dei dati maggiormente circostanziati, significativi e "puliti" preservando, allo stesso tempo, la validità statistica del campione su cui viene condotta l'analisi. La validità statistica è garantita dal ricorso a tecniche di *Text Mining* per suddividere ogni testo di un corpus nelle due distinte porzioni testuali prima di condurre delle analisi su queste porzioni e sull'eventuale differenziale delle due entità testuali ottenute. Diversamente da altri tipi di intervento che

vanno a inficiare la rappresentatività statistica del campione e di conseguenza invaliderebbero uno studio - è questo il punto debole nell'articolo del 1987 di Burrows per quel che riguarda il discorso indiretto libero ed è questa la debolezza che nell'articolo di Moretti si è preferito evitare facendo coincidere il concetto di *character-space* con la mimesi delle opere teatrali - la preventiva operazione di *Text Mining* atta a suddividere all'interno del dato corpus scelto per la ricerca tutte le porzioni testuali diegetiche da tutte le porzioni testuali mimetiche avviene basandosi sui segni di interpunzione inseriti da chi ha creato il testo letterario e, pertanto, non è riconducibile alla figura di chi svolge le indagini sul corpus.

Inoltre, il framework permette di far emergere il differenziale che sussiste tra la diegesi e la mimesi, poiché prevede, infatti, lo svolgimento di analisi differenziali sull'asse diegetico e sull'asse mimetico. Come in altri campi del sapere dove l'attività interpretativa svolge un ruolo essenziale, così nella critica letteraria un approccio di analisi differenziale può essere intrapreso per migliorare gli aspetti interpretativi di fronte a un dato problema. Nella diagnostica medica e nella diagnostica psicologica, l'analisi differenziale aiuta a includere la presa in considerazione di fenomeni diversi per giungere a una determinazione quanto più corretta possibile. In economia, nelle decisioni sulla sostenibilità di determinate voci in bilancio (e nelle decisioni di *make or buy* e di altro tipo), l'analisi differenziale aiuta a comparare lo studio di voci diverse per determinare la sostenibilità di una scelta. Nell'attività di critica e interpretazione letteraria, l'analisi differenziale mira a resocontare le diverse realtà diegetiche e mimetiche, le componenti all'origine dell'integrità dei testi che compongono i *corpora*.

Il framework ingloba e fa tesoro delle riflessioni teoriche viste nei precedenti paragrafi (cfr. §§ 2.3. e 2.4.), ma semplifica la distinzione teorica alle due sole dimensioni diegetica e mimetica per le necessità tecniche che si presentano quando, usando il termine proposto da Moretti (cfr. § 2.6.), si deve "operazionalizzare" un concetto di teoria letteraria affinché le misurazioni sui testi letterari avvengano alla luce di quel concetto. Tali necessità si riferiscono a delle riflessioni tecniche che risultano essere propedeutiche alla "operazionalizzazione" e che si possono definire con il termine eco di "istruZIONALIZZAZIONE formale": ovvero la sequenza di istruzioni formali che va comunicata con il linguaggio di programmazione. Infatti, il computer per poter eseguire un determinato calcolo deve

ricevere una sequenza di istruzioni tramite il linguaggio di programmazione. Così, se per esempio l'obiettivo è svolgere una ricerca computazionale su un corpus di opere letterarie dell'Ottocento con il fine di analizzare i concetti su cui maggiormente quelle opere si sono interrogate, è possibile comunicare una sequenza di istruzioni - è possibile "istruZIONalizzare" - per fargli trovare tutte le frasi interrogative dirette, fargliele estrarre dal corpus e fargli condurre una analisi di *Topic Modeling* sul dataset estratto.

A quel punto si può ricorrere alla *Theory of Questions and Question Asking*⁴³ o ai contesti storico-sociali per cercare di interpretare i dati avanzando delle inferenze. A quel punto, o prima, ci si rende anche conto che qualcosa manca. Mancano le interrogative indirette che, forse, sono il luogo dove maggiormente si situano le riflessioni di narratori e personaggi sulle grandi domande epistemologiche. È possibile "istruZIONalizzare" un computer affinché trovi le interrogative indirette? In italiano è abbastanza difficile data la varietà di costruzioni in cui l'interrogativa indiretta viene formulata. L'interrogativa diretta presenta caratteristiche formali (il punto interrogativo) che permettono di dare per input una sequenza di istruzioni chiare e circoscritte al computer. L'interrogativa indiretta no. La prima è "istruZIONalizzabile" formalmente, la seconda risulta molto più difficile rispetto alla prima. Su un aspetto analogo a questo si è arenata la validità statistica dell'articolo del 1987 di Burrows, la stessa secca che è stata accuratamente evitata nell'articolo del 2013 di Moretti.

In definitiva, si ritorna di nuovo al punto di partenza delle categorie, aspetti e caratteristiche linguistiche. Per queste motivazioni tecniche, il framework presentato in questo libro cerca di evitare di ricadere nello stesso errore di Burrows, limitando appunto l'analisi alle sole due dimensioni diegetica e mimetica la cui suddivisione è automatizzata, non manuale, e si basa su elementi interni ai testi e pre-determinati da chi ha creato tali testi e non da chi vi conduce le ricerche. Distinzioni teoriche come quelle tra narratore diegetico, omodiegetico, autodiegetico, intradiegetico, eterodiegetico, extradiegetico, metadiegetico e pseudodiegetico non sono facilmente "istruZIONalizzabili" prima né facilmente "operazionabizzabili" dopo. Questo dimostra che i concetti di teoria letteraria

⁴³ Ram, A. (1991). A Theory of Questions and Question Asking. *The Journal of the Learning Sciences*, 1, 3/4, pp. 273-318.

a volte sono traducibili con il linguaggio della programmazione in una sequenza di istruzioni per il computer, altre volte o non lo sono o la complessità ne dilunga i tempi facendoli diventare insostenibili rispetto agli obiettivi e alle risorse delle ricerche. Un concetto di teoria letteraria può - come una determinata caratteristica o aspetto linguistico scelto per indagare tale concetto di teoria letteraria - essere incompatibile *a priori* oppure può produrre per output un volume di dati troppo alto da essere gestito rispetto alle risorse previste. A questo punto o si diminuisce il volume dei *corpora* (si riduce la scala) o si semplifica l'impianto teorico iniziale a ciò che è traducibile in una sequenza di istruzioni formalmente calcolabile da un computer.

Per il discorso indiretto libero vale quanto visto, in precedenza, circa l'interrogativa indiretta. Infatti, la scelta di non ricercare sul discorso indiretto libero scaturisce da tutte le considerazioni viste fino a qui. L'articolo del 1987 di Burrows può essere considerato come un indizio dell'impossibilità di svolgere una ricerca automatizzata su questa particolare tipologia di discorso riportato e gli studi linguistici confermano tale impossibilità.

Il discorso indiretto libero rientra, appunto, nella categoria del discorso riportato - insieme al discorso diretto, al discorso indiretto ecc. - e i principali studi linguistici italiani su questo aspetto (adottato come espediente narrativo soprattutto a partire dall'Ottocento) non ne presentano delimitazioni univoche.

In Herczeg⁴⁴, Cane⁴⁵, Mortara Garavelli⁴⁶ e Calaresu⁴⁷ non è possibile trarre definizioni, implicazioni o esclusioni formalmente circostanziate e utili a operazionalizzarlo. Per Mortara Garavelli, per esempio, il discorso indiretto libero è una condizione pragmatica data dalla «mescolanza di diegesi e di mimesi»⁴⁸. Tale condizione è rilevabile soprattutto laddove si incontrino i due centri deittici

⁴⁴ Herczeg, G. (1963). *Lo stile indiretto libero in italiano*. Firenze: Sansoni.

⁴⁵ Cane, E. (1969). *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*. Roma: Silva.

⁴⁶ Mortara Garavelli, B. (1985). *La parola d'altri*. Palermo: Sellerio; Ibidem. (1995). *Il discorso riportato*. In L. Renzi, G. Salvi & A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna: il Mulino, vol. 3, pp. 427-468.

⁴⁷ Calaresu, E. (2000). *Il discorso riportato. Una prospettiva testuale*. Modena: Il Fiorino. Ibidem. (2004). *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*. Milano: Franco Angeli.

⁴⁸ Mortara Garavelli, B. (1985). *Op. Cit.*, p. 105.

all'origine della citazione - il centro deittico originario di un enunciato e il centro deittico del contesto citante - e possono essere assunti come suoi segnali di riconoscimento i fenomeni intonativi, morfosintattici, lessicali, testuali e contestuali che origina, ma «l'impressione che se ne ritrae è che nessuno basti singolarmente a definire la specificità del fenomeno [...]: né, d'altra parte, sembra sufficiente mettere insieme i tratti rilevabili sui vari piani per avere un identikit completo - e omogeneo - di questo tipo di discorso»⁴⁹.

Inoltre, il livello lessicale può concorrere a intorbidire un quadro già di per sé sfumato, sfocato e privo, formalmente, di indicatori univoci, siano essi delimitanti, implicanti o escludenti, poiché quanta più similarità intercorre tra la lingua impiegata nella diegesi e la lingua impiegata nella mimesi, tanta maggiore sarà la difficoltà nel riconoscere la mimesi all'interno del contesto diegetico⁵⁰. L'assenza di segnali linguistici finiti e definiti, al momento, rende impossibile operationalizzare il discorso indiretto libero, poiché è di conseguenza impossibile istruzionalizzarlo, ovvero tradurlo nel linguaggio della programmazione informatica. Con l'intelligenza artificiale generativa, va ripetuto, sarà magari possibile, un domani, contemplare tutti i parametri che si possono intersecare nella resa del discorso indiretto per la sua individuazione automatizzata.

⁴⁹ *Ivi.*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 120 *et passim*.

3. Granularità diegetica-mimetica e letteratura premiata

Per dimostrare come il framework DM^A possa fornire una miglioria della granularità dei dati nelle ricerche di Distant Reading, in questo capitolo viene preso in analisi un corpus definito “Letteratura italiana premiata”, il quale è composto da tutte le opere narrative scritte in lingua italiana e premiate con i premi Strega, Campiello e Bancarella dal 1980 al 2020.

3.1. Domande di ricerca

Il periodo storico scelto inserisce questo corpus nell'epoca del post-moderno che, secondo alcune scuole di pensiero, ha una propaggine definita iper-moderno. I premi letterari dovrebbero, ipoteticamente, intercettare parte delle opere che in futuro verrà inclusa nel canone letterario; questo a sua volta dovrebbe, sempre ipoteticamente, riflettere il periodo storico-letterario in cui tali opere sono state concepite. Ma in che modo i premi letterari, effettivamente, si pongono in relazione agli stili che riflettono il post-moderno? Sia che si parli di solo post-moderno sia che se ne accetti l'evoluzione in iper-moderno, in entrambi i casi, una delle caratteristiche linguistiche sarebbe l'impiego di un linguaggio alleggerito da norme e restrizioni, non controllato da un processo che è possibile definire

di centralizzazione, ovvero da una mente unificatrice, ma maggiormente spontaneo, o almeno che rifletta una maggiore spontaneità. I premi letterari hanno apprezzato maggiormente lo stile post-moderno alleggerito da norme e restrizioni oppure più spesso si sono volti, e hanno indirizzato la eco da loro prodotta, verso gli stili “alti, controllati, sublimi” dove, proporzionalmente, autori e autrici hanno vigilato sull’insorgere di queste attenuazioni da norme e restrizioni?

Per cercare di rispondere a queste domande, per mostrare come il framework DM^A possa fornire una migliore granularità dei dati e, infine, per mostrare che non ci sono solo teorie letterarie e aspetti linguistici che si possono o non si possono “operazionalizzare”, ma anche situazioni intermedie dove categorie, aspetti e caratteristiche linguistiche impongono differenti scelte nella ricerca, nel corpus della letteratura italiana premiata viene preso in analisi l’impiego del *presente pro-futuro*. Una forma marcata che si vorrebbe relegata al solo linguaggio parlato e che, in una impostazione più normativa e standard del linguaggio, si vedrebbe essere sostituita dal futuro semplice. Nella mimesi rifletterebbe, dunque, la scelta di una resa di un linguaggio più autentico, nella diegesi rifletterebbe, dunque, uno stile narrativo alleggerito da norme e restrizioni, se confermato dall’analisi del differenziale dei due impieghi.

3.2. Caratteristiche del corpus “Letteratura italiana premiata”

L’elenco delle opere che compongono il corpus, con la relativa lista di abbreviazioni, è presentato nella relativa sezione bibliografica. La decisione di svolgere la ricerca sulle opere di carattere narrativo scritte in lingua italiana ha, di conseguenza, portato ad escludere dal corpus alcune opere vincitrici del premio Bancarella, per questo motivo la relativa lista risulta essere più corta rispetto alle liste dei premi Strega e Campiello. Alcune opere sono state escluse perché scritte in lingua straniera, dunque traduzioni non impiegabili in una ricerca sull’uso del presente pro-futuro: Maurice Denuzière premio Bancarella nel 1980; Gary Jennings (1982); John Grisham (1994); Jostein Gaarder (1995); Paco Ignacio Taibo II (1998); Ken Follet (1999); Michael Connelly (2000); Frank Schätzing (2007); Elizabeth Strout (2010); Dolores Redondo (2018); Anagela Marsons (2020). Altre opere sono state escluse perché non di carattere narrativo, ma di *non-fiction*, storico o saggistico: Sergio Zavoli

(1981); Giulio Andreotti (1985); Alberto Bevilacqua (1992); Renato Barneschi (1983); Antonio Spinosa (1991); Luciano De Crescenzo (1984); Enzo Biagi (1987); Vittorio Sgarbi (1990); Bruno Vespa (2004).

I premi Strega e Campiello, invece, hanno sempre e solo premiato opere di autori italiani o autrici italiane. Dalle relative liste non è stato necessario escludere opere di carattere poetico, perché nel periodo preso in esame, dal 1980 al 2020, non figurano tra quelle vincitrici. Solo nella lista del premio Campiello si è verificata una vincita *ex aequo* nell'anno 2005 tra gli scrittori Pino Roveredo (*Mandami a dire e altri racconti*) e Antonio Scurati (*Il sopravvissuto*). In questo caso è stata necessaria una selezione che ha preferito l'opera di Pino Roveredo a quella di Antonio Scurati secondo il criterio di maggiore inclusione per avere così un numero maggiore di scrittori diversi all'interno del corpus¹; infatti, nel periodo preso in analisi, un'altra opera di Antonio Scurati è già presente come vincitrice dello Strega nel 2019 (*M. Il figlio del secolo*) mentre Pino Roveredo figura solo nella lista del Campiello e, conseguentemente, sarebbe stato del tutto escluso. In questo modo, la dimensione finale del corpus è pari a 103 opere (41 opere per il premio Strega, 41 opere per il Campiello, 21 opere per il Bancarella).

Tra gli autori e le autrici maggiormente presenti nel corpus il primo posto spetta allo scrittore Sandro Veronesi con tre opere (premio Campiello nel 2000 e Strega nel 2006 e nel 2020). Alle spalle di Veronesi con due opere si trovano Dacia Maraini (Campiello nel 1990 e Strega nel 1999), Margaret Mazzantini (Strega nel 2002 e Campiello nel 2009), Ugo Riccarelli (Strega nel 2004 e Campiello nel 2013), Umberto Eco (Strega nel 1981 e Bancarella nel 1989), Carlo Sgorlon (Campiello nel 1983 e Strega nel 1985), Pasquale Festa Campanile (Campiello nel 1984 e Bancarella nel 1986), Giuseppe Pontiggia (Strega nel 1989 e Campiello nel 2001), Gesualdo Bufalino (Campiello nel 1981 e Strega nel 1988). Alle 103 opere del corpus, dunque, corrispondono 93 autori e autrici. La maggioranza è nettamente maschile, infatti le autrici sono 23 (con 25 opere) mentre gli autori sono più del triplo, essendo 70 (con 78 opere).

¹ L'opera è stata comunque misurata digitalmente come libro, non suddividendola in sotto-testi. Lo stesso criterio è stato applicato alle altre raccolte di racconti vincitrici dei premi in questione, ovvero 1982S, 1997S, 1999S.

Nel premio Strega in 41 premiazioni solo 6 opere a firma femminile hanno trionfato (Maria Bellonci nel 1986, Mariateresa Di Lascia nel 1995, Dacia Maraini nel 1999, Margaret Mazzantini nel 2002, Melania Mazzucco nel 2003, Helena Janeczek nel 2018).

Nelle 41 edizioni del premio Campiello prese in esame, le autrici che si sono classificate al primo posto sono state 13 (Rosetta Loy nel 1988, Francesca Duranti nel 1989, Dacia Maraini nel 1990, Isabella Bossi Fedrigotti nel 1991, Marta Morazzoni nel 1997, Paola Mastrocolo nel 2004, Mariolina Venezia nel 2007, Benedetta Cibrario nel 2008, Margaret Mazzantini nel 2009, Michela Murgia nel 2010, Simona Vinci nel 2016, Donatella Di Pietrantonio nel 2017, Rosella Postorino nel 2018).

Nel premio Bancarella, tra le 21 premiazioni prese in analisi, hanno prevalso 7 opere a firma femminile italiana (Carmen Covito nel 1993, Alessandra Appiano nel 2003, Anna Premoli nel 2013, Michela Marzano nel 2014, Sara Rattaro nel 2015, Margherita Oggero nel 2016, Alessia Gazzola nel 2019). Così i premi Campiello e Bancarella mostrano una maggiore rappresentanza femminile, comunque attestata sul 33-35%, mentre nel premio Strega tale rappresentanza si ferma al 15% circa. La composizione delle case editrici vede nettamente al primo posto la Mondadori con 25 titoli vincitori su 103, seguita dall'Einaudi (14 titoli), dalla Bompiani (12 titoli), dalla Rizzoli (11 titoli), da Feltrinelli e Longanesi (7 titoli ciascuna), Sellerio (5 titoli), Garzanti, Guanda e Newton Compton (3 titoli ciascuna), Piemme e Sperling & Kupfer (2 titoli ciascuna). Chiudono con un solo titolo premiato, nel periodo preso in riferimento, le case editrici Minimum Fax, Utet, Bollati Boringhieri, Marsilio, Adelphi, Mondolibri, Leonardo editore e La nave di Teseo che, rispetto alla maggior parte delle altre, ha una fondazione relativamente molto più recente. Infine, il corpus è composto da 1.762.929 occorrenze totali di forme verbali così distribuite: premio Bancarella 318.578 occorrenze verbali, premio Campiello 606.712 occorrenze verbali, premio Strega 837.639 (il premio Strega include al suo interno *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati che da sola vanta ben 149.228 occorrenze verbali²).

² L'Appendice 1 presenta il dataset con tutte le occorrenze estratte dal corpus, i dati suddivisi per premio letterario, singola opera, i dati complessivi sintetizzati nei grafici presentati in questo capitolo ed è liberamente consultabile e scaricabile nel repository online pubblico di GitHub a questo indirizzo: <https://github.com/Pietro-Mazzarisi/AppendiciTeoriaeFrameworkDistantReading>.

3.3. Il presente pro-futuro. Aspetti linguistici

L'uso del presente (semplice) con valore di azione futura, ovvero il presente pro-futuro, sembra essere diffuso e trasversale nelle lingue naturali, oltre a non essere strettamente dipendente dalla effettiva disponibilità, in un relativo sistema verbale, di tempi appositamente preposti all'espressione della futuità:

«Nessuna sorpresa desterà comunque la frequenza d'uso del Presente "pro futuro", che a quanto pare costituisce un'opzione sempre disponibile nelle lingue naturali, a prescindere dal fatto che vi siano altri mezzi per esprimere l'idea di futuità [...]. La riattualizzazione di un evento passato mediante un Presente e avvertita come più saliente, rispetto alla predizione di un evento futuro attuata attraverso il medesimo tempo [...]. Il passato possiede una corposità psicologica del tutto assente nel caso degli eventi futuri. Il passato è, insomma, un dato di fatto, mentre il futuro è spesso soggetto agli arbitri del destino»³.

Il presente pro-futuro è attestato già nell'italiano antico⁴, si conferma come una funzione verbale ereditata dal latino *praesens* che è stata impiegata nel sistema verbale del volgare toscano e poi dell'italiano da almeno 500 anni circa. Lo si ritrova, per esempio, nella protasi di periodi ipotetici⁵ all'interno del *Novellino* - chiamato altrimenti *Ciento novelle antike*, di autore ignoto, ma di stampa risalente al 1525 a cura di Carlo Gualteruzzi⁶. Il suo impiego, nell'italiano antico, non era circoscritto al solo periodo ipotetico, infatti era ricorrente anche in costruzioni negative con avverbi del tipo *giammai non e più non*⁷.

In epoca contemporanea, l'impiego del presente pro-futuro trova d'accordo la maggior parte dei linguisti e delle linguiste. Così, per

³ Bertinetto, P. M. (1992). Metafore tempo-aspettuali. *Linguistica*, 32, 2, pp. 97-98.

⁴ Lorenzetti, L. (2002). *L'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci, p. 75.

⁵ Squartini, M. (2010). *Il verbo*. In G. Salvi & L. Renzi (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna: il Mulino, vol. 1, p. 513.

⁶ Trebaiocchi, C. (2017). Sulla tradizione del *Novellino* (I): l'editio princeps del 1525 e la stampa senza data. *Nuova rivista di letteratura italiana*, 20, 1, pp. 9-59.

⁷ Brambilla Ageno, F. (1975). Presente 'pro futuro': due norme sintattiche nell'italiano antico. *Studi di grammatica italiana*, IV, p. 43.

Monica Berretta, Pier Marco Bertinetto, Lorenzo Renzi e Luca Serianni tale impiego è solitamente circoscritto alla lingua colloquiale⁸. Questo impiego avviene frequentemente coadiuvato da elementi esterni al sistema verbale, come avverbi ed espressioni di tempo, per Gaetano Berruto, Giuseppe Patota, Carla Bazzanella & Eva Wiberg⁹. Ilaria Bonomi sottolinea che è poco usato nello scritto, per gli usi scritti e formali la lingua si indirizza a un impiego standard con il ricorso al futuro semplice¹⁰. Il presente pro-futuro, però, non può sostituire il futuro semplice in tutti i suoi contesti di uso. Per esempio, per esprimere supposizioni future, come in una frase del tipo «un giorno questa terra sarà bellissima», la riformulazione con il presente non è corretta¹¹. Infine, la funzione del presente pro-futuro sembra essere anche un bilanciamento all'interno del sistema verbale italiano rispetto a quello che è stato definito lo status problematico del futuro semplice¹². Il futuro semplice dovrebbe avere funzione temporale e modalità indicativa, ma in queste circostanze l'uso appare limitato. Gli impieghi del futuro semplice sembrano vertere sempre più verso una associazione all'indeterminatezza, una tendenza confermata dal sentore linguistico e dai dati. Per Berruto, per esempio, ormai la forma «verrò domani risulta quasi funzionare da forma enfatica rispetto a *vengo domani*»¹³. Infatti,

⁸ Berretta, M. (2002). *Il futuro italiano nella varietà nativa colloquiale e nelle varietà di apprendimento*. In S. Dal Negro & B. Mortara Garavelli (a cura di), *Temi e percorsi della linguistica. Scritti scelti*. Vercelli: Edizioni Mercurio, p. 265; Bertinetto, P. M. (1986). *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze: Accademia della Crusca, p. 336; Renzi, L. (2003). *Il cambiamento linguistico nell'italiano contemporaneo*. In N. Maraschio & T. Poggi Salani (a cura di), *Italia linguistica anno mille. Italia linguistica anno duemila*, Roma: Bulzoni, p. 48; Seriani, L. (2006). *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino: UTET Università, p. 467.

⁹ Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, p. 70; Patota, G. (2010). *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*. Milano: Garzanti, p. 99; Bazzanella, C. & Wiberg, E. (2002). *Contesti d'uso e il Futuro in italiano lingua prima e lingua seconda*. In H. Jansen, P. Polito, L. Schesler & E. Strudsholm (a cura di), *L'infinito & oltre: omaggio a Gunver Skytte*. Odense: Odense University Press, p. 54.

¹⁰ Bonomi, I. (2010). *Le strutture dell'italiano*. In I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana & M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*. Roma: Carocci editore, p. 110.

¹¹ Serianni, L. (1997). *Italiano. Grammatica, sintassi, dubbi*. Milano: Garzanti, p. 325.

¹² Marchetti, E. (2018). Il futuro nell'italiano contemporaneo come tempo dell'indicativo: una classificazione problematica. *Italica Wratislaviensia*, 9, 1, p. 103.

¹³ Berruto, G. (1987). *Op. Cit.*, p. 70.

dai dati si evince che «il presente sembra invadere lo spazio del futuro e lo sostituisce quando ci si riferisce a un evento ravvicinato nel tempo circa nel 90% nei contesti colloquiali»¹⁴. La categorizzazione grammaticale del futuro semplice nel modo indicativo appare dunque piuttosto una forzatura, poiché coincide più pienamente con la categoria cognitiva e mentale del futuro e le incertezze a esso associate. Una forzatura, questa, che sembrerebbe essere ulteriormente confermata dal maggior numero di funzioni del futuro semplice che esprimono altro che realtà e funzione temporale: iussiva, attenuativa, retrospettiva, suppositiva, concessiva.

3.4. Il presente pro-futuro. Aspetti tecn(olog)ici

Una ricerca digitale sul presente pro-futuro, che sia di Distant Reading, di linguistica computazionale o di altro indirizzo automatizzato, viene complicata dal fatto che l'estrazione delle occorrenze includerà, inevitabilmente, altre occorrenze del presente semplice, ma con funzioni diverse che possono andare, per esempio, dal presente storico al presente iterativo. Come indirettamente suggerito dagli studiosi e dalle studiose di linguistica italiana, è possibile delimitare questo inconveniente inserendo una sequenza di istruzioni finalizzata alla ricerca di co-occorrenze di forme verbali al presente semplice e di avverbi ed espressioni di tempo. Seguendo tale suggerimento, l'output dei dati è stato circoscritto alle co-occorrenze degli avverbi di tempo *oggi*, *stamattina*, *stasera*, *stanotte*, *domani*, *indomani*, *domattina*, *dopodomani* e alle quattordici parole precedenti e successive contenenti forme di presente semplice. L'appendice 1 riporta i dati estratti dal corpus e il calcolo delle percentuali di uso del presente pro-futuro¹⁵.

3.5. Premio Strega e risultati

Il premio Strega è la naturale istituzionalizzazione di quello che è stato definito gli *Amici della domenica*: un ritrovo di amici, scrittori, letterati, giornalisti e artisti presso la casa romana di Goffredo Bellonci e Maria Villavecchia in Bellonci, fondatori del premio let-

¹⁴ Marchetti, E. (2018). *Op. Cit.*, p. 104.

¹⁵ <https://github.com/PietroMazzarisi/AppendiciTeoriaeFrameworkDistantReading>.

terario che ha preso il nome dall'azienda di liquore della famiglia di Goffredo. Il ritrovo nasce all'inizio del 1944, cementato dalla difficile situazione bellica italiana¹⁶, e continua anche dopo la fine delle ostilità militari. La formalizzazione del premio avviene il 17 febbraio del 1947 con l'obiettivo di contribuire alla rinascita culturale italiana post-bellica e in questi circa 80 anni si è trasformato da salotto informale in quello che viene largamente considerato il premio letterario italiano più prestigioso. Inizialmente e per lungo tempo molto ristretto, il sistema di premiazione fino al 2007 ha funzionato di fatto a cerchi concentrici, con all'esterno la *kulturindustrie*, un cerchio intermedio di letterati selezionati e il cerchio finale dei letterati in terra capitolina ammessi nel salotto dei Bellonci¹⁷. Dal 2007, la presidenza di Tullio De Mauro alla fondazione Bellonci ha allargato la platea dei votanti. Oggi, lo Strega si autodefinisce uno specchio della società, in grado di cogliere le tendenze culturali dell'Italia, un termometro

«degli umori dell'ambiente culturale e dei gusti letterari degli italiani. I libri premiati hanno raccontato il nostro Paese, documentandone la lingua, i cambiamenti, le tradizioni [...]. Non poteva essere altrimenti se si riflette sulla statura dei personaggi che facevano parte del gruppo originario degli *Amici della domenica* e se si scorre l'Albo d'Oro dei vincitori, che è documento estremamente eloquente»¹⁸.

Un recente studio di Gianluigi Simonetti¹⁹ prende in analisi soprattutto le opere vincitrici, le cinque finaliste degli ultimi sei anni e nota che le vittorie nel premio Strega sono accomunate da diversi elementi, tra i quali spiccano l'essere sintonizzate (direttamente o indirettamente) sui fatti quotidiani del paese e l'essere perfettamente allineate alle mode della letteratura e del costume. Si tratterebbe di opere inclusive che non impegnano eccessivamente chi legge e che propongono sempre la conformità alle idee politiche del momento storico in cui si affacciano. Per questi motivi, almeno

¹⁶ <https://premiostrega.it/PS/la-giuria/>.

¹⁷ Petrocchi, S. (2014). *La polveriera*. Milano: Mondadori, p. 60.

¹⁸ <https://premiostrega.it/PS/premio/>.

¹⁹ Simonetti, G. (2023). *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*. Milano: Nottetempo.

sul livello linguistico che è quello che primariamente interessa qui, le opere dello Strega si porrebbero lontano dallo sperimentalismo, non proponendo fratture allo standard, ma al massimo proponendo esperimenti tramite l'ibridazione dei generi letterari. Sempre a supporto dei deboli, tradirebbero, in realtà, una falsa coscienza poiché questo affiancarsi agli emarginati non è stato traslato in una solidarietà stilistica, una autentica adesione linguistica al mondo popolare cui esprimono compassione²⁰:

«La lingua di questo romanzo non deve essere troppo complicata o resistente alla decifrazione, soprattutto nella struttura sintattica (una maggiore libertà si potrà rivendicare sul piano lessicale, attingendo con giudizio ai vocabolari aulici e tecnici). Tuttavia, non deve essere nemmeno troppo basic, troppo appiattita sull'italiano standard o sul gergo. Lo sperimentalismo formale nel complesso continua a essere bandito, come pure [...] gli stereotipi della narrativa di consumo; mentre giocare a mescolare generi diversi [...] viene senz'altro incoraggiato, incluso il ricorso a un po' di blasone regionale»²¹.

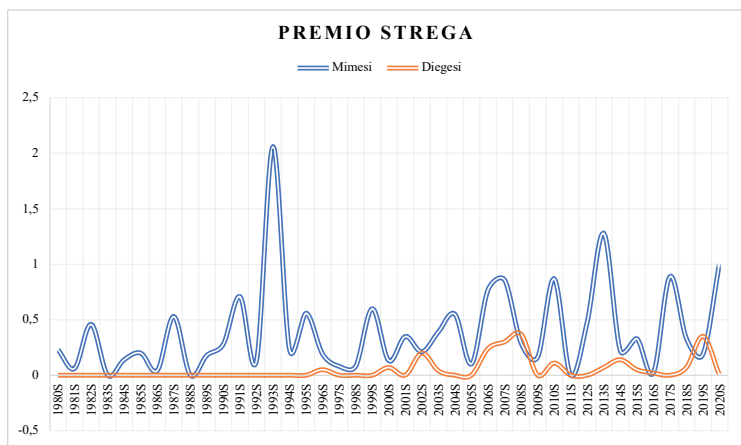


Grafico 1. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Strega.

Il grafico 1 mostra la distribuzione delle 332 occorrenze di presente pro-futuro registrate nelle opere premiate con lo Strega, di

²⁰ Ibidem, p. 163.

²¹ Ibidem, p. 178.

queste 289 sono in mimesi e 43 in diegesi. Il volume dei dati non permette di avanzare inferenze generali sul premio letterario, ma comunque permette di avanzare collegamenti con alcuni punti toccati dalle considerazioni di Simonetti e con alcuni punti che non riflettono le considerazioni esposte nel suo studio, poiché in modo più approfondito incentrate sui libri vincitori dal 2017 al 2022. In proporzione, nello Strega si può notare un lento aumento di forme del presente pro-futuro e quella che potrebbe essere una maggiore presenza di stili meno alti e sublimi a partire dal 2000 circa, mentre in precedenza sembrerebbe confermato il bando a un linguaggio più spontaneo. L'eccezione è il picco segnato dall'opera vincitrice dell'edizione del 1993, ovvero *Ninfa plebea* di Domenico Rea e questo sembrerebbe confermare un carattere dello Strega, peraltro condiviso con la maggior parte dei più famosi premi letterari stranieri: l'essere stato particolarmente sensibile alle pressioni commerciali esercitate dalle maggiori case editrici²². Infatti, l'unicità dell'opera di Rea, pubblicata nel 1992, combacia con l'identità della casa editrice che ha portato nel mercato il suo secondo e ultimo romanzo: è l'unica opera, tra le 41 opere prese in analisi per il relativo premio, a non essere stata data alla stampa da un editore blasonato. L'opera di Rea è stata pubblicata dalla Leonardo editore, un marchio indipendente fino al 1993 e con una linea editoriale che non ha seguito i filoni tradizionali, ma ha preferito piuttosto la promozione della creatività all'interno delle pratiche di scrittura²³, almeno fino a quando non ha incrociato le vicissitudini del Lodo Mondadori.

Le altre opere che sembrano segnare delle controtendenze nel nuovo millennio sono quelle vincitrici delle edizioni 2006, 2007, 2010, 2013 e 2017; ovvero *Caos calmo* di Sandro Veronesi (2006S), *Come Dio comanda* di Nicolò Ammaniti (2007S), *Canale Mussolini* di Antonio Pennacchi (2010S), *Resistere non serve a niente* di Walter Siti (2013S) e *Le otto montagne* di Paolo Cognetti (2017S). Pennacchi e Siti hanno in comune il materiale su cui

²² «Un discorso che del resto non vale solo per lo Strega, né solo per l'Italia: i premi letterari internazionali più famosi – dal Goncourt al Booker Prize, dal Pulitzer al National Book Award – sviluppano oggi dinamiche che coinvolgono *tutti* gli attori del campo letterario, mentre affermano una indubbia capacità di strutturare (e deformare) il campo stesso», Ibidem, p. 17.

²³ <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB001358/>.

hanno costruito le loro narrazioni, cioè realtà sociolinguistiche a cui solitamente viene associata una minore vigilanza sulle forme. In Pennacchi è protagonista una famiglia di contadini della bassa padana, i Peruzzi, che muove verso il Lazio per la bonifica dell'omonimo canale. In Siti è protagonista una differente prospettiva generazionale all'interno della criminalità organizzata, dove un bagaglio di nuove competenze permette sì ai più giovani di allargare gli orizzonti criminali, ma non cancellerebbe l'oralità tipica dei contesti di provenienza. Il carattere linguistico che i dati evincono in Veronesi, Ammaniti e Cognetti sembra coincidere con i risultati della lettura ravvicinata condotta da Simonetti. Per Simonetti, Veronesi e Ammaniti sarebbero accomunati da una scrittura "scenografica" che pare *ab origine* confezionata per il salto transmediale e audiovisivo, come effettivamente poi avvenuto²⁴. Anche Cognetti dimostrerebbe sintassi e ritmiche analoghe, ma oltre a questi aspetti, e in controtendenza con la cinquina finalista nell'anno di riferimento, la sua scrittura risulterebbe essere anche la più distante dai modelli sublimi e più conservatori: «*Le otto montagne* [...] risulta tra i cinque il romanzo più consapevole e forse, in fondo, il più orgoglioso della propria distanza culturale e linguistica da una certa tradizione italiana»²⁵.

3.6. Premio Campiello e risultati

Il premio Campiello nasce nel 1962 a Venezia per volontà di Mario Valeri Manera²⁶, il quale spinse la Confindustria e gli industriali del Veneto a ritagliarsi uno spazio nel panorama culturale italiano, istituendo una manifestazione letteraria che si distinguesse da quelle già esistenti. Da subito, la distinzione è stata trovata nell'istituzione di una doppia giuria: la prima tecnica che riduce le opere candidabili a una cinquina, la seconda popolare che da queste elegge l'opera vincitrice. Nello Strega, a lungo, le premiazioni sono avvenute su impulso degli *Amici della domenica*, il Campiello con il sistema di "*blind reading*" (le identità della giuria popolare sono

²⁴ Simonetti, G. (2023). *Op. Cit.*, p. 138.

²⁵ Ibidem, p. 140.

²⁶ [https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/\(\\$lnkacross\)/719107887A1572FBC1257AAF003B9736?opendocument&language=IT](https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/($lnkacross)/719107887A1572FBC1257AAF003B9736?opendocument&language=IT).

segrete fino alla premiazione) rivendica democraticità, ideazione e fonte di riproduzione:

«Il Campiello, ha visto il successo delle opere in concorso confermato sia dalle vendite ma anche dalla trasposizione cinematografica di alcuni di esse. Si è dimostrata efficace l'idea iniziale e mai mutata del meccanismo ideato per giungere al vincitore: una duplice giuria, una tecnica ed una popolare [...]. Il Campiello ha [...] inaugurato per primo la formula di una larga giuria popolare, formula, in seguito esportata in altre manifestazioni»²⁷.

L'antifona nei riguardi dello Strega non è affatto casuale, essendo il Campiello, nel panorama culturale italiano, l'unico premio a poter contenderne lo scettro. Per Simonetti, la doppia giuria del Campiello era intesa a garantire un compromesso tra qualità letteraria e più vasta fruibilità delle opere finaliste, smarcandosi al contempo dalle logiche più meramente commerciali per puntare sul prodotto libro, il valore della narrazione in sé, piuttosto che sulle possibili auree di chi ha scritto e di chi ha pubblicato²⁸. Dal 2000, questa concorrenza avrebbe spinto il Campiello verso la prosa insieme commerciale e pseudo-impegnata che connoterebbe lo Strega²⁹.

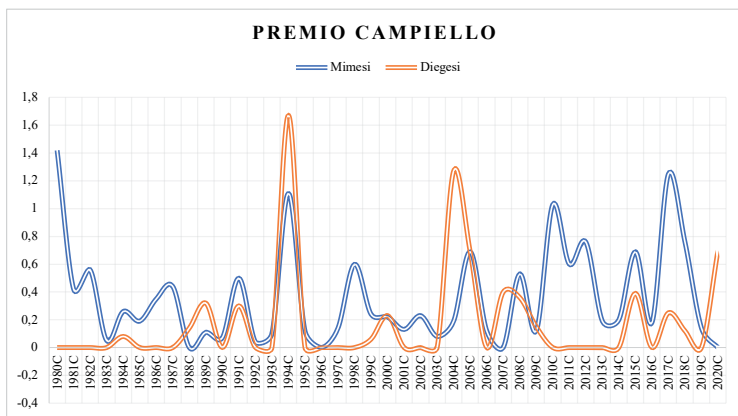


Grafico 2. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Campiello.

²⁷ [https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/\(\\$linkacross\)/BC8D6D17A5DC4C10C125739F00577D50?opendocument&language=IT](https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/($linkacross)/BC8D6D17A5DC4C10C125739F00577D50?opendocument&language=IT).

²⁸ Simonetti, G. (2023). *Op. Cit.*, pp. 105-106.

²⁹ Ivi.

Il grafico 2 mostra la distribuzione delle 250 occorrenze di presentazioni pro-futuro registrate nelle opere premiate con il Campiello, di cui 181 sono in mimesi e 69 in diegesi. Anche in questo caso, il volume dei dati non permette di avanzare inferenze generali sul premio letterario. Ma anche in questo caso rimane, comunque, possibile notare alcune analogie con il grafico relativo allo Strega. Entrambi i grafici mostrano un picco nella prima metà degli anni Novanta e un lento aumento di forme del presente pro-futuro e di quella che potrebbe essere una maggiore presenza di stili meno alti e sublimi a partire dal 2000 circa. Nel grafico delle opere premiate con il Campiello il picco segnato nella prima metà degli anni Novanta è raggiunto da 1994C, *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi. Qui è interessante notare come la granularità dei dati ottenuti con il framework DM^A sia stata in grado di rilevare un picco con una forte qualità diegetica che riflette la complessità narratologica dell'opera in questione. Infatti, come è già stato notato, in 1994C

«si fa forte la tendenza al “dissolversi del narratore nei suoi personaggi” di cui parla Vološinov [...]. Qui il quadro si fa ancora più complesso se consideriamo l'andamento testimoniale del romanzo, dove, nella finzione romanzesca, un narratore esterno trascrive la testimonianza di Pereira, il protagonista [...]. Già sul piano diegetico, quindi, si ha la sovrapposizione di due voci, quella di Pereira, filtrata indirettamente dal narratore, e quella del narratore stesso»³⁰.

La capacità del framework DM^A di cogliere una specificità di questo tipo, però, è stata resa possibile dalla sua natura di *Mixed Method*, ovvero dall'alternanza di fasi di lettura a distanza e lettura ravvicinata. A differenza di quanto viene sostenuto nello studio del 2011 di Di Giovanni («le modalità citazionali interne al romanzo sono all'insegna della continuità tra diegesi e mimesi, soprattutto per l'assenza di indicatori grafici»³¹), una lettura più attenta rileva che in 1994C la mimesi presente nel testo viene sistematicamente

³⁰ Di Giovanni, L. (2011). Osservazioni linguistiche sulla narrativa di Antonio Tabucchi. Piani del racconto, testualità, sintassi. *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LXIV, II, p. 258. La citazione di Vološinov è presa da: Vološinov, N. V. (1976). *Marxismo e filosofia del linguaggio*. Bari: Dedalo, p. 250.

³¹ Ivi.

distinta dalla diegesi con il ricorso all'uso dei due punti. Questo, nelle fasi della raccolta dati, ha obbligato a limitarsi alla sola estrazione delle co-occorrenze degli avverbi di tempo *oggi, stamattina, stasera, stanotte, domani, indomani, domattina, dopodomani* e alle quattordici parole precedenti e successive contenenti forme di presente semplice. La fase di lettura ravvicinata con analisi tradizionale è dunque risultata fondamentale. Anche per questo motivo, il framework sostiene un approccio *Mixed Method* che può far progredire la disciplina del Distant Reading, passando dai punti intermedi e inevitabili quando una disciplina giovane si trova nelle sue fasi iniziali. Una scuola italiana, grazie alla sua grande tradizione di attenzione e riflessione sugli aspetti teorici, potrebbe forse dimostrare (all'originale scuola statunitense) che se dapprima non si è in grado di trattare con efficienza teorica le scale delle centinaia e delle migliaia, difficilmente si potranno trattare teoricamente ed efficacemente le scale di milioni di testi letterari (e, in ogni caso, l'esperienza maturata nelle scale inferiori giova alle superiori).

È molto interessante anche notare come la granularità dei dati abbia allo stesso tempo individuato e differenziato i maggiori tre picchi negli anni 2000 che si incontrano nel grafico 2 delle opere premiate con il Campiello, distinguendo in qualità diegetica il picco di 2004C dai picchi di 2015C e 2017C, ma rilevando anche tra 2015C e 2017C una minima differenza diegetica³². Queste tre narrazioni, *La barca nel bosco* di Paola Mastrocola (2004C), *L'ultimo arrivato* di Marco Balzano (2015C) e *L'arminuta* di Donatella Di Pietrantonio (2017C), hanno in comune l'essere tutte e tre narrazioni autodiegetiche condotte da pre-adolescenti e adolescenti. Da qui l'attestarsi al primo, secondo e terzo posto per quel che riguarda gli anni 2000. Ma, come sottolineato dai dati, l'opera di Mastrocola si differenzia dalle due successive. Perché è una narrazione simultanea che riporta, per la maggior parte del libro (dai 13 ai 25 anni circa del protagonista), i fatti adolescenziali mentre avvengono. Infatti, 2004C presenta come narratore autodiegetico un adolescente di nome Gaspare Torrente e, contestualmente, offre

³² Viene escluso 2005C, *Mandami a dire e altri racconti* di Pino Roveredo perché, come già detto in precedenza (cfr. § 3.2.), il libro è stato misurato in quanto tale e non dividendolo in sotto-testi, dunque non permette un discorso organico e comparato. L'attenzione ai *format* del racconto e della raccolta di racconti viene dedicata nel corpus analizzato nel prossimo capitolo.

il lavoro svolto dall'autrice nel filtrare una storia attraverso occhi e lingua di un ragazzino che da una piccola isola del sud si è trasferito a Torino per poter studiare al liceo e deve faticosamente riuscire a integrarsi. 2015C ripresenta la figura del giovane emigrato, in questo caso da una più specificata Sicilia verso Milano, ma a una più tenera età di 9 anni. A differenza di 2004C, in 2015C il narratore autodiegetico di nome Ninetto a volte racconta la sua storia in narrazione simultanea, descrivendo tra allegrie e tristezze il mondo duro in cui è stato catapultato, altre volte, invece, compie un salto temporale narrando già da adulto e anziano, con l'amarcord e la distanza che ne consegue. Infine, in 2017C l'io narrante è la voce di una ragazza che racconta la storia di ciò che le è successo fra i 13 e 14 anni quando si è trovata rispedita indietro nella sua famiglia biologica, dopo che fin dai sei mesi era stata cresciuta in una famiglia di parenti. Mai nominata se non come *arminuta* ("la ritornata" in dialetto abruzzese), nelle prime due parti del libro la protagonista cerca le risposte al perché la madre adottiva l'abbia rimandata indietro e poi, anche lei come già Gaspare Torrente, si dovrà trasferire in città per poter continuare gli studi. 2004C si differenzia per l'autodiegesi in narrazione simultanea che in 2015C e 2017C è più limitata.

Potrebbe essere solo una coincidenza il fatto che fra queste opere nel frattempo c'è stata una certa Elena Ferrante, la quale pur non avendo vinto in nessuno dei tre premi letterari in analisi, dal 2011 ha riscosso enorme successo con un io narrante che, a distanza di tempo, ripercorre le fasi adolescenziali della sua formazione.

3.7. Premio Bancarella e risultati

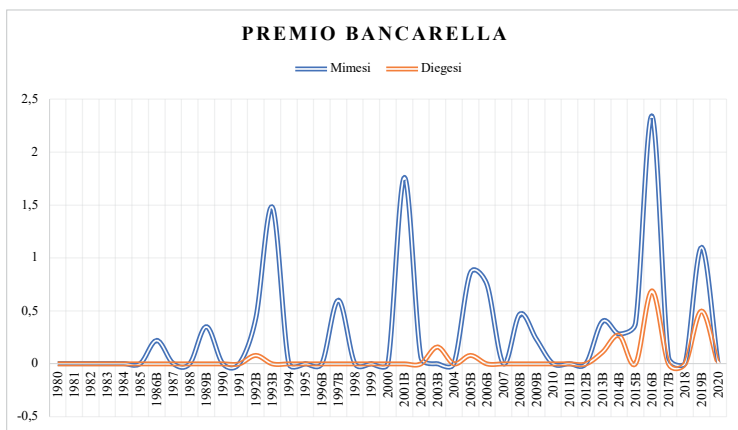
Il premio Bancarella è stato istituito nel 1953, a seguito del primo raduno dei Librai Pontremolesi dell'anno precedente. In questo raduno, tenutosi nell'agosto del 1952, nasce l'idea di ritrovarsi ogni anno nella città di origine, circostanza riportata nel settembre del 1952 sul quotidiano *Epoca* da una ventitreenne Oriana Fallaci³³. La storia di questi venditori ambulanti di storie e conoscenza partiti dalla Lunigiana è molto più antica e sembra anticipare nei fatti – l'investire sforzi e futuro in cultura merceologica, in libri che riesco-

³³ https://www.premiobancarella.it/site/?page_id=580.

no a intercettare la domanda posta dal mercato – le riflessioni di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer sull'industria culturale.

Il premio vuole rispecchiare la concretezza commerciale di chi – prima ambulando, poi noleggiando bancarelle fisse sotto i portici di grandi città (da qui il nome del premio) e, infine, aprendo librerie nelle stesse grandi città - rivendica una posizione privilegiata nel comparto. Tale posizione consta nel rapporto con la clientela, con chi alla fine i libri li compra, e se poi li legge o meno non è dato sapere. Ma fattualmente li compra appunto sotto gli occhi dei librai, e sotto loro consiglio, qualche volta. Il Bancarella, fiero di questo carattere popolare e della possibilità di “tastare il polso” del mercato in prime persone, si autodefinisce e distingue dai più altisonanti colleghi, come

«l'unico premio letterario gestito esclusivamente dai librai. Nel '53 vince Hemingway con *Il vecchio e il mare*, anticipando il Nobel; un evento che si ripeterà con Pasternak per *Il dottor Zivago* e con Singer per *La famiglia Moscat* [...]. Intorno al Bancarella non ci sono le tanto criticate giurie ed è forse tutto qui il segreto del successo. Conta la “merce libro” non disgiunta dal suo valore letterario, una merce che ha un valido mercato, che poggia sulla fiducia reciproca che si è instaurata tra i lettori e i librai»³⁴.



³⁴ Ivi.

Il grafico 3 mostra la distribuzione delle 198 occorrenze di presente pro-futuro registrate nelle opere premiate con il Bancarella, di cui 178 sono in mimesi e 20 in diegesi. Anche in questo caso, il volume dei dati non permette di avanzare inferenze generali sul premio letterario. I dati, però, indicano alcune analogie. Il primo e più alto picco, *La finestra di fronte* di Margherita Oggero (2016B), è un romanzo che segue due personaggi principali, Marta e Michele, impiegando due eterodiegesi che si avvicinano in narrazioni simultanee. I personaggi hanno due estrazioni sociali diverse: lei archivistica, indigena a Torino; lui (di nuovo) un meridionale che con sacrifici è riuscito a laurearsi in ingegneria, ma ha preferito svolgere la professione dei suoi sogni, condurre treni dell'alta velocità su e giù per l'Italia. I dati sembrerebbero collegare queste caratteristiche di 2016B a quelle analoghe di 2004C e 2015C (cfr. § 3.6.). I dati, infine, segnano altri tre successivi picchi nel grafico 3: *La gita a Tindari* di Andrea Camilleri (2001B), *Amiche di salvataggio* di Alessandra Appiano (2003B) e *Il ladro gentiluomo* di Alessia Gazzola (2019B). Anche qui, sembra, il framework DM^A abbia colto delle analogie e delle caratteristiche condivise: 2001B è un giallo; 2003B è un *chick lit*; 2019B è un *chick lit* ibridato con il giallo.

3.8. Conclusione

Il framework DM^A ha dimostrato di essere in grado di cogliere, per esempio, l'identità dell'opera e l'unicità editoriale di *Ninfa plebea* (1993S) rispetto alle altre opere vincitrici del premio Strega negli anni Ottanta e Novanta. Ha altresì dimostrato affidabilità, coincidendo con i risultati della lettura ravvicinata di Simonetti per le opere vincitrici dello stesso premio nel nuovo millennio. Con le opere del premio Campiello, la granularità diegetica-mimetica così ottenuta ha dimostrato di essere in grado di cogliere ed indicare specificità narratologiche in sé, come avvenuto con *Sostiene Pereira* (1994C), e specificità che hanno guidato la comparazione del trittico di opere autodiegetiche con protagonisti pre-adolescenti e adolescenti: *La barca nel bosco* (2004C), *L'ultimo arrivato* (2015C) e *L'arminuta* (2017C). Nel premio Bancarella ha guidato il collegamento interno tra i generi letterari di *La gita a Tindari* (2001B), *Amiche di salvataggio* (2003B) e *Il ladro gentiluomo* (2019B), oltre al collegamento inter-premiale tra *La finestra di fronte* (2016B) e le due opere con analoghe caratteristiche del premio Campiello: 2004C e 2015C.

In via del tutto sperimentale, si può tentare quanto fino ad adesso è stato escluso: provare a vedere se i dati ottenuti con il framework DM^A proposto in questo libro permettono di avanzare inferenze plausibili sui premi letterari in generale. Si vedano dunque i diversi rapporti tra il numero totale delle occorrenze verbali di ogni premio (cfr. § 3.2.) e le percentuali delle occorrenze del presente pro-futuro nelle liste dei tre premi e il differenziale dei dati (cfr. Appendice 1³⁵). Il Bancarella segna allo stesso tempo la più alta percentuale di uso del presente pro-futuro (0,062%) e la più alta percentuale di impieghi mimetici (89,90% in mimesi e 10,10% in diegesi) della *linguistic category* in analisi. Il premio Campiello e il premio Strega hanno valori simili sull'uso generale del presente pro-futuro (Campiello 0,041% e Strega 0,039%), ma hanno differenziali che li distinguono nettamente sull'asse diegetico-mimetico. Il Campiello è non solo al primo posto per gli impieghi diegetici (27,6% in diegesi e 72,4% in mimesi), ma doppia l'impiego diegetico del presente pro-futuro nello Strega (12,95% in diegesi e 87,05% in mimesi). Continuando a ipotizzare che una maggiore percentuale generale di impieghi del presente pro-futuro coincida con una lingua più spontanea e meno vigilata mentre una maggiore percentuale di impieghi diegetici coincida con una complessità delle strutture narrative (come fatto nelle ipotesi di ricerca all'inizio di questo capitolo), il premio popolare Bancarella risulta aver apprezzato di più la spontaneità linguistica, il Campiello risulta aver apprezzato di più la complessità narrativa e il premio Strega risulta equidistante: essersi tenuto a debita distanza da complessità narrativa e spontaneità linguistica, come sostenuto nello studio di Simonetti (cfr. § 3.5.).

Sembra molto interessante notare che già con un basso output dei dati - a causa delle specificità di una ricerca automatizzata sul presente pro-futuro e dunque a causa della scelta della co-occorrenza con avverbi di tempo che limitassero gli impieghi a oggettivi casi di uso del presente in luogo del futuro - il framework DM^A è riuscito a cogliere e suggerire dei collegamenti tra realtà linguistico-narrative effettivamente presenti nei testi. Naturalmente, saranno necessarie ulteriori conferme con una mole di dati maggiori, ma questo risultato appare molto incoraggiante, perché con già pochi

³⁵ <https://github.com/PietroMazzarisi/AppendiciTeoriaeFrameworkDistantReading>.

dati è stato in grado di cogliere allo stesso tempo indicazioni diegetiche sulle complessità narrative e indicazioni mimetiche su tipo di lingua e *milieu* finzionali. L'obiettivo metodologico "granularità" (ovvero dimostrare una miglioria qualitativa nella raccolta dei dati), come già detto (cfr. § 2.7.), ha per conseguenza la "salianza" (il secondo obiettivo di miglioria qualitativa nella raccolta dei dati). Il prossimo capitolo, con una mole maggiore di dati, provvede una ulteriore conferma, mostrando, allo stesso tempo, come la granularità diegetica-mimetica dei dati evinca la diversa salienza che uno stesso aspetto linguistico acquisisce laddove impiegato nella diegesi e/o nella mimesi.

4. Salienza diegetica-mimetica e *crime fiction*

Per dimostrare come il framework DM^A possa fornire una miglioria rispetto alla granularità e alla salienza dei dati nelle ricerche di Distant Reading, viene preso in analisi un corpus di uno degli autori premiati. Il corpus “Crime fiction camilleriana” è composto da tutte le opere di *crime fiction* con protagonista il commissario Montalbano pubblicate in commercio dal 1994 al 2022 e, nel mercato editoriale italiano, note come *Le indagini del commissario Montalbano*.

4.1. Domande di ricerca

Quelle che vengono comunemente definite *Le indagini del commissario Montalbano* sono un insieme di romanzi e racconti che costituiscono una vera e propria saga, tre le più popolari a oggi per numero di vendite in Italia. Le serialità popolari ripropongono ambienti e personaggi a cui il pubblico si affeziona e di cui segue le storie. Queste, con minime variazioni tematiche, tracciano l’“evoluzione” della serialità, in realtà molto ancorata agli schemi della ripetizione letteraria. La ripetizione letteraria può essere riscontrabile a diverse scale di analisi, dai *topoi* ai paragrafi e fino alle singole parole. Uno dei fenomeni linguistici più prossimo al concetto di “ripetizione letteraria” è la reduplicazione linguistica:

una forma fortemente ancorata al parlato e, di conseguenza, che si ipotizzerebbe principalmente ravvisabile nella mimesi letteraria. La reduplicazione linguistica è abbastanza facilmente “operazionalizzabile” e non necessita di altri elementi per confermare l’oggettività del dato (come invece accaduto con il presente pro-futuro e gli avverbi di tempo visti nel precedente capitolo). Nella saga in questione, la reduplicazione linguistica occorre principalmente nella mimesi come ci si aspetterebbe? Se occorre anche nella diegesi, in che modo la diegesi viene da essa connotata? L’eventuale differenziale che cosa ci indica o suggerisce? Questo capitolo cerca di rispondere a queste domande di ricerca. Intende, principalmente, mostrare una volta di più come il framework DM^A possa fornire una migliore granularità dei dati e, infine, intende dimostrare la differente salienza diegetica-mimetica che una stessa costruzione, categoria o caratteristica linguistica può acquisire.

4.2. Caratteristiche del corpus “Crime fiction camilleriana”

Il corpus è composto da 29 romanzi e 73 racconti. Nella relativa bibliografia viene indicato l’anno di pubblicazione, il titolo dei romanzi e dei racconti e la lista delle abbreviazioni impiegate¹. Si riporta l’anno della prima pubblicazione dei romanzi e l’anno della prima pubblicazione in volume dei racconti. Alcuni romanzi sono stati successivamente riediti presso altro editore, per esempio nei *Meridiani* della Mondadori; alcuni racconti erano stati precedentemente pubblicati in giornali, riviste e, in un caso, in un volume fuori commercio (cfr. *infra*).

I romanzi, tra i quali *Acqua in bocca* è l’unico scritto insieme a un altro autore, Carlo Lucarelli, sono stati pubblicati tra il 1994 e il 2020. Eccetto il testo scritto insieme a Lucarelli ed edito per i tipi di Minimum Fax, tutti i romanzi sono stati pubblicati dalla Sellerio. Tra i racconti, 4 sono stati pubblicati in volumi che comprendo-

¹ Alle abbreviazioni dei testi seguono i numeri di pagina dove compaiono le reduplicazioni, i numeri di pagina sono in tondo se l’uso è mimetico, in corsivo se l’uso è diegetico (cfr. appendice 2). Inoltre, bisogna ricordare che l’ultimo romanzo del corpus, *Riccardino*, è stato scritto nel 2005, aggiornato nella sola veste linguistica nel 2016, quindi edito postumo nel 2020 sia in edizione singola che in edizione accompagnata dalla prima stesura. L’analisi ha conteggiato le sole reduplicazioni presenti nella stesura definitiva del 2016 abbreviata in RI e inserito in nota le eventuali differenze rispetto alla prima stesura del 2005 abbreviata in R.

no anche racconti di altri scrittori e 69 in volumi che raccolgono solo racconti di Camilleri. Questi 73 racconti sono stati pubblicati e commercializzati tra il 1999 e il 2022 in questo ordine: 30 racconti nella raccolta *Un mese con Montalbano* (1999) edita da Mondadori; 20 racconti nella raccolta *Gli arancini di Montalbano* (1999) edita da Mondadori; 6 racconti nella raccolta *La paura di Montalbano* (2002) edita da Mondadori; 3 racconti nella raccolta *La prima indagine di Montalbano* (2005) edita da Mondadori; il racconto *La finestra sul cortile* quale unico inedito di una raccolta di racconti precedentemente pubblicati, in *Racconti di Montalbano* (2008) edita da Mondadori; il racconto *Una cena speciale* in una raccolta di racconti di autori misti *Capodanno in giallo* (2012) edita da Sellerio; il racconto *Notte di Ferragosto* in una raccolta di racconti di autori misti *Ferragosto in giallo* (2013) edita da Sellerio; 8 racconti nella raccolta *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* (2014) edita da Sellerio; il racconto *La calza della Befana* in una raccolta di racconti di autori misti *Un anno in giallo* (2017) edita da Sellerio; il racconto *Ventiquattr'ore di ritardo* in una raccolta di racconti di autori misti *Una giornata in giallo* (2018) edita da Sellerio; il racconto *Il figlio del sindaco* quale unico commercializzato per la prima volta in una raccolta di racconti precedentemente pubblicati, in *La coscienza di Montalbano* (2022) edita da Sellerio (questo racconto era stato pubblicato per la prima volta nel 2007, ma in una edizione fuori commercio in omaggio ai dipendenti di un istituto finanziario italiano).

4.3. La reduplicazione linguistica. Aspetti linguistici

Negli studi linguistici, per reduplicazione si intende «the systematic repetition of phonological material within a word for semantic or grammatical purposes [...], a widely used morphological device in a substantial number of the languages spanning the globe»². La sostanziale diffusione a livello mondiale tra le varie lingue naturali aveva spinto Edith A. Moravcsik, nel 1978, a proporre lo status di universale linguistico all'interno della celebre curatela di Joseph Greenberg su quegli aspetti che accomunano, per implicazione o

² Rubino, C. (2005a). *Reduplication: form, function, and distribution*. In B. Hurch (a cura di), *Studies on Reduplication*, Berlin: Mouton de Gruyter, p. 11.

esclusione, tutte le lingue naturali del mondo³. Lo *status* di universale linguistico, riproposto anche in tempi più recenti⁴, rimane comunque un tema di dibattito, come tema di dibattito rimangono gli stessi confini con altre costruzioni linguistiche quale la tautologia⁵. Malgrado alcuni aspetti rimangano ancora aperti, anche la diffusione della reduplicazione linguistica rimane più vasta di quanto possa sembrare a prima vista. Carl Rubino, per esempio, nel *World Atlas of Language Structure* ne ribadisce la diffusione in relazione alla percezione presente in alcuni gruppi linguistici in questi termini: «a much more pervasive phenomenon than someone coming from a Western European world view might imagine»⁶.

La reduplicazione linguistica si suddivide in due tipi, in base alla quantità di materiale fonologico reduplicata in: totale e parziale. Per reduplicazione totale si intende «the repetition of any morphological unit, preferably from the root up to the whole word»⁷; la reduplicazione parziale, d'altro canto, «can manifest itself in any way from simply reduplicating a consonant and vowel to the almost complete repetition of a base»⁸.

Nella lingua italiana la reduplicazione ha funzione espressiva ed è considerata un procedimento morfologico di intensificazione semantica occasionale⁹, come in *subito subito*, “immediatamente” oppure come in *grande grande*, “molto grande”. La parte

³ Moravcsik, E. A. (1978). *Reduplicative constructions*. In J. H. Greenberg (a cura di), *Universals of Human Language*, Stanford: Stanford University Press, vol. III, pp. 297-334.

⁴ Stolz, T., Stroh, C. & Urdze, A. (2011). *Total reduplication: the areal linguistics of a potential universal*. Berlin: Akademie Verlag.

⁵ Ramat, P. (2019). Tautologia e/o reduplicazione. *Rivista italiana di linguistica e di dialettologia*, XXI, pp. 147-156.

⁶ Rubino, C. (2005b). *Reduplication*. In M. Haspelmath et al. (a cura di), *The World Atlas of Language Structures*, Oxford: Oxford University Press, p. 115.

⁷ Schwaiger, T. (2015). *Reduplication*. In P. O. Müller et al. (a cura di), *Word-formation. An International Handbook of the Languages of Europe*, Berlin: Mouton de Gruyter, vol. I, p. 468.

⁸ Ibidem, p. 469.

⁹ Wierzbicka, A. (1986). Italian reduplication: Cross cultural pragmatics and illocutionary semantics. *Linguistics*, 24, pp. 287-315; Thornton, M. A. (2009). Italian verb reduplication between syntax and the lexicon. *Italian Journal of Linguistics/Rivista di linguistica*, 21/1, pp. 235-261; Bonacchi, S. (2017). What does reduplication intensify? The semantics and pragmatics of reduplicated forms in Italian and their equivalents in German. In M. Napoli & M. Ravetto (a cura di), *Exploring intensification, Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 289-303.

del discorso a cui inizialmente appartiene l'elemento reduplicato può differire dalla categoria finale: per esempio come successo in *gattoni*, forma alterata di *gatto*, uso avverbiale in *camminare gattoni*, reduplicazione parziale in *gatton gattoni*. Oppure come successo in *quatto quatto* e *papale papale* che da singoli aggettivi, reduplicati sono diventati degli avverbi. La parola sottoposta a procedimento di reduplicazione può, nel tempo, cristallizzarsi creando unità lessicali complesse, come per esempio accaduto nella locuzione italiana *così così*, con significato avverbiale di “né bene né male”, il cui significato non è riconducibile a una mera intensificazione dell'avverbio *così*. Nel caso di Andrea Camilleri, va anche considerato che nel dialetto siciliano la reduplicazione è presente oltre che in funzione espressiva anche in funzione prepositiva (in base al verbo impiegato esprime moto per luogo o stato in luogo) e aggettivale¹⁰. Di questi impieghi diatopicamente connotati, alcuni esempi nel corpus in esame sono: «Dopo aviri tambasiato ufficio ufficio per un tri orate, il commissario addicidì che era vinuta l'ora d'annare a mangiari»;¹¹ «Senti, perché non facciamo la strada costa costa? È più lunga, è vero, ma tanto chi ci aspetta?»;¹² «Ci stava una spianata di cemento tutta crepi crepi che il commissario aviva sempri viduta accusà da quanno era arrivato a Marinella».¹³

4.4. La reduplicazione linguistica. Aspetti tecn(olog)ici

“Istruzionalizzare” un computer per la misurazione della reduplicazione linguistica è un compito relativamente più semplice rispetto a quello già visto per il presente pro-futuro (cfr. 3.4.), se la ricerca si vuole limitare alle sole forme di reduplicazione totale. Ottenere

¹⁰ Migliorini, B. (1968). *Il tipo sintattico camminare riva riva*. In C. Segre (a cura di), *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano: Il Saggiatore, pp. 185-190; Caracausi, G. (1977). Ancora sul tipo camminare riva riva. *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 13, pp. 383-396; Sgarioto, L. (2006). *Caminari riva riva: su un fenomeno di reduplicazione nominale in siciliano*. In N. Pennello & D. Pescarini (a cura di), *Quaderni di Lavoro dell'ASIS 5. Atti dell'XI Giornata di Dialettologia*, Padova 2005, pp. 36-49; Amenta, L. (2010). La reduplicazione sintattica in siciliano. *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 22, pp. 345-358.

¹¹ RP 16.

¹² MMA 241 (al).

¹³ PS 21.

dati oggettivi sulla reduplicazione linguistica non richiede, come nel caso del presente pro-futuro, una ricerca di co-occorrenze che ne garantiscano la funzione di impiego. Quindi la sequenza di istruzioni per il computer sarebbe stata semplice, se l'autore Andrea Camilleri non avesse complicato anche questo procedimento. Infatti, la sua lingua, il vigatese, non presenta una fissità ortografica, piuttosto presenta una evoluzione ortografica nei più di venticinque anni del *corpus* (su questo aspetto si ritornerà nella conclusione, cfr. 4.8.). Inoltre, la ricerca non si è limitata alle sole forme di reduplicazione totale, ma ha voluto registrare anche le forme di reduplicazione parziale. Una volta di più, l'alternanza *Mixed Method* tra lettura a distanza e lettura ravvicinata è risultata fondamentale per riuscire a scovare, in lettura ravvicinata, le varianti ortografiche e le forme di reduplicazione parziale di cui, successivamente, sono state ricercate le occorrenze digitalmente. Dunque, la procedura ha visto all'inizio una ricerca digitale di tutte le forme di reduplicazione totale omografiche, una lettura ravvicinata per l'annotazione manuale di tutte le varianti ortografiche e di tutte le forme di reduplicazione parziale e una seconda lettura a distanza per ricercare e confermare digitalmente tutte le occorrenze delle forme annotate manualmente. Se la ripartizione tra impieghi diegetici e impieghi mimetici è avvenuta in modo automatizzato, per la categorizzazione, infine, è stata necessaria una analisi dei dati ravvicinata per assegnare la propria categoria grammaticale a tutte le forme di reduplicazioni trovate.

4.5. Il vigatese

Come già anticipato nel precedente paragrafo, le opere di Andrea Camilleri sono scritte in vigatese, una lingua connotata da sperimentazioni linguistiche. In seguito alla morte dell'autore, il vigatese è stato comparato a uno standard linguistico dal critico Giulio Ferroni:

«Camilleri non è più uno scrittore ma è appunto “il Camilleri”, una lingua standard, consueta, immediatamente parlabile. È oggi l'italiano accanto all'italiano». Ferroni [...] pensa che nel paese senza più officine, Camilleri è l'ultima officina letteraria capace di vincere una sfida che neppure Luigi Pirandello è riuscito a vincere. «Il suo dialetto non è mai stato interamente dialetto.

Non ha mai spinto nelle sue novelle fino in fondo come ha fatto Camilleri nei suoi romanzi»¹⁴.

Il vigatese è apparso letterariamente tra il 1978 e il 1980 in *Il corso delle cose* e in *Un filo di fumo*¹⁵ e fino alla morte dell'autore, nell'estate del 2019 a 93 anni, ne ha distinto la maggior parte della produzione narrativa. Fino al 1967, però, nelle opere di Camilleri non vi sono tracce di sperimentazioni linguistiche. Secondo Gigliola Sulis la sua scrittura si colloca

«in rapporto di stretta continuità con i modelli che hanno segnato la sua giovinezza, e non presenta segni di allontanamento dall'italiano letterario in direzione regionale. I versi si caratterizzano per accensioni liriche e tensioni esistenziali, e non rifugono dalla critica sociale e dall'impegno; i racconti presentano una prosa monolingue distesa, di ampio respiro e con sprazzi poetizzanti»¹⁶.

Alcuni di questi testi, poesie, racconti brevi e di terza pagina pubblicati tra il 1945 e il 1958, hanno avuto una buona ricezione, ma nei coevi tentativi di passaggio al racconto lungo l'autore inizia ad avvertire in sé la mancanza di una lingua italiana di più ampio respiro. Giustificato da tale mancanza, nel decennio successivo Camilleri si dedica interamente al teatro, una esclusività che gradualmente lo porta però a stancarsi dell'interpretazione teatrale: «Il passaggio c'è stato nel momento in cui ho deciso che mi ero stufato di raccontare in teatro storie d'altri, con parole d'altri. E per raccontare la storia mia, dovevo trovare un mio modo di scrivere. Un mio modo di scrivere che rispettasse sempre e comunque la struttura dell'italiano»¹⁷. Nel 1967, il padre Giuseppe muore all'ospedale Gemelli di Roma e il figlio Andrea ne eredita l'incoraggia-

¹⁴ Caruso, C. (2019). L'idioletto del cuntastorie, *Il Foglio*, 18 luglio. Caruso in corsivo.

¹⁵ Il primo edito originariamente da Lalli editore nel 1978, il secondo da Garzanti nel 1980, sono stati riediti da Sellerio rispettivamente nel 1998 e nel 1997.

¹⁶ Sulis, G. (2015). Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti de *Il corso delle cose* (1978, 1998). *Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Cagliari*, 12, p. 252.

¹⁷ Camilleri, A. & De Mauro, T. (2014). *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari: Laterza, p. 74.

mento a iniziare a scrivere¹⁸. L'anno successivo, nel 1968, il primo romanzo, *Il corso delle cose*, è redatto e inizia una lunga ricerca di un editore disposto a pubblicarlo: da una casa editrice a un'altra, da un rifiuto al rifiuto successivo: «dal 1968 al 1978 non trovai un cane di editore che me lo pubblicasse [...]. Finalmente - nel 1978 - questo diventò uno sceneggiato televisivo e così trovai un editore - Lalli - che lo diede alle stampe. Ma in quei dieci anni di attesa non avevo scritto più nulla»¹⁹. Invece Camilleri in quei dieci anni aveva scritto. Poco. Ma quel poco che già prima del 1978 testimonia un intervento linguistico a modo proprio sulla lingua italiana. Tra il 1974 e il 1975 realizza 14 regie delle *Interviste impossibili*, programma sperimentale per la seconda rete radiofonica della Rai cui presero parte tra i migliori autori e attori italiani dell'epoca. E scrive due interviste: una a Stesicoro, andata in onda il primo marzo 1975 e nello stesso anno pubblicata da Bompiani ne *Le interviste impossibili*²⁰; l'altra a Federico II, mai andata in onda, ma pubblicata sempre da Bompiani nel 1976 nelle *Nuove interviste impossibili*²¹. L'intervista a Stesicoro viene registrata con Pino Caruso, mentre quella a Federico II non viene realizzata poiché l'ufficio personale Rai dà a Camilleri la possibilità di registrarne una sola ed egli opta per *Stesicoro*. Ricorda Camilleri, nella postfazione della riedizione Sellerio de *Il corso delle cose* del 1998:

«In radio s'inventarono "Le interviste impossibili", Lidia Motta, responsabile dei programmi radiofonici di prosa, insistette perché io ne scrivessi due. Lo feci e vennero pubblicate da Bompiani nei due volumi editi rispettivamente nel '75 e nel '76. Mi

¹⁸ Nell'ultimo mese e mezzo di vita del padre, Andrea Camilleri gli narra un racconto: «gli raccontai la storia del mio primo romanzo *Il corso delle cose*. Era un racconto che da tempo avevo in testa ma fu lì, in quella stanza di ospedale, che prese forma concreta. E mio padre: "Perché non la scrivi?". "Eh papà, perché in italiano mi viene difficile scrivere". "E perché la devi scrivere in italiano? Scrivila come l'hai raccontata a me"», Ibidem, pp. 76-77.

¹⁹ Camilleri, A. & Lodato, S. (2002). *La linea della palma*. Saverio Lodato fa raccontare Camilleri. Milano: Rizzoli, p. 216. L'editore a pagamento, Antonio Lalli di Poggibonsi in provincia di Siena, pubblica gratis Camilleri purché la casa editrice appaia nei titoli di coda dello sceneggiato televisivo.

²⁰ Camilleri, A. (1975). *Stesicoro*. In U. Eco (a cura di), *Le interviste impossibili*, Milano: Bompiani, pp. 22-31.

²¹ Ibidem, (1976). *Federico II*. In U. Eco (a cura di), *Nuove interviste impossibili*, Milano: Bompiani, pp. 60-69.

accorsi che la mia scrittura era migliorata, più propria, più calibrata. Ma a chi poteva importare?»²².

Forse, nel 1976 ancora non importava a nessuno, ma qualcuno l'aveva notato: è infatti Umberto Eco, incaricato dalla Bompiani della scelta dei testi da pubblicare, a decidere di includere *Federico II* nella seconda raccolta, pur non essendo stata registrata. Questi due testi-intervista sono le primissime pubblicazioni in cui comparire, seppur *in nuce*, parte di quel proprio modo di marcare la narrazione che in seguito contraddistinguerà la quasi totalità dell'opera camilleriana.

In questi testi intervista compaiono i primi usi della reduplicazione: 1 in *Stesicoro (terra terra, impiegata da Camilleri-intervistatore)* e 4 in *Federico II (torno torno, ca quale Caucaso e Caucaso, calmo calmo, impiegate dal personaggio Federico II; or ora, impiegata da Camilleri-intervistatore)*. In tutto il *corpus* preso in esame, la reduplicazione cristallizzata con sostantivo *terra terra* ha solo 4 occorrenze, ma la più alta varietà d'uso con ben 3 funzioni diverse, aggettivo, avverbio e nell'uso siciliano con funzione prepositiva: «allora le faccio un esempio *terra terra*»;²³ «il commissario che di solito volava *terra terra*, in paradiso non ci era mai arrivato»;²⁴ «i rami più bassi strisciavano e si contorcevano *terra terra*, rami che, per quanto tentasserò, non ce la facevano a isarsi verso il cielo».²⁵ *Torno torno* è in generale la reduplicazione con il più alto numero di occorrenze tra tutte le categorie; *ora ora* è la seconda; le reduplicazioni espressive di aggettivi, come *calmo calmo*, compongono la seconda categoria più usata dopo gli avverbi. *Federico II* appare il testo-intervista maggiormente marcato in direzione di quello che oggi viene chiamato *vigatese*. Un numero maggiore di forme ed espressioni dialettali, un plurilinguismo più esteso e, come visto, un numero maggiore di reduplicazioni. Inoltre, compaiono indicazioni prosodiche, assenti nell'altro testo-intervista. È probabile che sentendolo più prossimo allo stile de *Il corso delle cose* e alla luce dei rifiuti nel frattempo ricevuti, nel 1975 Camilleri si decida a registrare *Stesicoro* piuttosto che *Federico II*.

²² Ibidem, (1998). *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio, p. 144.

²³ CANT 166.

²⁴ VV 184.

²⁵ GT 97.

4.6. Risultati e interpretazioni

Nella chiusura del precedente paragrafo sono stati, in parte, anticipati i risultati. I dati estratti dal corpus sono riportati nell'appendice 2²⁶, dove le reduplicazioni sono presentate ricorrendo alle abbreviazioni indicate nella bibliografia "Crime fiction camilleriana" e alle convenzioni grafiche definite (di ogni singola occorrenza, l'appendice riporta il numero della relativa pagina in cui appare nel corpus cartaceo e le eventuali varianti ortografiche). Nei testi del corpus la reduplicazione compare in 293 forme differenti. Il totale delle occorrenze è di 2.272 occorrenze. Le forme e occorrenze sono categorizzate secondo la parte del discorso di appartenenza in 9 categorie: reduplicazioni espressive (con aggettivi, sostantivi, pronomi, avverbi, verbi, interiezioni, preposizioni); reduplicazioni con funzione prepositiva o aggettivale (con sostantivi); reduplicazioni straniere (con parole da lingue straniere):

1. La categoria dell'avverbio ha 79 forme reduplicative e 1300 occorrenze (839 diegesi, 461 mimesi, 4 metadiegesi [autore], 2 citazioni). Copre il 27% di tutte le forme e quasi il 57% di tutte le occorrenze. L'impiego è 64% diegesi, 35,5% mimesi, 0,5% metadiegesi e citazioni;
2. La categoria degli aggettivi ha 64 forme reduplicative e 379 occorrenze (286 diegesi, 91 mimesi, 2 metadiegesi [autore]); copre il 22% di tutte le forme e il 17% delle occorrenze. L'impiego è 75,5% in diegesi, 24% in mimesi, 0,5% in metadiegesi;
3. La categoria del verbo ha 49 forme reduplicative e 107 occorrenze (54 diegesi, 53 mimesi, 1 metadiegesi [autore]); copre il 17% di tutte le forme e il 5% di tutte le occorrenze. L'impiego è 48% in diegesi, 51% in mimesi, 1% in metadiegesi;
4. La categoria del sostantivo con funzione prepositiva o aggettivale ha 33 forme reduplicative e 232 occorrenze (167 diegesi, 65 mimesi); Copre l'11% di tutte le forme e il 10% di tutte le occorrenze. L'impiego è 72% in diegesi e 28% in mimesi;
5. La categoria del sostantivo con funzione espressiva ha 46 forme reduplicative e 158 occorrenze (103 diegesi, 55 mimesi); copre il 16% di tutte le forme e il 7% di tutte le occorrenze. L'impiego è 65% in diegesi e 35% in mimesi;

²⁶ <https://github.com/PietroMazzarisi/AppendiciTeoriaeFrameworkDistantReading>.

6. La categoria delle parole straniere ha 11 forme reduplicative e 33 occorrenze (16 diegesi, 17 mimesi); copre il 3,6% di tutte le forme e l'1,4% di tutte le occorrenze. L'impiego è 47% in diegesi e 53% in mimesi;
7. La categoria del pronome ha 7 forme reduplicative e 43 occorrenze (25 diegesi, 18 mimesi); copre il 2,4% di tutte le forme e l'1,9% di tutte le occorrenze. L'impiego è 58% in diegesi e 42% in mimesi;
8. La categoria dell'interiezione ha 2 forme reduplicative e 18 occorrenze (6 diegesi, 12 mimesi); copre lo 0,7% di tutte le forme e lo 0,8% di tutte le occorrenze. L'impiego è 33% in diegesi e 67% in mimesi;
9. La categoria della preposizione ha 1 forma reduplicativa e 2 occorrenze (2 diegesi); copre lo 0,3% di tutte le forme e lo 0,09% di tutte le occorrenze.

Attraverso l'analisi differenziale il framework DM^A consegna un dato complessivo del 65,4% in diegesi e del 34,2% in mimesi di tutte le occorrenze. Due volte su tre in diegesi è un rapporto consistente di una oralità che non risiede principalmente nei dialoghi, ma altrove. La natura fortemente orale della reduplicazione aveva portato a ipotizzarne, in ambito narrativo, un prevalente impiego nei dialoghi (cfr. § 4.1.). I dati ottenuti grazie al framework confutano una simile ipotesi: non sembra tanto Camilleri a usare la lingua dei personaggi, quanto i personaggi a usare la lingua di Camilleri. Il vigatese viene marcato con le reduplicazioni secondo un *pattern* regolare, una marcatezza linguistica regolarmente al servizio della fruizione estetica. Caratterizza poco i personaggi e soprattutto ritma realtà, qualità, modalità e azioni del narrato dalla seconda pagina de *La forma dell'acqua* fino alla penultima pagina dell'epilogo narrativo, *Riccardino*, il cui *explicit* è orchestrato proprio da questo ritmo²⁷.

²⁷ «il disigno dell'orizzonti si era frastagliato, ora era pizzi pizzi, pariva un foglio malamenti strappato da un quaterno. Di un piscariggio al largo ora si nni divida sulo la mità, la parti di prua nun c'era cchiù e via via che il piscariggio, navicanno, oltrepassava l'orlo frastagliato, spiriva, si dissolviva. Continuò a lento a lento a scancillare. Quel paisaggio se lo voliva portari appresso, non potiva pirmsittiri ad autri di godirisillo. E accussi, a picca a picca, scomparero la pilaja, il mari, il celo», RI 272-3.

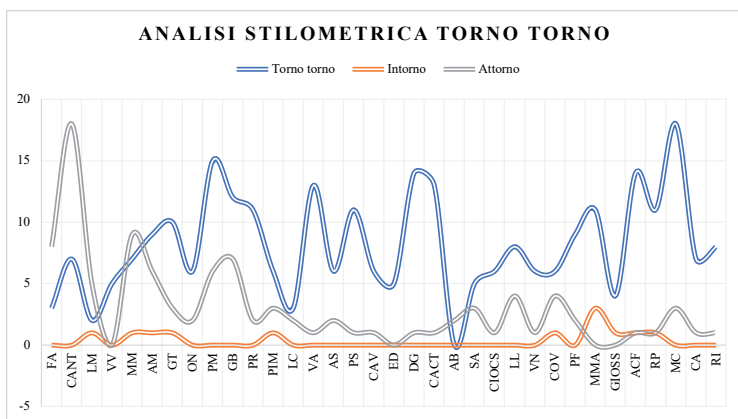


Gráfico 4. Analisi stilometrica di *torno torno* in diacronia e delle forme non marcate, *intorno* e *attorno*, in tutti i romanzi e le raccolte di racconti del corpus.

Il grafico 4 mostra un *finding* stilistico che emerge dall'analisi della reduplicazione più impiegata in assoluto. *Torno torno* conta 288 occorrenze, impiegate il 91% delle volte in diegesi e, in più di 25 anni di evoluzione del vigatese attestata nel corpus, si impone come opzione maggioritaria, sostituendo i corrispettivi avverbi non marcati *intorno* e *attorno* che passano a opzione minoritaria. Nel grafico l'evoluzione di questo aspetto della narrazione in vigatese appare paradigmatico, più in generale, dell'evoluzione del vigatese secondo il modello: ricezione, case editrici, format narrativo. Nei primi tre romanzi Camilleri fa convivere la forma marcata con quelle non marcate e *attorno* rimane opzione maggioritaria, la guida semantica per chi legge rispetto alla forma reduplicata. Alla fine del 1997, quando viene pubblicato il quarto romanzo *La voce del violino*, il “caso Camilleri” è già conclamato, c'è già un bacino di lettori e lettrici abituato al vigatese e il ricorso alla forma marcata può essere proposto come esclusivo. Il successo editoriale fin lì raccolto con Sellerio dà all'autore, nel 1999, la possibilità di pubblicare anche con case editrici allora maggiormente di rilievo nazionale (anche in altri generi letterari, quell'anno esce con Rizzoli il romanzo storico *La mossa del cavallo*). A inizio anno esce con Mondadori la prima raccolta di racconti dell'autore, *Un mese con Montalbano*. Nuovi format narrativo e casa editrice sembrano essere le ragioni del riproporsi di quanto già visto nei primi 3 romanzi del corpus: *attorno* è opzione maggioritaria e funge da guida alla

forma reduplicata *torno torno*. La conferma del successo anche per tipi diversi dalla Sellerio porta alla pubblicazione della seconda raccolta di racconti *Gli arancini di Montalbano* alla fine dell'estate dello stesso anno. Da lì in poi *torno torno* sarà sempre opzione maggioritaria, per i tipi di Sellerio o Mondadori che siano. C'è una eccezione che, aggiungendo una variante, sembra confermare il modello: *Acqua in bocca*, l'esperimento con Carlo Lucarelli pubblicato nel 2010. Qui a una casa editrice diversa, la Minimum Fax, e a un format diverso, il romanzo epistolare, si somma la presenza di una ispettrice bolognese, la lucarelliana Grazia Negro. È un esperimento, una fusione di *storyworld* diversi e non seguiranno altre indagini a quattro mani: *attorno* è l'opzione esclusiva e l'introduzione di *torno torno* è inappropriata.

Sembra interessante notare che nell'esordio narrativo *Il corso delle cose* il differenziale tra mimesi e diegesi delle forme reduplicative si attesta circa al 50%. Ciò potrebbe dipendere dalle esperienze professionali di sceneggiatore e regista, quel passato da sceneggiatore che accomuna Camilleri a tanti altri autori di best seller come Haruki Murakami, Suzanne Collins, Carlos Ruiz Zafón, Paulo Coelho, E. L. James, Stephenie Meyer²⁸. Questo mutare del differenziale, però, può essere interpretato anche diversamente: ovvero come uno stile narrativo che è stato incanalato verso il profilo dell'oratore, del *cuntastorie*, come Camilleri preferiva definirsi. A ulteriore supporto della costruzione del profilo di *cuntastorie* si può aggiungere l'instabilità ortografica rilevata dalla critica nelle sue opere. Questa instabilità è stata usata per accusare l'autore di fare errori ortografici nella stessa lingua da lui inventata, al punto di sentirsi in dovere di chiarire nella nota finale de *Il re di Girgenti*: «molte parole, verbi, avverbi sono talvolta scritti in modo ineguale; ma non si tratta né di errori né di refusi»²⁹. L'autore quindi ammette di scrivere le parole in modo ineguale, risponde che non sono errori ma non spiega il perché. Una possibile interpretazione la si può trovare nella teoria letteraria dello *skaz* di Boris Michajlovič Ejchenbaum:

«Мы часто совсем забываем, что слово само по себе ничего общего с буквой не имеет – что оно есть живая,

²⁸ Calabrese, S. (2015). *Anatomia del bestseller. Come sono fatti i romanzi di successo*. Roma-Bari: Laterza, pp. 30, 165.

²⁹ Camilleri, A. (2001). *Il re di Girgenti*. Palermo: Sellerio, p. 448.

подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика. Мы думаем – писатель пишет. Но не всегда это так, а в области художественного слова – чаще не так. Немецкие филологи (Сиверс, Саран и др.) несколько лет назад заговорили о необходимости „слуховой” филологии (Ohrenphilologie) вместо „глазной” (Augenphilologie)»³⁰.

La “filologia uditiva” a cui richiamava Ejchenbaum se applicata al *dataset*, in diversi casi dimostra che, in prospettiva diacronica, i *pattern* della mutevolezza ortografica sono delle indicazioni guida per chi legge verso la fonetica e la prosodia, verso la giusta “vigatesetonia”. Negli altri casi, si può supporre che come *cuntastorie* non rinarrerà la stessa storia precisamente parola per parola in ogni sua esibizione, così il *cuntastorie* che riporta sulla pagina il proprio racconto non lo fa all’insegna della fissità, quella cercata dal “filologo visivo”. Queste varianti ortografiche si possono interpretare dunque come volute, ricercate e in funzione del profilo di *cuntastorie* che l’autore persegue. Ejchenbaum sembra suggerire questa strada: «Писатель часто мыслит себя сказителем и разными приемами старается придать письменной своей речи иллюзию сказа»³¹.

Lo *skaz* consta di una diegesi intrisa e marcata di elementi orali, come quella che il framework ha evinto. Ejchenbaum dice che l’effetto dello *skaz* è ravvedibile nella costruzione sintattica, nella scelta, distribuzione e composizione delle parole³². Camilleri sembra ammettere di seguire proprio questo principio quando dice: «lo

³⁰ Ejchenbaum, B. M. (1924). *Illjuzija skaza*. In ibidem, *Skvoz’ literaturu. Sbornik statej*, Leningrad: „Academia”, p. 152: «Spesso dimentichiamo del tutto che la parola di per sé non ha niente in comune con la lettera, che è qualcosa di vivo, un’attività in movimento, forgiata dalla voce, dall’articolazione, dall’intonazione, cui si aggiungono anche i gesti e la mimica. Pensiamo: lo scrittore scrive. Ma non è sempre così e nell’ambito dell’arte della parola non lo è assai spesso. Alcuni filologi tedeschi (Sivers, Saran e altri) anni fa insistevano sulla necessità di una filologia “uditiva” (Ohrenphilologie) in luogo della filologia “visiva” (Augenphilologie)». Traduzione italiana da *Sguardomobile*, 23 aprile 2010. <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article311>.

³¹ Ibidem, p. 153. «Lo scrittore spesso pensa a se stesso come a un narratore e, tramite diversi procedimenti, cerca di conferire al suo discorso scritto l’illusione dello *skaz*». In russo, “сказитель” ha già nella sua radice l’elemento dell’oralità. Più che “narratore” andrebbe tradotto come “cantastorie” di *bylina* e fiaba, “dicitore” letteralmente.

³² Ibidem, p. 152.

rileggo sempre quello che scrivo ad alta voce. Devo sentirlo scorrere, e appena questo fluire del racconto s'intoppa, capisco che devo riscrivere quel punto, perché lì, in quel punto preciso manca il ritmo»³³. Ejchenbaum, tra i vari esempi, riporta l'espedito impiegato da Puškin ne *I racconti di Belkin*, ovvero il presentare i racconti come se Belkin li avesse sentiti da altre persone³⁴, per questo danno l'effetto dello *skaz*. In *Riccardino*, è proprio Montalbano ad ammettere che tutte le narrazioni su di lui si basano su indagini che aveva raccontato a Camilleri e che quest'ultimo aveva ri-raccontato³⁵.

I dati sembrano consegnarci il lavoro di un autore che avrebbe costruito su più livelli l'immagine di un *cuntastorie* che viene dal popolo. Un autore che ripeteva a voce alta le storie che infine risultavano essere state sentite da altri; che marcava il tutto di una oralità diffusa; che ha lasciato varianti stilistiche per una "filologia uditiva" più che visiva. Per questi motivi i dati sembrano mostrare il vigatese molto prossimo a quel

«special type of narration cultivated particularly in Russian literature since 1830 (although, with certain differences, it can also be found in other Slavic as well in Western European and American literatures) whose roots date back to oral folklore traditions. It is characterized by a personal narrator, a simple man of the people with restricted intellectual horizons and linguistic competence, addressing listeners from his own social milieu in a markedly oral speech»³⁶.

Per questi motivi, i dati sembrano legittimare l'ipotesi che la costruzione del vigatese sia stata finalizzata a dare una illusione dello *skaz* alla propria narrazione. Il vigatese certamente è servito

³³ Camilleri, A. & De Mauro, T. (2014). *Op. Cit.*, pp. 85-86.

³⁴ Boris Michajlovič Ejchenbaum, *op. cit.*, p. 155.

³⁵ Montalbano «chiossà di 'na decina d'anni avanti aviva avuto la bella isata d'ingegno di contare a 'n autore locali 'na storia che gli era capitata e quello di subito ci aviva arraccamato supra un romanzo. Siccome che in Italia a leggiri sunno quattro gatti, la cosa non aviva avuto conseguenza. E accussì gli aviva contato, non sapenno diri di no alla 'nsistenza di quella gran camurria d'omo, 'na secunna, 'na terza e 'na quarta 'ndagini che l'autro aviva scrivuto a modo so, usanno 'na lingua 'nvintata», RI 9.

³⁶ Schmid, W. (2014). *Skaz*. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (a cura di), *Handbook of narratology*, Berlin: De Gruyter, vol. 1, p. 787.

anche per caratterizzare sociolinguisticamente i personaggi, ma i dati spingono più verso una oralità diegetica. Questa, infatti, sembra differenziare il giallo camilleriano dagli altri scrittori che, parimenti, hanno sì dato e danno un alone di regionalità al loro *crime storytelling* - si pensi a Carofiglio, Malvaldi, Manzini - ma circoscritto alla sola mimesi.

4.7. Una comparazione con il corpus “Prosa letteraria verghiana”

Per testare l'ipotesi di una diegesi camilleriana indirizzata verso lo *skaz*, il dataset ottenuto dal corpus è stato usato per una comparazione *data driven* con un altro scrittore siciliano, Giovanni Verga (Pirandello è stato escluso per via delle considerazioni di Ferroni, cfr. § 4.5.). Il corpus, denominato “Prosa letteraria verghiana”, si compone di 101 testi (10 romanzi e 91 novelle³⁷). È stata scelta la categoria della reduplicazione espressiva degli aggettivi, quella che dovrebbe essere la più diffusa nell'italiano standard, e nel corpus verghiano sono state ricercate le stesse semantiche reduplicative³⁸ attestate nel corpus camilleriano.

³⁷ L'edizione di riferimento digitalizzata è: Campailla, S. (a cura di) (2012). *Verga. Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*. Roma: Newton Compton. I 10 romanzi sono: *I Malavoglia*; *Mastro-Don Gesualdo*; *Sulle lagune*; *Una peccatrice*; *Storia di una capinera*; *Eva*; *Tigre reale*; *Eros*; *Il marito di Elena*; *Dal tuo al mio*. Le 91 novelle sono: *Nedda*; *Primavera*; *La coda del diavolo*; *X*; *Certi argomenti*; *La storia del castello di Trezza*; *Fantasticheria*; *Jeli il pastore*; *Rosso Malpelo*; *Cavalleria rusticana*; *La Lupa*; *L'amante di Gramigna*; *Guerra di Santi*; *Pentolaccia*; *Il Reverendo*; *Cos'è il Re*; *Don Licciu Papa*; *Il Mistero*; *Malaria*; *Gli orfani*; *La Roba*; *Storia dell'asino di S. Giuseppe*; *Pane nero*; *I galantuomini*; *Libertà*; *Di là del mare*; *Il bastione di Monforte*; *In piazza della Scala*; *Al veglione*; *Il canarino del N. 15*; *Amore senza benda*; *Semplice storia*; *L'osteria dei «Buoni Amici»*; *Gelosia*; *Camera-ti*; *Via Crucis*; *Conforti*; *L'ultima giornata*; *La Barberina di Marcantonio*; *Tentazione!*; *La chiave d'oro*; *Vagabondaggio*; *Il maestro dei ragazzi*; *Un processo*; *Le festa dei morti*; *Artisti da strapazzo*; *Il segno d'amore*; *L'agonia di un villaggio*; *...e chi vive si dà pace*; *Il bell'Armando*; *Nanni Volpe*; *Quelli del colera*; *Lacrymae rerum*; *I ricordi del capita d'Arce*; *Giuramenti da marinaio*; *Commedia da salotto*; *Né mai, né sempre!*; *Carmen*; *Prima e poi*; *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*; *Dramma intimo*; *Ultima visita*; *Bollettino sanitario*; *Don Candeloro e C.i.*; *Le marionette parlanti*; *Paggio Fernando*; *La serata della diva*; *Il tramonto di Venere*; *Papa Sisto*; *Epopea spicciola*; *L'Opera del Divino Amore*; *Il peccato di donna Santa*; *La vocazione di suor Agnese*; *Gli innamorati*; *Fra le scene della vita*; *Un'altra inondazione*; *Casamicciola*; *I dintorni di Milano*; *Il come, il quando ed il perché*; *Nella stalla*; *Passatol*; *Mondo piccino*; *«Il Carnevale fallo con chi vuoi*; *Pasqua e Natale falli con i tuoi*; *Olocausto*; *La caccia al lupo*; *«Nel carrozzone dei profughi»*; *Frammento per «Messina!»*; *Una capanna e il tuo cuore*.

³⁸ Ovvero se nel corpus camilleriano in vigatese è registrato *chino chino* per l'ita-

Delle 64 forme reduplicative registrate nel corpus camilleriano, nel corpus verghiano ne sono state rintracciate solo 16, con 41 occorrenze totali, mai con significanti italiani sicilianizzati né con significanti siciliani (le uniche variazioni sono nelle forme flesse, qui non riportate): *bianco bianco*, 2 occorrenze (Jeli il pastore; Fra le scene di vita); *buoni buoni*, 1 occorrenza (*I Malavoglia*, cap. 15); *caldo caldo*, 2 occorrenze (Tentazione!; Gli orfani); *corto corto*, 1 occorrenza (*Eros*, cap. 48); *fresche fresche*, 1 occorrenza (*Mastro-Don Gesualdo*, pt. 3, cap. 2); *freddo freddo*, 5 occorrenze (2 in Jeli il pastore; 2 ne *I Malavoglia*, cap. 4; 1 ne *Il segno d'amore*); *grosso grosso*, 2 occorrenze (...e chi vive si dà pace; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5); *leggero leggero*, 2 occorrenze (*Storia di una capinera*, Catania 9 gennaio; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 1, cap. 7); *lento lento*, 2 occorrenze (Jeli il pastore; *Eva*); *lungo lungo*, 3 occorrenze (*Il marito di Elena*, cap. 2; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5; *Storia di una capinera*, 10 ottobre); *lontano lontano*, 7 ricorrenze (2 ne *I Malavoglia*, capp. 10 e 11; 2 in *Vagabondaggio*; 1 in *Storia di una capinera*, monte Ilice 3 settembre 1854; 1 in *Di là del mare*; 1 in *Quelli del colera*); *minuta minuta*, 1 occorrenza (Jeli il pastore); *pallido pallido*, 5 occorrenze (2 in *Storia di una capinera*, 24 giugno e Lunedì 7 aprile; 1 in *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 1, cap. 4; 1 in *Cos'è il re*; 1 in Jeli il pastore); *scuro scuro*, 1 occorrenza (*I Malavoglia*, cap. 15); *stretto stretto*, 5 occorrenze (2 in *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5; 1 in *Storia di una capinera*, 20 novembre; 1 in *Primavera*; 1 in *Giuramenti di marinaio*); *tutto tutto*, 1 occorrenza (Né mai, né sempre!).

La circoscritta comparazione *data driven* rafforza l'ipotesi di una diegesi indirizzata verso lo *skaz*. Le 16 forme condivise con Verga, in Camilleri registrano 98 occorrenze, più del doppio.

4.8. Conclusione

Il framework DM^A ha dimostrato di migliorare in qualità la raccolta dati nella lettura a distanza. La granularità e la salienza diegetica-mimetica sono stati un *surplus* qualitativo nei dati che permette di avanzare ipotesi sulla natura della diegesi (in questo caso camilleriana) che diversamente non sarebbero state possibili. Se la ricerca

fosse stata condotta come d'invalso negli studi di Distant Reading, il mero dato di 2.268 occorrenze totali sarebbe stato poco utile per cercare di formulare risposte alle domande della ricerca. Il framework, invece, permette di dire che, a dispetto della sua natura, la reduplicazione linguistica occorre principalmente nella diegesi e che il differenziale suggerisce una diegesi particolare, qui interpretata con la teoria dello *skaz*. Va ricordato che i dati sono alla base di inferenze, per tale motivo possono essere interpretati diversamente, per esempio in relazione alle altre scale letterarie. Bisogna rammentare quanto affermato da Burrows quasi quarant'anni fa intravedendo la nascita di un *computational literary criticism*:

«The appropriateness of this method of analysis for the purposes of literary criticism [...] rests on the extent to which there is a worthwhile correspondence between the evidence offered and the inferences drawn from it and on the extent to which those inferences seem persuasive»³⁹.

I dati non danno luogo a una inferenza deterministica, ma a inferenze; si possono cogliere collegamenti diversi pur partendo dagli stessi dati. Per esempio, da questi stessi dati si possono notare i collegamenti della reduplicazione linguistica come un ultimo anello linguistico e formale di un ritmo ed effetto prodotto dalla ripetitività letteraria e dalla serialità nelle scale letterarie superiori. La ripetitività linguistica si può collegare al *syuzhet*, notando come la maggior parte delle indagini di Montalbano si risolva con il *salta fosso* o *sfunnapedi*, un trabocchetto impiegato per confermare in prove gli indizi che diversamente resterebbero tali. La ripetitività linguistica è collegabile al *plot* delle indagini, dove di nuovo si ritrova la ripetizione letteraria. Gianfranco Marrone, per esempio, ne ha sottolineato la ricorrente strutturazione a «doppia isotopia tematica»⁴⁰. Stefano Calabrese ha riportato questi micro-aspetti (che si attestano nelle diverse scale letterarie) alle macro-tendenze che strutturano le serialità. Se la reduplicazione e l'isotopia possono essere dei micro-aspetti della narrazione camilleriana, il risultato generale, di questi e altri micro-aspetti, risulta essere in linea con il piacere dato dall'isomorfismo delle serialità:

³⁹ Burrows, J. F. (1987b). *Op. Cit.*, pp. 69-70.

⁴⁰ Marrone, G. (2018). *Storia di Montalbano*. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino, pp. 36, 56, 60 et *passim*.

«Tutto si ripete. Il lettore/spettatore si immerge in uno *storyworld* che spesso gli è già familiare, ma ciò non lo ostacola affatto, anzi: è tale pre conoscenza ad attrarlo come un magnete [...]. Come è possibile che in un mercato della letteratura globale ritenuto dal mondo accademico a dir poco degradato i lettori cerchino testi in cui la storia è identica, e il punto di vista cognitivo diverso? Non si era sempre pensato il contrario, e cioè che il lettore *mainstream* fosse vorace di storie saltando le descrizioni e fregandosene altamente dei Significati? Enne-o: no».⁴¹

È l'isomorfismo a governare e a fare apprezzare la serialità e tutte le ricorrenze scalari su cui si ripropone⁴². Il framework attraverso le analisi dell'asse diegetico-mimetico e differenziale permette di collegare la diegesi oralmente connotata all'isomorfismo; il suo ritmo rassicurante e suadente⁴³, benché inframezzato da omicidi e cadaveri, concorrerebbe, insieme a tutte le altre ripetitività, a una "mielinizzazione" e a un mantenimento delle sinapsi linguistiche e narrative che l'autore ha cercato di instaurare con chi legge durante gli anni della serialità.

⁴¹ Calabrese, S. (2017). *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*. Milano-Udine: Mimesis, pp. 96-97.

⁴² Si tratta della «propensione stilistica ad allestire scenari in cui gli elementi di identità e somiglianza prevalgono su quelli di opposizione e diversità. Tutto deve assomigliare a tutto, con poche variazioni e mutamenti: anche le antitesi devono poter essere azzerate sino alla condizione di un ossimoro, una figura retorica in cui gli opposti, appunto, si mescolano», *ibidem*, p. 97.

⁴³ La reduplicazione linguistica, infatti, è tipica anche del genere e del linguaggio fiabesco.

5. Agency autoriale

I pregi e i difetti del politicamente corretto sono ampiamente dibattuti nella sfera pubblica a partire dall'influente articolo di Richard Bernstein del 1990, *The Rising Hegemony of the Politically Correct*¹. Bernstein evidenziava allora una divergenza di punti di vista che, negli ultimi 35 anni, si è intensificata, alimentata in parte dalle tendenze polarizzanti di Internet. Le fazioni odierne adottano fermamente posizioni pro o contro il politicamente corretto, guidate da agende politiche, elettorati di riferimento e, sempre più spesso, interessi commerciali. Una conseguenza indiscutibile di questo dibattito in corso è il graduale cambiamento della sensibilità linguistica riguardo al modo in cui alcuni segmenti della società vengono discussi e rappresentati.

Negli studi letterari, questo cambiamento linguistico ha spinto la critica a interrogare i testi esaminando la funzione degli stereotipi e delle prospettive discriminatorie all'interno delle narrazioni. Queste ricerche si inseriscono in una questione di vecchia data per gli studi letterari: in che misura e in che modo sia possibile stabilire

¹ Bernstein, R. (1990). The Rising Hegemony of the Politically Correct, *The New York Times*, 28 ottobre. <https://www.nytimes.com/1990/10/28/weekinreview/ideas-trends-the-rising-hegemony-of-the-politically-correct.html>.

se uno scrittore condivida il punto di vista dei personaggi e delle voci narrative che crea. Aggiungendo: in che modo sia possibile valutare se l'uso di un linguaggio discriminatorio serva a criticare o semplicemente a riflettere le realtà sociali. La letteratura offre numerosi esempi di queste sfide e il Novecento, per esempio, presenta molte opere plasmate da ideologie di gerarchia razziale e antisemitismo. Un caso noto è quello di Louis-Ferdinand Céline, le cui opinioni ben documentate sulla razza e sull'antisemitismo permeano i suoi scritti². Nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, alcune opere sono state aggiornate per riflettere i cambiamenti di atteggiamento, mentre altre sono state ritirate. Negli anni Novanta, diversi libri di Richard Scarry sono stati riadattati per riflettere i cambiamenti sociali dei decenni precedenti³. Dal 2021, non sono stati ripubblicati sei libri del Dr. Seuss, poiché si riteneva questi testi «portray people in ways that are hurtful and wrong»⁴. Le reazioni a queste ultime scelte editoriali sono state relativamente contenute rispetto agli accesi dibattiti che, invece, nel 2023 hanno riguardato la revisione delle opere di Roald Dahl: ampie polemiche e reazioni da parte di personalità letterarie e pubbliche, come documentato dalla nascita di una pagina Wikipedia dedicata⁵.

In Italia, il dibattito pubblico su questi temi rispecchia le discussioni internazionali. Un esempio riguarda lo scrittore Paolo Cognetti che, a seguito di un'intervista radiofonica, ha ricevuto accuse dall'Unione Montana della Valsesia per il suo romanzo *Giù nella valle*, poiché le affermazioni di Cognetti nell'intervista, insieme alla

² Carroll, D. (1995). Poetics and the Ideology of Race: Style and Anti-Semitic Representations in Céline's Pamphlets. *Poetics Today*, 16, 2, pp. 253-281.

³ Willard, L. (2015). 8 changes that were made to a classic Richard Scarry book to keep up with the times. Progress! *Upworthy*, 11 novembre. <https://www.upworthy.com/8-changes-that-were-made-to-a-classic-richard-scarry-book-to-keep-up-with-the-times-progress-rp5>.

⁴ Bump, P. (2021). The one simple tell that reveals Fox News's Seuss obsession for what it is. *The Washington Post*, 4 marzo. <https://www.washingtonpost.com/politics/2021/03/04/one-simple-tell-which-reveals-fox-news-seuss-obsession-what-it-is/>.

⁵ Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Roald_Dahl_revision_controversy. La conseguenza editoriale del dibattito sull'opera di Dahl sembra aver spinto la Puffin verso l'adozione di una politica di pubblicazione a doppia edizione. Le opere complete di Dahl continuano a essere pubblicate, ma sono disponibili anche "edizioni inclusive", private di termini considerati esclusivi.

rappresentazione degli uomini della Valsesia come violenti e alcolizzati nel romanzo, sono state percepite come discriminatorie⁶.

Data la sensibilità e attenzione verso la tematica, la domanda se sia possibile associare una autorialità alle opinioni espresse dai suoi personaggi o dalle sue voci narrative risulta più che mai pertinente. Fino a che punto il vocabolario utilizzato in un'opera la rende esclusiva? La terminologia relativa alla rappresentazione di figure di migranti e BIPOC, insieme alle rappresentazioni di individui non maschili, eterosessuali, bianchi e occidentali rimane un punto di ingresso fondamentale per lo studio del linguaggio esclusivo nella letteratura. Oltre agli approcci di *Close reading* spesso impiegati in queste analisi, esistono metodologie che permettono di valutare queste domande in modo rigoroso, sulla base dei dati testuali? È possibile determinare quando e in che misura il linguaggio esclusivo in un testo letterario è attribuibile a chi l'ha scritto?

Tali domande sorgono spesso nei testi letterari in cui i personaggi possono impiegare un linguaggio esclusivo e offensivo. In questi casi, diventa essenziale determinare quali personaggi - primari o secondari - utilizzano quali termini. Se l'uso è limitato ai personaggi, inoltre, andrebbe indagato se può esserne rilevata una sistematicità che contribuisce quindi a connotazioni culturali e sociolinguistiche della mimesi, oppure se si presenta come episodico e indirizza, di conseguenza, verso un approccio interpretativo diverso. In alternativa (o in aggiunta), il linguaggio esclusivo può essere impiegato per connotare una o più voci narranti, nel qual caso risulterebbe importante indagare se l'impiego è disallineato, coordinato o subordinato al linguaggio usato dai personaggi.

Questo capitolo dimostra come il framework DM^A, a determinate condizioni teoriche, possa essere uno strumento in grado di fissare l'agency autoriale rispetto a queste tematiche e sebbene si concentri sulla terminologia relativa alle figure dei migranti, la sua validità si estende al linguaggio relativo alla dimensione del genere, femminile ed LGBTQIA+, e più in generale a qualsiasi rappresentazione di gruppi sociali considerati non egemoni e non normativi. In

⁶ Rullo, F. (2023). Gli abitanti della Valsesia contro Paolo Cognetti: «Il suo romanzo ci offende, non siamo ubriaconi». *Corriere della Sera*, 21 novembre. https://torino.corriere.it/notizie/cronaca/23_novembre_21/gli-abitanti-della-valsesia-contro-paolo-cognetti-il-suo-romanzo-ci-offende-non-siamo-ubriaconi-30a58827-4e49-4c5c-a74f-1c8483a93xlk.shtml.

ogni caso, prima di impiegare il framework per cercare di classificare un'opera letteraria come escludente, è necessario premettere alcuni assunti teorici che rimandano a tre concetti: trasversalità, coincidenza, diacronia. L'assunto teorico della (1) trasversalità si riferisce alla condizione che l'impiego di stereotipi, di terminologie esclusive e denigratorie dall'analisi risulti trasversale, ovvero che sia impiegata sia nella diegesi sia nella mimesi. L'assunto teorico della (2) coincidenza, invece, si riferisce alla condizione che la forma o le forme impiegate siano coincidenti, ovvero che siano impiegate come nella mimesi così nella diegesi. L'assunto teorico della (3) diacronia, infine, si riferisce alla condizione che l'impiego trasversale e coincidente riveli carattere diacronico, e all'interno di un ipotetico carattere diacronico, di conseguenza, diventa importante il riscontro di eventuali asintoti, parentesi, tendenze longitudinali con fattori personali e culturali dell'epoca in cui le opere sono state scritte. Infatti, onde evitare che casi singoli o episodici inficino i risultati, l'impiego del framework per il rilevamento del linguaggio esclusivo richiede una analisi quanto più possibile caratterizzata da esaustività, e preferibilmente condotta, sull'*opera omnia*. Infine, i risultati dell'analisi differenziale dei dati dovranno risultare azzerati, nel senso che dall'analisi differenziale non dovranno emergere contraddizioni agli assunti di trasversalità, coincidenza, diacronia e si può ricorrere alle modalità di espressione dell'autorialità scelta in ambito di non-fiction per confrontarle come controprove o avvaloramenti del giudizio critico.

Per questo obiettivo il corpus "Crime fiction camilleriana" si presenta come un banco d'analisi privilegiato. Ambientazione e periodo storico della finzione letteraria caratterizzano il corpus per le evidenti implicazioni geopolitiche rispetto alla tematica dei migranti e del diverso da sé⁷. Infatti, poco prima che Camilleri inizi a scrivere di Montalbano, tra il 1989 e il 1992, secondo Michele Colucci avviene "la svolta" nella storia dell'immigrazione straniera in Italia: lo spartiacque storico che segna il cambiamento epocale da paese principalmente di emigrazione a paese principalmente di immigrazione, mostrando quasi da subito carattere struttura-

⁷ Tutte le narrazioni del corpus hanno per fulcro principale la Sicilia e si svolgono nel periodo storico che intercorre tra gli anni 1992 e 2018, eccetto i pochi racconti che fungono da *prequel* e narrano gli anni di gavetta e formazione del giovane Montalbano.

le⁸. Anche per questo l'autore del corpus è, tra i pochi italiani, ad aver passato in rassegna, quasi integralmente, tutte le più recenti tematiche della migrazione straniera in Italia. Nelle pagine del corpus hanno trovato rappresentazione la comunità tunisina di Mazara del Vallo, la componente magrebina nello stretto di Sicilia, i migranti dalla penisola Balcanica e dall'ex Jugoslavia, dall'Africa e dall'ex Unione Sovietica fino ad arrivare ai più recenti flussi migratori che dalla Tunisia e dalla Libia cercano un primo approdo europeo sulle coste siciliane. Dall'altra parte, il successo editoriale e l'eco culturale che ne è seguita pongono quesiti proprio sul come sia stata trattata tale tematica e quali rappresentazioni ne siano state date. Infine, gli oltre venticinque anni della serialità e il periodo storico più rappresentato pongono quesiti, in prospettiva diacronica, sulla presenza di evoluzioni della figura del migrante e della migrazione straniera in Italia e, eventualmente, quali termini e che caratteristiche hanno assunto.

5.1. Migranti, letterature e non-fiction camilleriana

La migrazione inizia a trovare raffigurazioni e spazi inediti nel panorama letterario italiano a partire proprio dal 1989. Gli ambiti che ne danno riflesso e asilo diventano due: non è più solo la letteratura italiana a essere la cartina tornasole della svolta storica, ma anche la nuova letteratura in lingua italiana che di tale svolta è una conseguenza. Nel primo caso della letteratura italiana, secondo Daniele Comberiati, nel 1989 arrivano le prime opere che cominciano a differenziarsi dalla produzione precedente grazie a quattro scrittori - Sandro Veronesi, Edoardo Albinati, Marco Lodo-li e Nico Orengo - accomunati dal fatto di essere stati tra i primi ad aver proposto una mutata raffigurazione dei migranti stranieri. Secondo lo studioso, «le riflessioni dei singoli autori non si riferivano più, come accadeva in opere pubblicate in precedenza [...] a personali suggestioni o a ipotesi future; al contrario essi fornivano una visione di una realtà esistente e facilmente riscontrabile»⁹. Limitando gli esempi ai due autori premio Strega, le opere di Albinati

⁸ Colucci, M. (2018). *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma: Carocci, p. 79 et passim.

⁹ Comberiati, D. (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bern: Peter Lang, p. 21.

e Veronesi, rispettivamente *Il polacco lavatore di vetri* e *Gli sfiorati*¹⁰, contengono spaccati sulle condizioni di vita di due comunità di migranti in Italia: quella filippina in Veronesi e quella polacca in Albinati. Per Comberiat, da questi testi letterari emergono le difficoltà ad abituarsi a una nuova cultura, l'immagine dell'italiano come distaccato e senza ideali e la voglia dei migranti di ritornare prima o poi a casa nel testo di Albinati, mentre nel testo di Veronesi emerge lo stupore tipico degli italiani in un periodo in cui la conoscenza dell'altro da sé era agli albori¹¹. Va aggiunto che queste due prime rappresentazioni sono all'insegna dell'armonia, perché propongono comunità di migranti la cui religione cattolica, oltre al renderle minoritarie già all'interno dei rispettivi areali geografici di provenienza, le rende affini al contesto religioso italiano. Dunque, due gruppi che, sul piano culturale e religioso, non dessero avvertimenti di attriti e scontri già socialmente in atto (per esempio nel Timor Est) e pochi anni dopo teorizzati da Samuel P. Huntington¹².

Dagli anni '90 in poi le raffigurazioni dei migranti nelle narrazioni degli scrittori italiani crescono in proporzione all'aumento demografico dei nuovi cittadini. Secondo Comberiat, l'incremento avviene particolarmente negli scrittori di genere poliziesco come: Lucarelli, Carlotto e, appunto, Camilleri. Un genere che ha spesso riproposto gli stereotipi e la ricorrente associazione tra straniero e delinquente¹³. Dalla presenza di stereotipi e dalla ricorrente associazione tra straniero e delinquente non è immune neanche la nuova letteratura in lingua italiana secondo uno studio di Brigitte Le Gouez¹⁴, in cui si nota che se i testi degli autori nordafricani

¹⁰ Albinati, E. (1989). *Il polacco lavatore di vetri*. Milano: Longanesi; Veronesi, S. (1989). *Gli sfiorati*. Milano: Mondadori.

¹¹ Comberiat, D. (2010). *Op. Cit.*, p. 22.

¹² Huntington, S. P. (1993). The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs*, 72, 3, pp. 22-49; Ibidem, (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.

¹³ Comberiat, D. (2010). *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁴ Le Gouez, B. (2006). Identikit dello straniero extracomunitario nella narrativa degli ultimi vent'anni: come aggirare lo stereotipo?. *Narrativa*, 28, pp. 67-80. Tradizionalmente, la critica fissa la nascita della nuova letteratura in lingua italiana con i primi testi pubblicati dagli oriundi africani: Khouma, P. (1990). *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*. O. Pivetta (a cura di), Milano: Garzanti; Methnani, S. & Fortunato, M. (1990). *Immigrato*. Roma: Edizioni Theoria; Bouchane, M. (1990). *Chiamatemi Ali*. D. Miccicone & C. De Girolamo (a cura di), Milano: Leonardo editore.

«consentono di cogliere il senso delle loro aspirazioni, non sono, di certo, quelli che permettono di smentire i cliché: vi si affollano marchette tunisine, spacciatori marocchini e nigeriane che battono...»¹⁵. Né a distanza di un quindicennio, riconoscimenti letterari e vendite mutano il paradigma. Younis Tawfik, premio Cavour nel 2000, e Igiaba Scego, tra le scrittrici di letteratura in lingua italiana più famose e lette, confermano una tale lettura. *La straniera* di Tawfik pubblicato nel 2001 ripropone rappresentazioni del migrante tossico e spacciatore che infligge soprusi e maltrattamenti alla moglie prima di abbandonarla, la quale così inizierà a prostituirsi e morirà malata anonimamente in un nosocomio¹⁶. Scego sceglie per protagonista una studentessa universitaria straniera, ma il destino che le riserva rimane comunque quello della prostituzione¹⁷:

«Il testo letterario fa spazio a queste figure di prostitute extracomunitarie [...]. Nella donna africana, si vedeva allora, per natura, la “sciarmuta” ossia la prostituta (voce che si riscontra più o meno identica nelle lingue eritree, etiopiche e somale) [...]. Il lascito postcoloniale si tramanda nelle generazioni, anche quand’esse non hanno conosciuto in prima persona il giogo coloniale»¹⁸.

Per dimostrare come il framework DM^A sia in grado di fissare l’agency autoriale rispetto alla tematica dei migranti stranieri e per dare un anticipo della sua utilità come *relata* fra testo e critica, ossia l’utilità nel fissare il dato critico al dato testuale (prossimo capitolo), la ricerca è partita dallo studio *Migranti e immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell’alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri* pubblicato nel 2016 da Antonella Mauri¹⁹. Lo studio aveva appunto già tentato una analisi della rappresentazione del migrante, limitata ai soli romanzi del corpus pubblicati tra il 1994 e il 2014, scegliendo di escludere i racconti con questa motivazione:

¹⁵ Le Gouez, B. (2006). *Op. cit.*, p. 76.

¹⁶ Tawfik, Y. (2001). *La straniera*. Milano: Bompiani.

¹⁷ Scego, I. (2004). *Rhoda*. Roma: Sinnos editrice.

¹⁸ Le Gouez, B. (2006). *Op. Cit.*, p. 75.

¹⁹ Mauri, A. (2016). *Migranti e immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell’alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri*. In P. Salerni & J. Senf, (a cura di), *Textes et contextes de l’immigration / Textes und contexte der Migration* (pp. 127-148), Paris: Hermann Editeurs.

«Per illustrare la presenza, la decadenza o la nascita di alcuni termini che si riferiscono all'Altro abbiamo scelto di utilizzare come supporto una serie di romanzi di Andrea Camilleri, quelli che vengono definiti il “ciclo di Montalbano”, e che vanno dal 1994 al 2014. Per ragioni di pertinenza e di presenza della terminologia in questione, da questa selezione sono stati esclusi sia i racconti che il romanzo a quattro mani che hanno anch'essi Montalbano come protagonista»²⁰.

Questo studio appare fuorviante per chi si avvicina alla tematica delle figure dei migranti nel corpus poiché asserisce che racconti, raccolte di racconti e romanzo scritto con Lucarelli non presentino i termini che si riferiscono all'altro da sé e non siano pertinenti con la tematica. Infatti, l'affermazione che la terminologia sui migranti e l'alterità non è presente nei racconti non trova alcun riscontro oggettivo nei dati testuali, perché, anche volendo limitare la verifica ai soli termini rintracciati nei romanzi dallo studio Mauri 2016, tali termini sono presenti nei racconti e anche nello stesso romanzo a quattro mani scritto insieme a Lucarelli. Il corpus “Crime fiction camilleriana” è stato dunque interrogato di nuovo con il framework DM^A e ha seguito la diacronia di 6 termini individuati dallo studio del 2016 - i sei termini sono *negro/nìvuro*, *arabo*, *vù cumprà*, *magrebino*, *extracomunitario* e *migrante* - per far emergere, allo stesso tempo, l'*agency* autoriale e la mancata *relata* testo-critica. A questi sei, infine, ne sono stati aggiunti altri quattro: *immigrato/emigrato*, *profugo*, *clandestino*.

Prima di passare all'analisi dell'impiego dei termini esclusivi nella fiction, è utile premettere brevemente come Camilleri abbia affrontato il tema della migrazione nei suoi scritti di non-fiction, per ottenere un'ulteriore dimensione comparativa. Infatti, l'impegno di Andrea Camilleri in campo politico e sociale è ben documentato e il contributo al dibattito sui migranti attestato su numerose piattaforme culturali. Alla sua morte, la rivista di cultura, scienza, politica e filosofia *MicroMega* ha pubblicato una raccolta completa degli interventi ospitati intitolata *Tutto Camilleri 1999-2018*, con una prefazione scritta dal direttore della rivista Paolo Flores D'Arcais, in cui si legge:

²⁰ Ibidem, pp. 127-128.

«Non ha mai lesinato il suo impegno, pronto a spendere e rischiare la sua enorme popolarità per cause che andavano contro lo spirito dei tempi. Con un linguaggio senza accomodamenti, all'altezza della gravità delle nefandezze che denunciava e combatteva [...]. Ultima grande figura di intellettuale impegnato che abbia avuto il nostro paese»²¹.

Nel 2005 Camilleri ha dichiarato apertamente il suo sostegno ai migranti in una prefazione al primo rapporto sui richiedenti asilo pubblicato dal Consorzio italiano di solidarietà:

«Le probabilità che questi natanti respinti corrano il rischio di un naufragio sono altissime, ma non ci sarà nessuno che potrà raccontare l'agonia e la morte in mare di uomini, donne, bambini. Solo i pescatori ti vengono a dire, quando ne hanno voglia, che il mare ormai è fiorito di cadaveri, tanto per rubare un verso a Eschilo»²².

Nello stesso testo, i termini *uomini, donne e bambini* sono indicati cinque volte come *extracomunitari*, termine utilizzato anche nel rapporto. Tuttavia, è degno di nota il fatto che, nella conclusione, essi vengano indicati anche come *cittadini africani*, mentre il governo viene criticato per la sua politica di trattare «indiscriminatamente profughi, clandestini, richiedenti asilo, immigrati [...]»²³.

Nel 2009, scrivendo sulla rivista geopolitica *Limes*, Camilleri riflette sull'identità italiana, notando che coloro che immigrano in Italia sono etichettati come *extracomunitari*. Conclude che gli immigrati non incontrano in generale il *refrain* di "italiani brava gente", la cui stessa storia migratoria dovrebbe infondere un senso di solidarietà per tutti i migranti, ma piuttosto una popolazione xenofoba e aggressiva nei confronti di altri popoli e culture²⁴. Dopo le cosiddette "primavere arabe" del 2011, Camilleri aveva previsto, in

²¹ Flores D'Arcais, P. (2019). Andrea. Un amico, un compagno, un grande scrittore. *MicroMega*. Tutto Camilleri 1999-2018, 20 luglio, pp. 3-4.

²² Camilleri, A. (2005). Prefazione. In M. S. Olivieri (a cura di), *La protezione negata. Primo rapporto sul diritto di asilo in Italia*, Milano: Feltrinelli, p. 6

²³ Ibidem, p. 8.

²⁴ Ibidem, (2009). Cos'è un italiano? Appunti per una definizione. *Limes*, 24 febbraio. <https://www.limesonline.com/da-non-perdere/cos-e-un-italiano-appunti-per-una-definizione-di-andrea-camilleri-14663100/>.

un libro-intervista, cambiamenti radicali nella scala delle migrazioni, cambiamenti che si sono effettivamente verificati in seguito alle proteste nel mondo arabo:

«Io credo che debbano avvenire mutamenti cosmici [...]. La prima cosa è l'immigrazione. L'immigrazione che noi consideriamo fino a questo momento, fin quando è assorbibile, come una forza lavoro non indifferente per esempio per lo sviluppo dell'Italia. E la tolleriamo. Mi chiedo: come reagiremmo se di queste persone non ne avessimo bisogno? Sicuramente reagiremmo ancora peggio di come stiamo facendo, è naturale [...]. Questa gente scappa, va via, e in qualche modo arriva qua. E allora sono questi i fatti che possono in qualche modo determinare un cambiamento, non per volontà di chi detiene il potere, ma costretto da [...] uno tsunami fatto di esseri umani»²⁵.

Camilleri mette in evidenza l'accoglienza apertamente intollerante e ostile che l'Italia offre a chi fugge dalla propria patria. A partire dal 2015, lo scrittore ha iniziato a soffrire di problemi alla vista, che gli hanno impedito di scrivere, ma non gli hanno impedito di esprimere il suo sostegno ai migranti attraverso altri media. Nel 2016 ha registrato un videomessaggio per *Le giornate di solidarietà del servizio sociale per i rifugiati* organizzate dal Consiglio Nazionale Ordine Assistenti Sociali, in cui ha sottolineato l'«esperienza epocale destinata a mutare la composizione propria dei popoli del fenomeno migratorio»²⁶. Nello stesso anno ha partecipato al documentario *Lontano dagli occhi* per la *Prima giornata nazionale delle vittime dell'immigrazione*.

Pur avendo perso quasi completamente la vista nel 2018, Camilleri ha continuato a esprimere preoccupazioni sulle politiche italiane in materia di immigrazione, in particolare per quanto riguarda il caso *Aquarius*, una nave ONG umanitaria che trasportava 629 migranti a cui è stato negato l'attracco nei porti italiani nel giugno dello stesso anno. In un'intervista al quotidiano *La Repubblica*, ha descritto le persone coinvolte come *profughi*, affermando di non comprende-

²⁵ Ibidem, (2011). *Questo mondo un po' sgualcito. Conversazioni con Francesco De Filippo*. Formigine: Infinito edizioni, p. 11.

²⁶ Ibidem, (2016). Andrea Camilleri con il CNOAS per le Giornate di solidarietà del servizio sociale per i rifugiati. CNOAS, 04 giugno. <https://cnoas.org/andrea-camilleri-con-il-cnoas-per-le-giornate-di-solidarieta-del-servizio-sociale-per-i-rifugiati/>.

re la distinzione spesso fatta tra *clandestini* e *richiedenti asilo* e di trovare inaccettabile il termine *migranti economici*. Ha inoltre criticato le politiche migratorie nazionali e dell'UE nell'intervista *Come italiano sento di aver fallito*²⁷. In un videomessaggio inviato al sito "fanpage.it" pochi mesi prima della sua morte, avvenuta nel 2019, in risposta allo sgombero di una comunità di 540 migranti nei pressi di Roma, ha espresso la sua indignazione per le politiche migratorie persecutorie e naziste che vengono applicate anche a chi è già all'interno dei confini italiani²⁸.

5.2. *Negro/Nìvuro*

Passando dunque all'analisi dei termini esclusivi presenti nel corpus "Crime fiction camilleriana", il termine italiano *negro* e il suo corrispettivo in siciliano più prossimo *nìvuro*, nelle loro declinazioni di genere e numero, sono impiegati nel corpus a partire dal primo testo e non mostrano sull'asse diegetico-mimetico una differenziale trattazione, poiché sia il narratore che i personaggi, siano essi principali o secondari, vi ricorrono. Non sembra dunque possibile ipotizzare in Camilleri un uso diretto a marcare un differente *milieu* sociolinguistico. Già nelle prime pagine del primo romanzo del corpus, *La forma dell'acqua*, il narratore ricorre al termine in siciliano con e senza avverbio per, probabilmente, differenziare i migranti dall'Africa sub-sahariana, i senegalesi, da quelli dell'area del Maghreb: «Per evitare che le torme vaganti in paese di **nìvuri e meno nìvuri**, senegalesi e algerini, tunisini e libici, in quella fabbrica facessero nido, torno torno vi era stato alzato un alto muro»²⁹. Dall'altra parte, il termine italiano viene impiegato sia dal commissario Montalbano³⁰ che dal personaggio Nicolò Zito³¹, il giornalista e amico con cui, spesso, condivide le indagini, nonché i valori.

²⁷ Fiori, S. (2018). Come italiano sento di aver fallito. *La Repubblica*, 07 luglio. <https://www.youtube.com/watch?v=j1rzflerRH4>.

²⁸ Camilleri, A. (2019). Tenere i porti aperti, non sarò complice di questa volgarità nazista. *Fanpage.it*, 24 gennaio. <https://www.fanpage.it/attualita/migranti-camilleri-tenere-i-porti-aperti-non-saro-complice-di-questa-volgarita-nazista/>.

²⁹ FA, p. 10.

³⁰ «“A proposito di minchia, è vero che te la fai con un **negro** di quaranta? ”», FA 43.

³¹ «“Sai quante telefonate abbiamo ricevuto in redazione, proprio a motivo del nostro silenzio? Centinaia. Ma è vero che l'ingegnere femmine in macchina se ne faceva due a volta? Ma è vero che all'ingegnere piaceva fare il sandwich, e mentre lui scopava una buttana un **negro** se lo lavorava di dietro?”», FA 92.

Nei romanzi del 1996, ne *Il cane di terracotta* è interessante notare come il narratore ricorra al termine italiano e Camilleri cada nello stereotipo del migrante con scarsa competenza linguistica per dare voce a una collaboratrice domestica impiegata presso la casa della famiglia Cardamone: «Gli rispose una voce di donna che pareva la parodia del doppiaggio di una **negra**. “Bronto? Chi balli? Chi balli tu?”»³². Nel romanzo *Il ladro di merendine*, il narratore ritorna al termine in siciliano di cui, dunque, ne emerge l'interscambiabilità con il termine in italiano: «Mai e poi mai lei avrebbe affittato la càmmara a un africano, tanto a quelli **nivuri** come l'inca quanto a quelli che di pelli non faceva differenza con un mazarese. Nenti, l'africano le faceva imprissidni»³³.

Passando ai racconti, rileviamo che i due termini, quello italiano e quello siciliano, sono presenti sia nelle raccolte di racconti del solo autore *Un mese con Montalbano* del 1998 e *La paura di Montalbano* del 2002 sia nella raccolta di racconti insieme ad altri autori *Capodanno in giallo* del 2012. Nel racconto *Un diario del '43*, incluso nella raccolta del 1998, si narra di quattro soldati afro-americani morti durante l'esplosione di una bomba che per 6 volte vengono chiamati *negri* dal signor Panarello:

«Senonché, quando si chiamò uno di fora per riparare il ralagio e rimetterci il vetro nuovo, quello disse che sulla lancetta non c'era un piccione morto, ma la mano di un **negro** che aveva sorvolato i tetti di quattro fila di case. Per la verità dei quattro **negri** del camion si raccolsero solo pezzetti minuti, al massimo un piede o un braccio”»³⁴.

Nella raccolta del 2002 appaiono di nuovo entrambi i termini: sia all'interno del racconto *Il quarto segreto*, dove troviamo gente di colore che, come gli albanesi, i turchi e gli stranieri in generale, non meritano fiducia secondo un guardiano («“Pirchè in chisto canteri c'è troppa genti strana, arbanisi, turchi, **negri**... è genti capace della qualunque, uno si deve quartiare le spalli”»³⁵) o, di nuovo, resi deficitari nella competenza linguistica dal narratore («A uno

³² CANT 66.

³³ LM 129.

³⁴ d43 98.

³⁵ qs 182.

stava parlando una **nivura** e faceva voci come una pazza in una lingua incomprensibile»³⁶); sia all'interno del racconto *Meglio lo scuro* sempre per voce del narratore e con la, ormai, rimarcata battuta sull'ignota collocazione di alcuni paesi africani, i quali spesso sono in luoghi "persi"³⁷. E, come già detto, neanche la pubblicazione del racconto *Una cena speciale* in una miscellanea con altri autori del 2012 registra mutamenti nella voce del narratore³⁸.

I primi segnali di un cambio di direzione appaiono nel 2003 con il romanzo *Il giro di boa*. In questo testo il termine *nivuro* continua a essere impiegato, ma come minoritario, poiché i migranti iniziano a essere definiti con il nuovo termine di origine burocratica diffuso dalla piena formazione economica della Comunità Europea, *extra-comunitario*³⁹, il quale diventato maggioritario (appare qui per ben 35 volte) è trattato nello specifico paragrafo (cfr. 5.4.).

L'affiorare di una diversa sensibilità, però, non sopprime del tutto l'uso del termine dispregiativo *negro*, né nel testo scritto a quattro mani con Carlo Lucarelli né nei testi successivi. Infatti, in *Acqua in bocca*, pubblicato nel 2010, il termine riappare e l'uso è ascrivibile a Camilleri e non a Lucarelli. In questo romanzo epistolare, in una missiva scritta da Montalbano all'ispettrice lucarelliana si ricorre a Catarella per fare facile ironia sul cognome dell'inquirente bolognese (Grazia Negro): «“La lettera è stata aperta da Catarella che mi ha telefonato a Marinella dicendomi che un **negro** aveva ammazzato un certo Rossi che di nome faceva Pesciolini”»⁴⁰. Infine, va registrato che il termine si ripresenta in un testo successivo del 2013, anno in cui viene pubblicato il romanzo *Un covo di vipere* e viene impiegato dal vicecommissario Augello⁴¹ e che ancora nel 2019 ne *Il cuoco dell'Alcyon* il narratore ripropone l'associazione

³⁶ qs 127.

³⁷ «Gesù, inchiovato alla croce, non era di pelle bianca. Era un **negro**. Certamente un oggetto d'arte sacra accattato in chissà quale paisi sperso dell'Africa», ms 282; «C'erano il patre e la matre di Maria Carmela, il fratello, il nipote, la moglie del fratello, un'amica francisa, una cammarera **negra**, paisaggi vari...», ms 291.

³⁸ «Fu allura che dalla folla si livò un oh di meraviglia. Il commissario e Fazio si votaro a **talie**. Di 'n mezzo al fumo era vinuto fora un **negro** che tiniva tra le vrazza a 'n autro **negro**. E da indove arrivavano tutti 'sti **negri**?», cs 35.

³⁹ Orrù, P. (2019). Riflessioni sul lessico delle migrazioni degli ultimi anni. *Nuova antologia*, vol. 620, fasc. 2291, p. 324-333.

⁴⁰ AB 16.

⁴¹ «“La picciotta, sempri chiangenno, mi dissi che non aviva potuto arraccanosciri lo stupratore in quanto era un **negro** che lei non aviva mai viduto prima” [...]. “La

tra collaboratore domestico migrante, scarsa competenza linguistica e origine remota e sperduta da chissà dove dell'Africa⁴².

5.3. Arabo, *Vu cumprà, Magrebino*

Come si è iniziato a intravedere nel paragrafo precedente, la sensibilità da parte dell'autore sul tema dei migranti e su una resa linguisticamente non negativa, o peggio dispregiativa, non è acquisita già dall'inizio della pubblicazione dei testi del corpus, ma risulta essere *in fieri*. Anche il termine *arabo* conferma, nella sua diacronia, un percorso di simile evoluzione. Va anzitutto ricordato che l'impiego è improprio, poiché difficilmente se ne può immaginare un impiego riferito ai sauditi, piuttosto è ipotizzabile che sia stato impiegato per riferirsi a una persona di fede islamica. Ciò è ravvisabile già nei primi impieghi nel romanzo *Il cane di terracotta* del 1996, dove Montalbano si trova a visitare la Kasbah di Mazara del Vallo, fondata sì dagli arabi, ma più di un millennio dopo abitata principalmente dai tunisini, la principale forza lavoro straniera di uno dei più importanti porti di pescherecci d'Italia. L'impiego improprio è anche in questo caso trasversale, sia da parte del narratore («Il professore diede alcuni ordini, un **arabo** scattò e tornò con un bicchiere d'acqua, **un altro** arrivò con una seggia di paglia»)⁴³ sia da parte di Montalbano e del professore di una scuola mazarese⁴⁴. Con lo stereotipo di una natura commerciale da tutti condivisa, il termine ritorna anche nel romanzo *Il ladro di merendine* impiegato da una affittuaria⁴⁵ e nel racconto *Un angolo di paradiso* incluso nella raccolta *Un mese con Montalbano* del 1998 impiegato dal narratore⁴⁶. Di nuovo con un improprio e imprecisato riferimento il

signura Assuntina sosteni che lo stupratori non sulo non era per nenti un **negro** ma un bianco, e che lei l'ha arraccanosciuto benissimo", COV 25.

⁴² «"Bronto? Chi ezzere tu?". Ingrid aviva la specialità di cangiari cammareri ogni quinnicina e di scigliirisilli di paesi scogniti», CA 61.

⁴³ CANT 224.

⁴⁴ «"Aveva qualche amico **arabo**?". "Ch'io sappia, no". "C'erano **arabi** a Vigàta tra il '42 e il '43?". "Commissario, gli **arabi** ci sono stati al tempo della loro dominazione e sono tornati ai nostri giorni, poveracci, non come dominatori. A quell'epoca non ce n'erano. Ma che gli hanno fatto gli **arabi**?", CANT 227.

⁴⁵ «"E lei quanto gli chiese?". "Io gliene cercai subito novecentomila. Ma, sapiti come sono fatti gli **arabi** che pattiano e pattiano", LM 130.

⁴⁶ «Alle sette del mattino si erano mossi in macchina da Vigàta fino a Monterreale marina, qui avevano affittato una barca a remi da un pescatore il quale doveva ave-

termine compare in un altro racconto del 2002, *Il quarto segreto*, impiegato dal maresciallo Verruso («“Pashko Puka abitava a Montelusa in una casa a quattro piani che non si capisce come non sia crollata già da tempo. Un cimiciaio. Ci dormono albanesi, curdi, **arabi**, kosovari. Almeno quattro per cammara”»⁴⁷) e nel romanzo del 2006 *La vampa d'agosto*, dove un po' tutti, personaggi e narratore, se ne servono per riferirsi a un muratore straniero senza nome morto lavorando in nero in una ditta edile⁴⁸.

Infine, è interessante notare che il termine sparisce per più di un decennio per riapparire solo più tardi nel 2017 nel romanzo *La rete di protezione*, dove sembra indicativo che l'impiego è riferito ai veri arabi che hanno vissuto in Sicilia, infatti viene usato per parlare di un matematico alla corte di Federico II.

Il termine dispregiativo *vù cumprà*, con grafia tanto instabile quanto nella lingua italiana quanto nel corpus, a sua volta, conferma la trasversalità dell'impiego. Lo troviamo infatti impiegato da Montalbano nel racconto *Tocco d'artista* del 1998 («“Sono oggetti così rozzi che manco i **vo' cumpra'** s'azzarderebbero a vendere sulla spiaggia”»⁴⁹), dal personaggio Beatrice Dileo nel romanzo *La gita a Tindari* del 2000 («“Ad ogni acquirente regaliamo un orologio parlante, di quelli che i **vù cumprà** vendono a diecimila lire”»⁵⁰), quanto da uno stesso venditore ambulante nel 2006 nel romanzo *La vampa d'agosto*, classificato dunque come *arabo* («Doppo cinco minuti che annava avanti a testa vaschia, sintì 'na voci: “**Vocumprà?**”. Isò l'occhi. Un arabo che vinniva lenti da soli, cappelli di paglia, costumi da bagno»⁵¹).

L'etnonimo *magrebino*, in realtà, non ricopre particolare importanza all'interno del corpus, ma viene presentato per correggere un'altra indicazione errata nello studio pubblicato nel 2016. Il termine viene impiegato nel romanzo *L'età del dubbio* del 2008 per non specificare la nazionalità di un infiltrato della polizia all'interno di una organizzazione criminale. Lo studio di Mauri del 2016 sostiene

re sangue **arabo**: disse una cifra e subito Livia contrattaccò, ritrovandosi appieno nella sua natura di genovese e sparagnina», ap 325.

⁴⁷ qs 160.

⁴⁸ Il termine arabo compare 24 volte, di cui 23 riferite al muratore in questione (per l'altra occorrenza cfr. *infra*).

⁴⁹ toca 237.

⁵⁰ GT 90.

⁵¹ VA 137.

ne che: «Nei romanzi che seguono *L'età del dubbio* troviamo ancora diverse volte *magrebino* come termine generico, spesso preferito ad *extracomunitario* e ad *arabo*»⁵². In realtà, il «diverse volte» non ha una *relata* testuale. Il termine *magrebino* compare solo un'altra volta in tutto il *corpus*: risulta, infatti, assente in tutti i racconti e presente solo una volta all'interno del romanzo *Un covo di vipere*⁵³.

5.4. *Extracomunitario*

Come già anticipato (cfr. 5.2.), il termine *extracomunitario* fa le sue prime comparse nel *corpus* a partire dagli anni 2000, a seguito della nascita della moneta unica europea, e in prospettiva diacronica per sostituire altri termini su cui, intanto, la sensibilità linguistica dei parlanti stava mutando. All'inizio il termine aveva valenza neutra, in quanto poteva riferirsi, per esempio, tanto a statunitensi quanto a ruandesi o giapponesi; solo in seguito ha iniziato ad acquisire gradazione negativa e un uso pressoché circoscritto ai migranti, poiché spesso accompagnato da sostantivi riferiti alla migrazione e da modificatori di natura negativa⁵⁴. La prima comparsa è all'interno della raccolta di racconti *La paura di Montalbano* del 2002, dove è possibile rintracciarlo sia nel racconto *Il quarto segreto* sia nel racconto *Ferito a morte*, dov'è impiegato dall'ispettore Fazio⁵⁵. L'anno successivo, nel 2003, nel primo romanzo che tratta specificamente le recenti migrazioni di massa attraverso il Mediterraneo, *Il giro di boa*, il termine compare per ben 35 volte e diventa maggioritario benché a volte sostituito dal già visto *nivuro/a*. Inoltre, non sembra casuale la coincidenza con la presenza, all'interno del testo, di un duro riferimento alla legge Bossi-Fini (nel 2003 da poco approvata), nel testo chiamata "Cozzi-Pini".

Il termine rimane all'interno del *corpus* fino all'ultimo romanzo, senza alcuna distinzione di impiego tra narratore e personaggi, racconti e romanzi. Nel 2005 nel racconto *Sette lunedì* viene impiegato dal narratore subito preceduto dall'aggettivo *clandestini*:

⁵² Mauri, A. (2016). *Op. Cit.*, p. 142.

⁵³ COV 26.

⁵⁴ Orrù, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 327-328.

⁵⁵ «"Gerlando Piccolo si è portato a casa uno, molto probabilmente un **extracomunitario**, e quello, dopo il rapporto, gli ha sparato per derubarlo". "Gribaudo è della stessa opinione?". "Il dottor Gribaudo dice che non ha importanza se la persona corcata allato era mascolo o fimmina, **extracomunitario** o no"», fm 38.

«Da tempo aveva sperimentato col questore che, fingendosi assolutamente incapace d'intendere e di volere, quello lo lasciava in pace, lo convocava solo quando non ne poteva fare a meno. Stavolta si trattava delle misure da pigliare in vista di nuovi sbarchi clandestini di **extracomunitari**»⁵⁶.

E anche da Montalbano nel racconto *Ritorno alle origini*⁵⁷. Compare 5 volte nel 2007 nel romanzo *La pista di sabbia*; ritorna nel 2008 nel romanzo *Il campo del vasaio*, dove il narratore impiega il termine *extracomunitario* per riferirsi a uno straniero nordafricano non meglio identificato («Gli tornò a mente che gli aveva confessato che so moglie sinni era fujuta con un **extracomunitario**. Un marocchino? Un tunisino? Il particolari non se l'arricordava»⁵⁸), in un periodo in cui l'autore sta gradualmente smettendo di ricorrere ai termini *nìvuro* e *arabo*, preferiti in precedenza. Conferme del graduale cambiamento in atto sono inoltre la comparsa negli anni successivi del termine *migrante* che vedremo nel paragrafo successivo e, per esempio, quello che avviene negli ultimi due romanzi del corpus. Nel penultimo romanzo, *Il cuoco dell'Alcyon* del 2019, possiamo notare che il venditore ambulante straniero da *vù cumprà* o *arabo* degli anni passati diventa adesso anch'egli *extracomunitario* nella voce del narratore («Per fortuna gli s'avvicinò un **extracomunitario** che vinniva quasette accusi culurate che dolivano l'occhi sulo a taliarle»⁵⁹), con lo sfondo dei continui arrivi di migranti sulle coste siciliane⁶⁰. Nell'ultimo romanzo, *Riccardino* del 2020 (ma scritto nel 2005 e rivisto nel 2016), notiamo invece che sempre il narratore vi ricorre per sottolineare, ironicamente, le paure degli occidentali reali, avvertite o indotte sui migranti e sull'associazione di questi ai reati, al terrorismo e ai valori in pericolo:

«L'avvocato di Liotta [...] avrebbi dovuto arrispuinniri alle dimanine del giornalista attaccanno nell'ordini: [...] gli **extracomunitari**

⁵⁶ sl 44.

⁵⁷ «Ricordatevi che noi, proprio qua a Vigata, ne abbiamo avuto un esempio col ragazzino **extracomunitario** che hanno scrafazzato con la macchina», ro 254.

⁵⁸ CAV 69.

⁵⁹ CA 96.

⁶⁰ «La trasmissioni di un programma di varietà di «Televigàta» si 'nterrompì e compare daccapo Ragonese. *Siamo stati appena informati di una spaventosa tragedia. Alcuni extracomunitari sono testé sbarcati nel porto di Vigàta soccorsi da un'unità della nostra Guardia costiera che li ha raccolti in mare*», CA 164.

clandestini e no che facivano aumentari la percentuali dei reati nel nostro paìsi; i terroristi che avivano tutto l'intiressi a distruggiri con ogni mezzo i valori cristiani dell'occidente»⁶¹.

5.5. Migrante

Il termine *migrante* aiuta a delineare la diacronia evolutiva della sensibilità dell'autore rispetto agli stranieri che giungono in Sicilia e in Italia alla ricerca di migliori condizioni di vita. Il termine inizia a comparire all'interno del corpus abbastanza in ritardo; ciò è dovuto, probabilmente, all'iniziale impiego del termine *immigrato* che è possibile rintracciare già nella raccolta di racconti *La paura di Montalbano* del 2002, impiegato dal narratore nel racconto *Un cappello pieno di pioggia*⁶², e dal commissario Montalbano nello stesso racconto e nel racconto *Il quarto segreto*⁶³.

La sensibilità dell'autore muta sostanzialmente nel 2016 con la pubblicazione del romanzo *L'altro capo del filo*. Come già ai tempi del romanzo *Il giro di boa*, anche questo testo riporta all'attualità dei movimenti migratori verso l'Europa, l'Italia, la Sicilia. Sono significative le polemiche che anticipano, accompagnano e seguono la messa in onda nel 2019 del film che ne viene tratto, considerato pro-immigrazione, riassunte nello studio del 2019 di Lijoi⁶⁴. Sembra essere anche significativo il fatto che sparisce il termine *extracomunitario*, in questo testo sostituito dal solo termine *migrante* (42 volte); migranti che vengono anche definiti *povirazzi* (6 volte). Un altro aspetto significativo da indicare è che sì, ritorna il termine *nìvuro*, ma non è più riferito a una persona vivente come nelle opere precedenti del corpus, invece viene usato solo una volta nei confronti della statua del santo più amato di Agrigento, San Calogero, un santo di colore di cui il narratore ipotizza l'antico arrivo in Sicilia con gli stessi barchini e barconi degli odierni migranti: «Annò ad assittarsi supra a un banco, si misi a taliare le statue dei santi, erano tutte di ligno, facci di viddrani, facci di piscatura e cchiù granni di tutti la statua del **nìvuro** San

⁶¹ RI 170.

⁶² cpp 102.

⁶³ cpp 97; qs 162.

⁶⁴ Lijoi, L. (2019). Naufragio senza telespettatore. Qualche riflessione su *L'altro capo del filo* di Andrea Camilleri. *Trasparenze*, vol. 4-5, pp. 183-200.

Calò. Va a sapiri che macari Calogero era arrivato fino a ccà supra a un barconi»⁶⁵.

È questo il testo in cui è possibile indicare un cambio deciso dell'agency autoriale, che dunque avviene dal 2016; un cambio che avviene non solo nelle scelte linguistiche implicite, ma che viene esplicitato in più punti durante lo svolgersi della narrazione, anche per voce dei personaggi, come in questo caso per bocca di Montalbano: «“Dicino che tra ‘sti migranti s’ammucciano i terroristi ‘nveci di diri che ‘sti povirazzi scappano propio dai terroristi”»⁶⁶. Una impostazione che ritorna, per esempio, anche in un successivo romanzo del 2018, *Il metodo Catalanotti*, dove la tematica dei migranti non è centrale come nel testo del 2016, ma al narratore non sfugge di aggiungere, in sottofondo, le contraddizioni e le chiusure europee sulle redistribuzioni delle quote e sulle costruzioni di barriere tra i paesi dell'Unione: «Accomenzò a sintirisi il telegiornali [...]. L'Ungheria e la Polonia s'arrefutavano d'arreciviri la loro quota di **migranti**, pejo: avivano accomenzato a costruirsi mura per non farili trasiri»⁶⁷.

5.6. *Immigrato/Emigrato, Profugo, Clandestino*

I restanti termini indagati ricorrono in totale 48 volte. In particolare, la dicotomia *immigrato/emigrato* compare 10 volte (4 nella diegesi e 6 nella mimesi) ed è rintracciabile già nella raccolta di racconti del 2002 *La paura di Montalbano*. Ad esempio, *immigrati* è usato dal narratore nel racconto *Un cappello pieno di pioggia*: «Quello restava fermo nella sua piniòne che gli immigrati erano una specie di malattia infettiva dalla quale bisognava quartirsi»⁶⁸. Il termine è utilizzato anche dal commissario Montalbano nella stessa storia:

«“Guardi, signor Questore, che all'onorevole Sottosegretario non gliene frega niente dello snellimento delle pratiche, a lui gli interessa solo come riuscire a impedire l'entrata da noi di immigrati qualsiasi, clandestini o no”»⁶⁹.

⁶⁵ ACF 83.

⁶⁶ ACF 85.

⁶⁷ MC 160.

⁶⁸ PM 102.

⁶⁹ PM 97.

Allo stesso modo, compare ne *Il quarto segreto*: «“E quanti sono gli immigrati che arrivano con tanto di passaporto? Devono essere pochi”»⁷⁰.

Il termine *profugo* compare solo 4 volte (2 nella diegesi e 2 nella mimesi). Al contrario, il termine *clandestino* è usato più frequentemente, con 34 occorrenze (13 nella diegesi e 21 nella mimesi), la metà delle quali (17) si trovano nel romanzo del 2003 *Il giro di boa*, che introduce una sensibilità verso i migranti meno sviluppata rispetto al romanzo del 2016 *L'altro capo del filo*. La presenza del termine *clandestino*, a differenza di altri termini analizzati in questo studio, è costante in tutto il corpus, comparando nel primo romanzo del 1994 e ricorrendo nel 1996, 1999, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009, 2016 e 2020.

5.7. Il cambiamento tardivo nella fiction (riflesso del cambiamento tardivo nella società)

Oltre allo studio di Mauri del 2016, sono stati pubblicati diversi altri lavori sulla rappresentazione dei migranti nella collana Montalbano. Tra questi, il già citato articolo di Lucilla Lijoi che si concentra principalmente sul romanzo del 2016 *L'altro capo del filo*. L'analisi di Lijoi inizia esplorando la ricezione del romanzo e si estende al suo adattamento televisivo. Pur evidenziando le intenzioni pedagogiche e didattiche dell'autore, lo studio individua una retorica incentrata «sul piano dell'umanità, della solidarietà e dell'amore verso il prossimo»⁷¹.

Un altro studio, condotto da Simone Casini e Salvatore Bancheri⁷², esamina *L'altro capo del filo* (insieme ad altri testi di Montalbano) e traccia un parallelo tra i movimenti migratori in entrata e in uscita dall'Italia. La tesi suggerisce che la storia siciliana di esperienze di emigrazione abbia plasmato l'accoglienza più umana dell'isola(no) nei confronti dei migranti in arrivo⁷³.

⁷⁰ PM 162.

⁷¹ Lijoi, L. (2019). *Op. Cit.*, p. 193.

⁷² Casini, S. & Bancheri, S. (2022). *Tra immigrazione e emigrazione: riflessioni sul Commissario Montalbano*. In D. Caocci (Ed.), *Quaderni camilleriani 18. Dalla Sicilia alle Americhe* (pp. 55-71), Cagliari: Grafiche Ghiani.

⁷³ Su ACF il giudizio critico ha forti *relata* testuali. Diverso, invece, appare quando viene fissato il cambio di sensibilità autoriale agli inizi del 2000. Secondo gli autori, infatti, già il romanzo del 2003 *Un giro di boa* «introduce quel sentimento di vici-

L'altro capo del filo segna un cambiamento decisivo nella rappresentazione dei migranti, che si riflette nelle scelte linguistiche implicite in tutta la narrazione, anche nelle voci dei personaggi. Questo cambiamento è illustrato nel grafico 5, dove si può notare che i termini dispregiativi ne occupano la prima parte a partire dall'inizio della serie letteraria nel 1994 e circa per i tredici anni successivi, mentre la seconda parte del grafico è per lo più caratterizzata dal termine più inclusivo *migrante*.

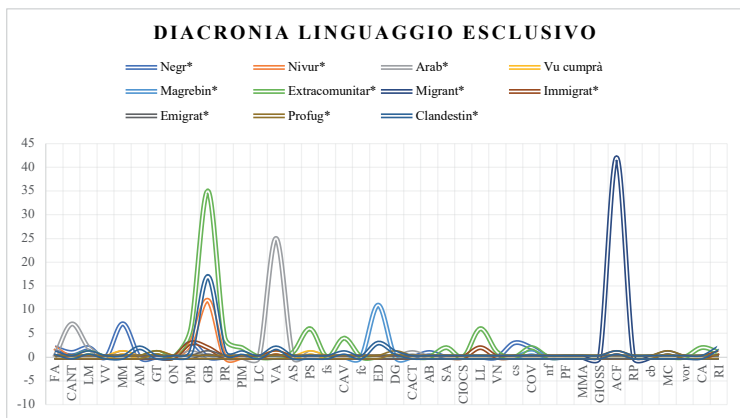


Grafico 5. Diacronia del linguaggio esclusivo.

L'adozione acritica del linguaggio esclusivo nella fiction suggerisce che lo storytelling camilleriano abbia inizialmente seguito le narrazioni sociali dominanti privo di una lente critica. Ciò contrasta con i suoi scritti di non-fiction, dove l'impegno più consapevole nei confronti della giustizia sociale e delle questioni umanitarie dimostra chiari correlativi formali nelle scelte linguistiche. I primi testi del corpus impiegano spesso termini esclusivi, spesso con connotazioni negative, che sembrano piuttosto riflettere atteggiamenti della società nei confronti dell'immigrazione tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo. Nel corso del tempo, la terminologia cambia segnalando una maggiore sensibilità verso l'esperienza migrante. Questa evoluzione linguistica non sembra essere meramente estetica o formale, ma sembra riflettere cambiamenti più profondi nel

panorama culturale, sociale e politico dell'Italia e dunque l'evoluzione nella crime fiction camilleriana sull'immigrazione potrebbe essere interpretata come riflesso di una graduale ricollocazione verso rappresentazioni più eticamente responsabili attraverso il linguaggio più inclusivo, anche se in ritardo. Dato che molti dei migranti ritratti nelle opere di Camilleri provengono da contesti postcoloniali, una lente postcoloniale potrebbe intravedere questa evoluzione dei termini nelle sue opere come una forma di negoziazione postcoloniale, che riflette le eredità postcoloniali e le tensioni culturali che circondano la migrazione.

Un altro argomento plausibile è che Camilleri sia stato influenzato dalle tendenze linguistiche prevalenti nei mass media italiani, che hanno perpetuato termini esclusivi senza una riflessione critica. Il cambiamento nella sua terminologia - dai termini più esplicitamente peggiorativi degli anni Novanta e dei primi anni Duemila a quelli più neutri del 2016 - sembra rispecchiare i più ampi cambiamenti sociali nell'uso del linguaggio. Questo avvalorava l'idea che Camilleri, in quanto scrittore contemporaneo, abbia assorbito e riflesso il discorso pubblico nella sua evoluzione. Le sue scelte linguistiche, quindi, non sarebbero altro che un prodotto dello *Zeitgeist*, attraverso un linguaggio che riflette l'inquadramento dei migranti da parte dei media, in particolare all'ombra dell'aumento dell'immigrazione in questo periodo. In questa prospettiva, il concetto di "discorso" di Michel Foucault potrebbe trovare applicazione per analizzare come il linguaggio strutturi le relazioni di potere all'interno dei testi. Le idee di Foucault sul modo in cui il discorso modella le percezioni della società potrebbero fornire indicazioni su come l'uso di un linguaggio esclusivo da parte di un autore rifletta dinamiche di potere più ampie, in particolare in relazione a gruppi solitamente emarginati come i migranti.

5.8. Conclusione

Il framework DM^A ha offerto prospettive interpretative strutturate per esaminare l'agency autoriale nell'uso del linguaggio esclusivo, tuttavia, per questo specifico ambito andrebbe anche condotta una riflessione critica sui potenziali limiti del suo utilizzo per la valutazione dell'agentività autoriale. Un limite potrebbe essere rappresentato dal fatto che l'attenzione verso l'evidenza testuale può fallire nel cogliere i modi in cui una autorialità può usare il

linguaggio esclusivo in modo ironico o sovversivo. Anche se il linguaggio esclusivo compare nella diegesi, potrebbe essere usato per criticare, piuttosto che per avallare, tali atteggiamenti. Anche se il linguaggio può sembrare esclusivo, la narrazione più ampia potrebbe in ultima analisi essere incentrata sulla critica del pregiudizio o della xenofobia. Pertanto, uno dei possibili limiti è che il framework potrebbe trascurare sfumature come l'ironia, la parodia o la satira nella voce del narratore, soprattutto nelle autorialità in cui l'umorismo e la sottile critica sociale sono spesso inserite nella narrazione.

Per evitare debolezze metodologiche di tale natura, la cornice teorica del framework è stata integrata dall'analisi diacronica dell'*opera omnia* e dall'analisi comparativa con i testi di non-fiction. L'aspetto diacronico dell'analisi - seguire i cambiamenti nell'uso del linguaggio nel tempo - aiuta a individuare quando e come cambia la sensibilità di una autorialità. Confrontando le opere precedenti con quelle successive, si può osservare l'evoluzione delle scelte linguistiche di una autorialità. Confrontando le opere di non-fiction con quelle di fiction, si può confrontare l'evoluzione delle scelte linguistiche di una autorialità bidimensionalmente nei testi di narrativa e di saggistica. L'aspetto comparativo è particolarmente importante per comprendere lo sviluppo dell'agency autoriale. L'aspetto diacronico è fondamentale per valutare l'agency autoriale. Se il linguaggio esclusivo nella fiction riflette fedelmente le tendenze, gli asintoti e le intersezioni tra i rapporti di potere, la narrazione prevalente nei mass media e i fattori culturali rilevanti del periodo in cui le opere sono state create, l'ipotesi che in un'*opera omnia* tale impiego sia finalizzato all'ironia, alla parodia, alla satira o alla sovversione perde consistenza.

Il framework DM^A è partito dall'ipotesi che l'agency autoriale rispetto all'impiego del linguaggio esclusivo sia rilevabile attraverso l'analisi dell'uso di termini dispregiativi nella diegesi, nella mimesi, nella loro analisi differenziale e, infine, nel confronto con il loro uso nella scrittura saggistica. Il tutto condotto secondo una prospettiva diacronica, ovvero applicando il framework presentato in questo libro preferibilmente sull'*opera omnia* di una autorialità. Come presupposto all'inizio del capitolo, nel caso del linguaggio esclusivo il differenziale deve essere non distintivo, cioè deve dimostrare un uso senza particolari distinzioni in entrambe le dimensioni della diegesi e della mimesi. Infatti, prima di poter affermare che una

autorialità approva il linguaggio esclusivo presente nelle sue opere, è necessario considerare i postulati teorici che includono i tre concetti chiave di trasversalità, coincidenza e diacronia nell'uso del linguaggio esclusivo rispetto alle categorie interpretative di diegesi e mimesi.

Il grafico 6 riassume i risultati del capitolo attraverso la differenza nell'uso di termini esclusivi nella diegesi e nella mimesi.

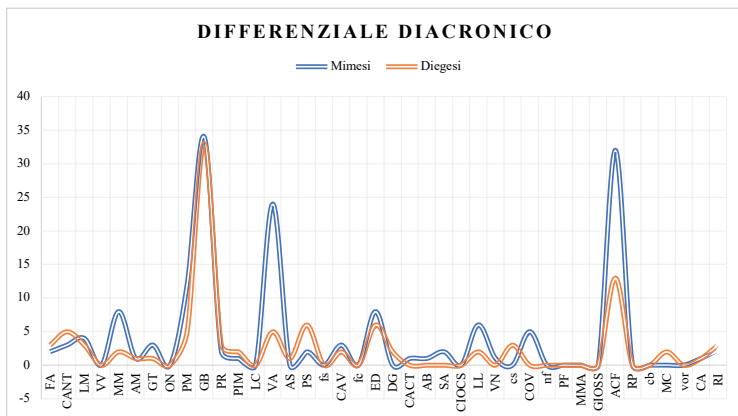


Grafico 6. Differenziale diacronico del linguaggio esclusivo.

Il termine *arabo* è stato impiegato 11 volte nella diegesi e 28 volte nella mimesi. Il termine *extracomunitario* è stato impiegato 29 volte nella diegesi e 45 nella mimesi. Il termine *magrebino* è stato impiegato 4 volte nella diegesi e 8 volte nella mimesi. Il termine *migrante* è stato impiegato 13 volte nella diegesi e 30 nella mimesi. Il termine *negro* è stato impiegato 8 volte nella diegesi e 13 volte nella mimesi. Il termine *nivuro* è stato impiegato 19 volte nella diegesi e 2 volte nella mimesi. Il termine *vo cumprà* è stato impiegato 1 volta nella diegesi e 3 volte nella mimesi. Il termine *clandestino* è stato impiegato 13 volte nella diegesi e 21 volte nella mimesi. Il termine *emigrato* è stato impiegato una volta nella diegesi. Il termine *immigrato* è stato impiegato 3 volte nella diegesi e 6 volte nella mimesi. Il termine *profugo* è stato impiegato 2 volte nella diegesi e 2 volte nella mimesi.

Il framework ha permesso l'emersione di un uso trasversale, coincidente e diacronico della terminologia esclusiva. I termini esaminati compaiono sia nella diegesi che nella mimesi, utilizzati indistintamente dalla voce narrante e dai personaggi primari e se-

condari. La prospettiva diacronica ha mostrato un uso persistente di termini fondamentalmente dispregiativi e negativi per diversi anni, anche in periodi in cui le aspettative volgono verso una terminologia più inclusiva.

Termini come *negro/nìvuro*, *arabo* e *vù cumprà* hanno iniziato a lasciare il posto al termine *extracomunitario* nei primi anni 2000, ma allo stesso tempo è aumentata la ricorrenza del termine *clandestino*. Dal 2016 in poi, *extracomunitario* è sempre più sostituito da *migrante*. L'incrocio dei dati linguistici ottenuti nella fiction con il comportamento linguistico nella non-fiction, spinge a ipotizzare che fino al 2016 l'impiego del linguaggio esclusivo nella scrittura artistica e letteraria sia avvenuto generalmente senza una riflessione critica. Il linguaggio, infatti, sembra aderire alle tendenze dei mass media e alle relazioni di potere. Le evidenze testuali e diacroniche suggeriscono un'adozione acritica in contrasto con l'approccio più critico ed evidente nei suoi scritti saggistici.

Il framework DM^A ha aiutato anche a stabilire che il linguaggio esclusivo non è stato utilizzato per la caratterizzazione sociolinguistica della mimesi, poiché appare in modo trasversale e coincidente sia nei personaggi che nel narratore. Quanto rilevato ha trovato conferma nello stato dell'arte⁷⁴ e ulteriori prove che l'evoluzione della sensibilità autoriale sugli aspetti che coinvolgono individui non occidentali, non bianchi e non eterosessuali emergono nel secondo decennio degli anni Duemila arrivano anche da altri termini. Ad esempio, il termine *garruso*, un peggiorativo siciliano per indicare un omosessuale, è stato ampiamente utilizzato nel corpus fino al 2009 sia in riferimento agli omosessuali sia con l'altra connotazione semantica di "scaltro, ganzo". Nel 2009 è stato pubblicato il romanzo *La danza del gabbiano*, con un protagonista omosessuale, dopodiché il termine è stato gradualmente abbandonato.

Infine, il framework DM^A ha aiutato a correggere gli errori presenti in parte dello stato dell'arte sui migranti all'interno del corpus "Crime fiction camilleriana", mostrando come la terminologia che si riferisce a coloro che sono percepiti come "altri" appaia nei romanzi, nei racconti e nell'opera coautorata con Carlo Lucarelli.

⁷⁴ Casini, S. & Bancheri, S. (2022). *Op. Cit.*; Lijoi, L. (2019). *Op. Cit.*

6. *Relata* testo-critica

Per dimostrare come il framework sia capace di segnalare e stimolare le corrispondenze fra il dato testuale e il giudizio critico, vengono qui presi in analisi i primi due libri di uno scrittore che ha vinto il premio Campiello alla carriera nel 2021. Daniele Del Giudice era stato anche candidato (e fortemente chiacchierato) allo Strega nel 2009, ma si ritirò dalla corsa per occuparsi dei suoi ultimi libri¹.

Come già in parte dimostrato nel capitolo precedente, in alcuni casi l'attività critica classica può condurre a non vedere cose che nei testi letterari ci sono (cfr. § 5.1.) oppure può condurre a vedere cose che poi nei testi in realtà non ci sono (cfr. § 5.3.). I primi due romanzi di Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* e *Atlante occidentale*, sono due ottimi banchi di prova per dimostrare come il framework DM^A sia in grado di supportare l'attività interpretativa fissando “*relata* testo-critica” ed evitando errori che l'ausilio delle moderne tecnologie riesce facilmente a indicare (per “*relata* testo-critica” si intendono le notifiche digitali di corrispondenza fra il giudizio critico e il dato testuale che le moderne tecnologie age-

¹ Del Giudice, D. (2009). *Daniele Del Giudice: non corro per lo Strega*. La Repubblica, 15 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/04/15/del-giudice-non-corro-per-lo-strega.html>.

volano). Infatti, a questi due romanzi sono seguiti studi e affermazioni che, in alcuni casi, non hanno visto ciò che in quei due testi letterari c'è e, in altri casi, hanno visto cose che in quei due testi non ci sono. Questo è dipeso, molto probabilmente, dall'unicità formale della narrativa della prima produzione letteraria dell'autore romano, data da una sperimentazione sintattica con la quale, effettivamente, lo scrittore ha voluto addensare il significato delle sue narrazioni. Ma l'attività filologica dovrebbe precedere l'attività interpretativa e, nell'attività critico-letteraria, dovrebbe spingere ad avvicinarsi a un testo letterario come fa chi traduce: disposto/a a contare le parole, se quel volume di parole può avere un significato che va riportato nella traduzione (nel giudizio critico, in questo caso).

6.1. «Il comportamento di fronte alla forma»

Daniele del Giudice ha interrelato i suoi primi due romanzi (e i suoi primi due racconti) di *topoi* e aspetti che li pongono in una sequenza formale oltreché editoriale. Tiziano Scarpa ha rilevato che in tutti i racconti di Del Giudice troviamo individui che condividono delle passioni conoscitive². È possibile aggiungere che, nelle narrazioni della prima fase, ricorre sempre il *topos* del viaggio conoscitivo. In *Lo stadio di Wimbledon*³ il narratore/autore alla sua opera d'esordio si interroga sul perché Bobi Bazlen non abbia scritto nulla, e viaggia a Trieste e a Londra per incontrare e chiedere alle persone che lo conobbero in vita. Nel secondo romanzo *Atlante occidentale*⁴ due fuorisede, un fisico italiano al CERN, Pietro Brahe, e di nuovo la figura di uno scrittore, il tedesco Ira Epstein, si incontrano a Ginevra e si interrogano sulle diverse realtà che i rispettivi strumenti conoscitivi permettono loro di vedere⁵. Passando dai *topoi* alla forma,

² Scarpa, T. (2016). *La profezia delle parole*. In D. Del Giudice, *I racconti*, Torino: Einaudi, p. V.

³ Del Giudice, D. (1983). *Lo stadio di Wimbledon*. Torino: Einaudi. Abbreviato in SW.

⁴ Ibidem, (1985a). *Atlante occidentale*. Torino: Einaudi. Abbreviato in AO.

⁵ Un capitano e un colonnello, nel primo racconto *Dillon Bay*, muovono verso l'omonima fortezza e lì si interrogano a vicenda sulle differenti realtà belliche che ognuno ha vissuto. Nel secondo racconto *Nel museo di Reims* un altro militare italiano, Barnaba, ormai congedato poiché ipovedente e prossimo alla cecità totale, è in viaggio per vedere la riproduzione di *La morte di Marat* di Jacques-Louis David conservata a Reims, dove incontra Anne, una ragazza che gli farà da guida. Ibidem, (1985b). *Dillon Bay, un racconto militare*. In A. Fara (a cura di), *La metropoli difesa*.

le prime narrazioni di Del Giudice presentano uno specifico *usus scribendi* sui tempi verbali. Un complesso lavoro sui tempi verbali, sottolineato sia all'uscita delle prime opere, per esempio dal futuro collega Domenico Starnone: «Una scrittura rigorosamente costruita a tavolino»⁶; sia in tempi recenti, per esempio da Roberto Ferrucci: «Un maestro del tempo e dei tempi verbali, a volte forzando le frasi, tirandole al limite, facendolo però con una naturalezza che a te, lettore, rende invisibile lo sforzo che c'è stato per arrivare a quel risultato»⁷. Questo *usus scribendi*, impiegato tra il 1983 e il 1988, viene temporaneamente abbandonato nel periodo successivo, dal 1989 al 1996⁸, per riapparire, in parte, dalla raccolta di racconti *Mania* del 1997⁹. Proprio a livello di forma, è possibile ipotizzare che l'autore stesso vi assegni una salienza distintiva, quando fa affermare al suo alias in SW che: «Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno “che scrive”»¹⁰. Questo *usus scribendi* consta di una sintassi verbale atta a richiamare, continuamente, la percezione di chi legge sulla relazione fra tempo testuale e tempo reale, ricorrendo ad alternanze tra presente indicativo, passato prossimo e passato remoto all'interno degli stessi periodi che annullano le tipiche categorie rilevate da Harald Weinrich per la lingua italiana. Il passato prossimo da tempo commentativo può diventare tempo narrativo mentre il presente indicativo e il passato remoto possono diventare tempi dell'introspezione, perdendo così la non marcatezza rispettivamente nel mondo commentato e nel mondo narrato rilevata dallo studioso tedesco¹¹. Come è stato possibile evincere dalle fasi alternate di lettura a distanza e di lettura ravvicinata, questo *usus scribendi* marca linguisticamente e narrativamente le

Architettura militare dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia, Roma: Stato Maggiore dell'Esercito, pp. VII-XXII; ibidem, (1988). *Nel museo di Reims. Con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*. Milano: Mondadori.

⁶ Starnone, D. (1985). Racconto di merci. *L'indice*, 10, p. 15.

⁷ Ferrucci, R. (2019). Daniele Del Giudice: rileggiamolo, è un regalo. *Corriere della sera*, 11 luglio.

⁸ Tra il 1989 e il 1996 pubblica: Del Giudice, D. (1991a). *Naufregio con quadro. Idra*, II, 4, pp. 11-14; ibidem, (1991b). *Ritornare a sud. Idra*, II, 4, pp. 15-19; ibidem, (1994). *Staccando l'ombra da terra*. Torino: Einaudi.

⁹ Ibidem, (1997). *Mania*. Torino: Einaudi.

¹⁰ Del Giudice, D. (1983). *Op. Cit.*, p. 117.

¹¹ Weinrich, H. (1978). *Tempus. Le funzioni dei tempi nei testi*. Bologna: il Mulino, pp. 79-80.

prime narrazioni di Del Giudice solo nella diegesi. Ma, come da assunto *mixed method*, prima di arrivare ai dati è necessario attraversare il libro.

6.2. Lo stadio di Wimbledon

SW viene pubblicato nel 1983 dopo quasi un quindicennio di scrittura giornalistica e saggistica che, oltre di letteratura, aveva portato Del Giudice a occuparsi di musica, società, cultura, politica (intervistando, tra gli altri, Massimo Cacciari, Italo Calvino, Massimo D'Alema, Sandro Pertini) e ad affinare sempre più la sua narrazione¹². Nella postfazione in forma di intervista che segue la traduzione francese, pubblicata l'anno successivo nel 1984, Del Giudice spiega al traduttore René de Ceccatty di aver incontrato per la prima volta il personaggio di Roberto (Bobi) Bazlen durante la lettura dei suoi quaderni avvenuta intorno al 1975¹³. Per “quaderni” si intendono le *Lettere editoriali*, le *Note senza testo* e *Il capitano di lungo corso* pubblicati tra il 1968 e il 1973 dalla Adelphi¹⁴, la casa editoriale fondata nel 1962 dallo stesso Bazlen con Luciano Foà, curatore insieme a Roberto Calasso del primo volume (gli ultimi due curati dal solo Calasso). In realtà, Del Giudice aveva già “fatto incontrare” Bazlen prima del 1975; nel senso che in una recensione apparsa il primo febbraio del 1974 su *Paese Sera*¹⁵ aveva presentato al pubblico il romanzo (incompiuto) di Bazlen dato alle stampe l'anno prima. Del Giudice, dunque, ha sicuramente (in)seguito Bazlen almeno a partire dal gennaio del 1974, probabilmente

¹² Agostini, R. (2021). Daniele del Giudice e “la varietà di tutto il resto”. *Quaderni Veneti*, 10, pp. 79-112.

¹³ «J'ai rencontré pour la première fois le personnage de Bazlen vers 1975, en lisant ses cahiers. Ce n'est pas son œuvre qui m'importait, mais ce que lui-même pouvait cacher ; je ne voulais pas connaître beaucoup d'éléments sur le personnage. Je voulais le comprendre sans le décrire. J'ai cependant lu tout ce qu'il a écrit et même des lettres encore inédites», de Ceccatty, R. (1984). Postface en forme d'entretien avec l'auteur. In D. Del Giudice, *Le stade de Wimbledon*, Paris: Rivages, p. 145.

¹⁴ Bazlen, R. (1968). *Lettere editoriali*. L. Foà, R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi; ibidem, (1970). *Note senza testo*. R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi; ibidem, (1973). *Il capitano di lungo corso*. R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi. Questi tre volumi sono confluiti, insieme alle lettere scritte a Eugenio Montale, nel libro Bazlen, R. (1984). *Scritti*. R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi.

¹⁵ Del Giudice, D. (1974). Il capitano di lungo corso, *Paese sera*, 1° febbraio.

già dal 1973, se non prima, ipoteticamente. Sottolineare di Bazlen insieme, e oltretutto, lo scrittore, l'editore e il consulente editoriale è utile per l'interpretazione dei dati che si avanza in seguito (cfr. § 6.4.) e per almeno altri due motivi. Il primo, perché è lo stesso Del Giudice ad affermare che Bazlen rappresenterebbe la decade 1970-1980 nella letteratura italiana e l'allora rinuncia alla possibilità stessa del raccontare e dello scrivere. Il secondo, perché Del Giudice indica che potrebbe rappresentare, al tempo stesso, un ripristino della medesima possibilità narrativa:

«J'ai eu l'impression qu'il y avait en Italie, durant ces dix dernières années, un grand renoncement à écrire de manière narrative. Une méfiance à l'égard de la possibilité même de raconter. C'est pourquoi j'ai choisi [...] une figure du silence intentionnel, qui se trouverait à un moment extrême de crise et de renoncement, pour englober le culte de la négation, le dépasser et aller de l'avant. Bazlen pouvait alors me servir : il pouvait représenter cette sorte de restauration de la possibilité d'écrire. C'était, en même temps, un retour à la narration»¹⁶.

Bazlen in effetti ha rivestito un duplice aspetto nei confronti della letteratura italiana, poiché, prima dello scrittore mancato, è stato un grande "presentatore" di nuovi e/o sconosciuti testi (secondo alcune voci il più grande); nel senso che è stato uno scopritore e introduttore di talenti e novità. La maggior parte delle analisi sulla prima opera letteraria di Del Giudice, quando volge sulla funzione di Bazlen all'interno della narrazione, spesso si sofferma sull'aspetto dello scrittore (mancato) e trascurava l'altro aspetto del consulente editoriale. In realtà, per Calasso, giovane amico di Bazlen e poi collaboratore presso l'Adelphi, è proprio quest'altro aspetto quello realmente compiuto nella vita del triestino (e gli esempi sono tanti, Freud, Kafka, Svevo, Musil, la stessa Adelphi, solo per citare i più noti)¹⁷. Ed è proprio l'aspetto della figura di Bazlen che sembra emergere nella parte finale del primo romanzo di Del Giudice, prendendo il posto della figura dello scrittore mancato, aleatoria ma maggiormente ascrivibile alle prime due parti. Una funzione che, probabilmente, non veniva ritenuta di poco conto ne-

¹⁶ de Ceccatty, R. (1984). *Op. Cit.*, p. 145-146.

¹⁷ Calasso, R. (2021). *Bobì*. Milano: Adelphi.

anche dallo stesso Del Giudice, dato che dal 1986 a sua volta ha iniziato a esercitarla per l'Einaudi.

6.3. Non vedere quello che c'è (nei testi letterari)

Aprendo una qualsiasi pagina di SW e soffermandosi sulla diegesi si può notare che l'*usus scribendi* dei tempi verbali che contraddistingue le prime narrazioni dell'autore riguarda principalmente due tempi verbali: il presente indicativo e il passato prossimo, nell'esempio che segue - tratto dal primo capitolo del romanzo - marcati in corsivo (con le porzioni mimetiche barrate):

«*Ho indicato* la macchina del caffè sul fornello acceso. L'infermiera più anziana è *venuta avanti*, *ha detto*: "~~Quello è per noi. Ma gliene daremo un po'.~~" Tira fuori una tazzina dalla scatola, mostrandomela come se fosse nuova; la *riempie*. Si ferma con la tazzina in mano senza darmela, *dice*: "~~Adesso lei deve dirci se le poesie che la signora recita sono vere.~~" Ho domandato che cosa voleva dire "*vere*". Lei *ha risposto*: "~~Se le ha scritte lei.~~" A me non sembrava un dovere, ma *ho raccontato* quello che so. Mi *hanno considerato* a lungo tutti e tre, mentre bevevo; come se il fatto che fossi lì potesse risultare comunque una conferma. È strano, non *ho molta voglia* di restare qui, ma non *ho nemmeno tanta voglia* di tornare di là»¹⁸.

Quest'altro esempio che segue è invece tratto dal quarto capitolo:

«*Credo* che non si aspettasse una risposta e *sono rimasto* in silenzio. Ogni tanto *guardo* il vestito grigio cangiante, o le cifre sulla camicia quando *prende* le sigarette dalla giacca. *Ha domandato*: "~~...E lei dove pranza oggi?~~". *Dico*: "~~Non so, non ho programmi.~~" *Ha messo* l'indice piegato davanti alla bocca, *ha detto* con cautela: "~~...Potremmo mangiare un pescetto assieme...~~". *Ho risposto* che andava bene»¹⁹.

Tutto il testo della narrazione è attraversato da questa tensione temporale, da una continua ricollocazione temporale delle azioni, per

¹⁸ Del Giudice, D. (1983). *Op. Cit.*, pp. 13-14.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

cui le azioni di uno stesso personaggio passano da un *si ferma* a un *ha risposto*, da un *sono rimasto* a un *dico*, nel giro di un paio di periodi. Una delle due esistenti monografie dedicate all'opera letteraria di Daniele Del Giudice, quella del 2016 di Philippe Daros (l'altra è quella di Cornelia Klettke²⁰), aveva già notato questa tensione temporale e colto la sistematicità, pur nell'ottica di una instabilità:

«Dès l'incipit, mais n'importe quel passage du roman permettrait de dresser un tel constat, le lecteur est aux prises avec une instabilité systématique dans l'emploi de ces temps verbaux [...]. Il apparaît extrêmement difficile de rendre compte selon une logique grammaticale des alternances passé/présent qu'en registre le récit, tant ces variations sont fréquentes, tant elles donnent une impression d'aléatoire, d'arbitraire même»²¹.

Nel tentativo di interpretare questa "arbitrarietà", lo studio francese si era inizialmente basato sulle ipotesi della narrazione simultanea – derivata da uno studio narratologico di Dorrit Cohn²² – e dell'impiego di una pluralità di voci enunciative²³. Ritenendo, inoltre, per quanto concerne la simultaneità della narrazione, che si trattasse di:

«Une technique de narration simultanée bien particulière : celle qui relate selon une même "vitesse de récit", selon donc le même degré d'insistance et selon une même économie narrative, des événements, des actions insignifiantes, insignifiantes en tout cas de par leur non-rapport à la fable principale [...] rendue possible par l'emploi d'un temps verbal, le présent, où l'intention ne peut être objectivée rétrospectivement grâce à l'action qui, dans un récit fait au passé, est susceptible, d'en valider, ou du moins d'en vérifier la signification»²⁴.

²⁰ Klettke, C. (2008). *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*. Firenze: Franco Cesati.

²¹ Daros, P. (2016). *Fictions des reconnaissances. L'art de raconter après la fin des mythologies de l'écriture. Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice*. Paris: Hermann, p. 55.

²² Cohn, D. (1999). *The Distiction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

²³ «De cette pluralité de voix énonciatives, *Le stade de Wimbledon* offre d'innombrables exemples», Daros, P. (2016). *Op. Cit.*, p. 53.

²⁴ Ivi.

Ma, pur con il ricorso allo strumento critico della narrazione simultanea - suggerito, forse, dal numero di occorrenze del presente (cfr. grafico 6) - e all'ipotesi di più io narranti, la conclusione dello studio si lamentava comunque della difficoltà di poter giustificare, su ogni livello, l'alternanza dei tempi verbali:

«Mobilité qui le conduit tour à tour, voire simultanément, à être dans, devant, devant/dedans l'histoire qu'il raconte, même s'il apparaît parfois bien difficile de justifier, d'une phrase à une autre, d'un syntagme à celui qui le suit, l'alternance des présents, des imparfaits, des passés composés qui se distribuent dans cette narration simultanée, "à toute profondeur"»²⁵.

La disposizione dei dati dei due tempi verbali principalmente impiegati per creare questa alternanza verbale mostra, in realtà, una tensione variabile: alta all'inizio, e bassa alla fine della narrazione, dove il presente sovrasta del tutto il passato. Lo studio del 2016 aveva indicato con esattezza il momento (testuale) in cui si compie, definitivamente, questo cambio di tensione:

«Pour la première fois, dans cette enquête, le "je" du narrateur prend une position nette et se détourne par là même de tout passé, au profit d'une réflexion qui apparaît comme la constitution, in fine, d'une "mémoire du présent". En fait, tout le "parcours" du roman vise à ouvrir le présent, à dériver celui-ci de l'"armure" dans laquelle le passé enferme le narrateur»²⁶.

Il punto di svolta della narrazione, ben individuato nello studio di Daros, si colloca nel passaggio tra il secondo e l'ultimo terzile del testo. Fino a lì, dunque nei primi due terzili, la tensione nella sintassi verbale creata dall'*usus scribendi* tra presente indicativo e passato prossimo è tenuta viva dall'autore, per poi scemare solo nell'ultimo terzile. Non sapendo come interpretare o a cosa ricondurre questo articolato impiego dei tempi verbali, lo studio francese ne aveva rimandato interpretazione e collegamento all'uso dei tempi verbali nel successivo romanzo AO. Limitando l'analisi alla sola metodologia del *Close reading*, lo studio di Daros non dispo-

²⁵ Ibidem, p. 55-56.

²⁶ Ibidem, p. 42.

neva degli strumenti necessari per vedere che la stessa «instabilité systématique dans l'emploi de ces temps verbaux» è il correlativo formale del punto di svolta della narrazione individuato e, più in generale, di tutto il percorso intrapreso dal narratore/autore in questo romanzo. Infatti, guardando i dati distributivi dell'impiego del presente e del passato prossimo, si nota chiaramente che nell'ultimo terzile, dal 66% alla fine, avviene proprio il forte distacco tra presente e passato prossimo, con quest'ultimo che, lentamente, desiste.

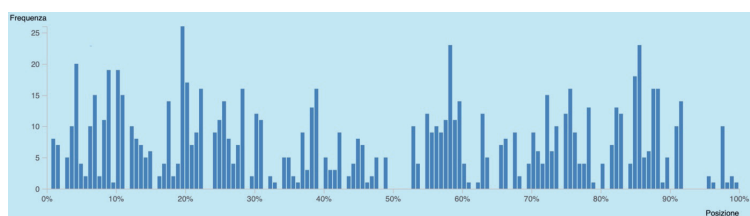


Grafico 7. Occorrenze del passato prossimo in SW (664 e disposizione nel testo diegetico).

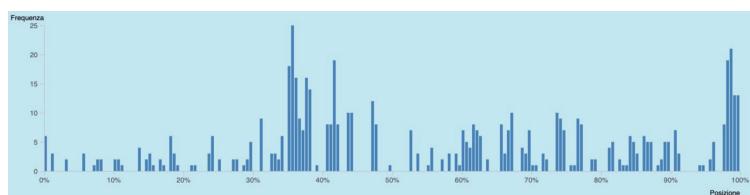


Grafico 8. Occorrenze del presente indicativo in SW (2078 e disposizione nel testo diegetico).

6.4. Un'interpretazione *data-driven*

Si può proporre una interpretazione guidata dai dati per l'articolata costruzione diegetica creata da Daniele Del Giudice nel suo romanzo di esordio. Si tratta di un artificio letterario creato sintatticamente e atto a riflettere e formalizzare in principio, nei primi due terzili, il tormentato cammino del narratore/autore tra la non scrittura, rappresentata da Bobi Bazlen e formalizzata dal passato prossimo, e la scrittura, rappresentata dallo stesso narratore/autore e formalizzata dal presente indicativo. Un cammino tormentato che, infine, nell'ultimo terzile, si risolve con l'affermazione della scrittura, del presente e del narratore/autore che esordisce (e che abbandona il

passato sia della non scrittura che prossimo). I dati mostrano che l'alternanza dei tempi verbali in SW e le diverse tensioni che essi creano sono il correlativo formale della tensione della ricerca del narratore/autore tra un passato di chi non ha scritto (Bobi Bazlen) e il suo presente di chi scrive e sta per esordire. Il punto di svolta, avvertito nello studio francese, ma non visualizzato, perché non ha ricorso a una *relata* testo-critica tecnologica, si colloca nel passaggio dalla fine del secondo all'inizio del terzo terzile. Perfettamente in linea con i 3 atti aristotelici, esattamente dopo la riflessione già citata sul comportamento di chi scrive fatta dal narratore (di seguito citata in forma estesa), segna anche il punto in cui la figura di Bazlen muta da scrittore mancato a introduttore compiuto:

«Lei dice: “La cosa più curiosa è che poi le persone erano convinte di avercela fatta da sole. Una volta ho letto da qualche parte: ‘È impossibile dire che cosa lui pensava’. Come è impossibile? Ognuno dovrebbe dire: ‘Questo era il mio problema, ed è con questo problema che sono andato da lui, ed è così che l’ho risolto, con lui’... Forse quando un problema è vero, ed è risolto, può sembrare che non ci sia mai stato. O forse questo era l’ultimo particolare che rendeva perfetto il suo aiuto. Lei pensa che una cosa così si poteva fare scrivendo?”.

Mi appoggio sui braccioli, sorrido: “Non so, tutto questo ormai non è più importante”. Lei alza le sopracciglia prudente, appena ironica. Dice piano: “Vede !...”. La guardo, sorrido di nuovo, come spaesato. Dico: “No, una cosa così è opposta allo scrivere. Forse è questione di distanza, non so. Nei libri ci sono gesti, modi di muoversi, relazioni con gli oggetti, immagini di comportamento, e si aggiungono alle migliaia di comportamenti o di ragionamenti che uno ha già, e che poi inconsapevolmente riutilizza nella vita, come tutto. Forse non sono nemmeno questi che contano. Il vero comportamento che c’è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno ‘che scrive’. Può darsi che anche questo aiuti a cambiare, o a decidere, o aiuti ad essere; ma in un modo diverso da ‘una cosa così’. Adesso è questo che a me sembra importante”.

Lei sorride, di nuovo dice: “Vede !...” ma con un finale più pacato, vago»²⁷.

²⁷ Del Giudice, D. (1983). *Op. Cit.*, p. 117.

Lo scambio avviene con Ljuba Blumenthal a Londra, dove il narratore è andato per incontrarla e per parlare di Bazlen, di cui era stata l'amore della vita. È con questo viaggio, iniziato nel quinto e penultimo capitolo, che il narratore si distacca dalla ricerca di motivazioni passate (perché Bazlen non ha scritto) e si volge al presente (l'autore che scrive). Qui il passaggio di svolta dove il narratore/autore abbandona la ricerca passata sul perché qualcuno non ha scritto e abbraccia il proprio presente che scrive, esordisce e mostra il (suo) comportamento di fronte alla forma. E il romanzo si chiude con l'immagine dell'alias di Del Giudice che tiene per mano un maglioncino di Bazlen regalatogli da Ljuba. Non un autografo o un testo sconosciuto di uno scrittore incompiuto, ma un effetto personale, dunque lo stesso Bazlen che tenendolo per mano lo introduce nella letteratura italiana. L'instabilità nell'uso dei tempi verbali in SW è sì sistematica, ma non è casuale né arbitraria, piuttosto ricade all'interno del tipico procedimento dell'arte di segmentare ulteriormente il *continuum* formale per addensare il significato che si è prefissata di trasmettere a chi ne fruisce.

6.5. *Atlante occidentale*

AO di Daniele Del Giudice viene pubblicato nel 1985 dalla casa editrice Einaudi. La stessa casa editrice, dopo due riedizioni, rispettivamente nel 1987 e nel 1998, nel 2019²⁸ pubblica una quarta edizione arricchita di una prefazione, firmata da Guido Emilio Tonelli, fisico vincitore del premio Enrico Fermi nel 2013, di un inedito, il «Taccuino di Ginevra», diario della visita preparatoria alla stesura del romanzo compiuta presso l'Organizzazione europea per la ricerca nucleare tra il 7 e il 12 maggio del 1984, e di un testo introduttivo all'inedito, firmato da Enzo Rammairone, curatore dell'edizione. Lo scritto premesso dal curatore al *Taccuino*, intitolato 1984, tra le altre cose, collega la scelta narrativa sull'impiego dei tempi verbali in AO al concetto di "simultaneità" e al racconto lungo *Dillon Bay*, anch'esso pubblicato per la prima volta nel 1985, ma per lo Stato Maggiore dell'Esercito (cfr. § 6.1.): «Simultaneità che l'autore traduce in scrittura, moltiplicando i tempi verbali (lo

²⁸ Ibidem, (2019). *Atlante occidentale. Con l'inedito «Taccuino di Ginevra»*. E. Rammairone (a cura di), Torino: Einaudi.

farà anche in Atlante occidentale) fino ad accavallarli uno sull'altro come fossero "distanze focali", "profondità di campo"²⁹.

In AO l'*usus scribendi* con i tempi verbali mostra una variazione che arricchisce e complica i rapporti e le tensioni testuali. Arricchisce perché al presente indicativo e al passato prossimo si somma anche il passato remoto come si vede nell'esempio che segue dove, di nuovo, i tempi verbali sono marcanti in corsivo e la mimesi è barrata:

«L'auto era fredda e *fu* necessario scaldarla, poi *guidò* veloce in una luminosità crescente che sbiadiva via via il riverbero dei fari, in una nebbia prima avvolgente poi smagliata; dopo un paio di chilometri *si è fermato* a Echenevex, a un caffè d'angolo. Scendendo *si accorse* di avere ancora al bavero della giacca la piastrina del film-badge per le radiazioni; *aprì* la molletta, la *tolse*, la *mise* in tasca.

Mangiava un croissant, beveva caffè caldo, *disse* qualcosa al gestore che conosceva, e l'altro *rispose*: "Sì, ~~lei e io ci diamo il cambio sulla linea del sonno~~". Ogni tanto con la tazza e il croissant *si affaccia* alla vetrina e *guarda* sul marciapiede opposto poche persone in attesa del primo autobus, nella compostezza del risveglio.

Ha attraversato in poco tempo Chevy, Verax, Brétigny e Prevesin, dove le case sparse qua e là nella campagna francese si condensavano in paesi filiformi ai bordi della strada; *arrivò* a Ferney-Voltaire in quella falsa ora in cui la luce è già compiuta ma non c'è ancora il sole»³⁰.

Complica poiché in questo secondo romanzo la funzione assegnata al presente indicativo è quella di insinuarsi all'interno dell'opposizione perfettiva creata tra il passato prossimo e il passato remoto. In tutto il testo, il passato perfettivo si manifesta in una coesistenza tra passato prossimo e passato remoto che conduce chi legge in una dimensione di passato compiuto oscillante e che

²⁹ Rammairone, E. (2019). 1984. In D. Del Giudice, *Op. Cit.*, p. 167. Sull'uso dei tempi verbali in *Dillon Bay* cfr. anche Colummi Camerino, M. (2019). *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Daniele Del Giudice*. In A. Cinquegrani & I. Crotti (a cura di), «Un viaggio realmente accaduto». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, p. 194.

³⁰ Del Giudice D. (2019). *Op. Cit.*, p. 24.

non permette ancoraggi cognitivi utili a posizionare la narrazione in un punto spazio-temporale definito e in base a quel punto seguire o ricostruire l'evolversi della vicenda.

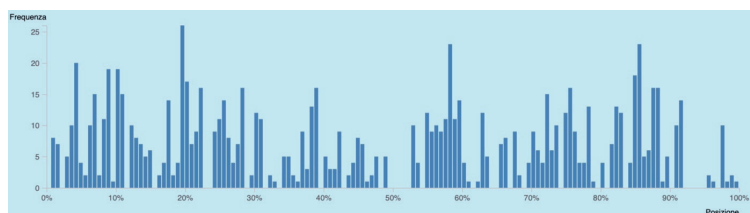


Grafico 9. Occorrenze del passato prossimo in AO (951 e disposizione nel testo diegetico).

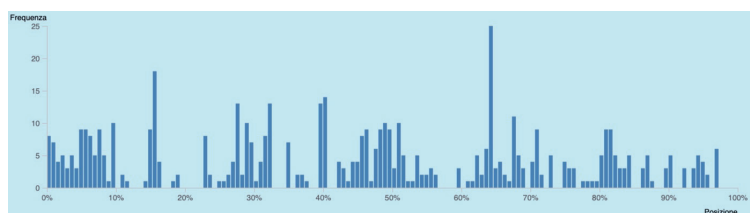


Grafico 10. Occorrenze del passato remoto in AO (542 e disposizione nel testo diegetico).

Come si è visto nel brano citato e come si vede nei grafici 9 e 10, il continuo oscillare dei tempi verbali, anche in questo secondo romanzo, richiama la percezione di chi legge sulla relazione fra tempo testuale e tempo reale. Rispetto al presente indicativo (grafico 11), si può notare che i picchi della sua distribuzione riportano la narrazione al presente in due punti che non sembrano affatto casuali: sono i punti che coincidono, nel testo integrale, con la parte centrale (capp. 5 e 6) e con la parte finale del libro (cap. 12).

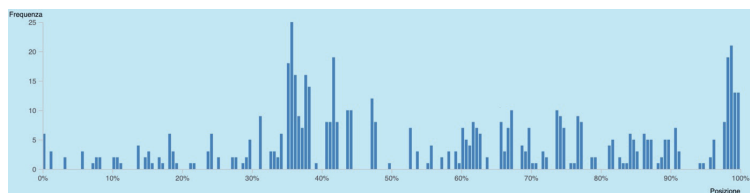


Grafico 11. Occorrenze del presente indicativo in AO (634 e disposizione nel testo diegetico).

6.6. Vedere quello che non c'è (nei testi letterari)

Su questa narrazione intrisa del binomio scienza-letteratura sono state avanzate diverse interpretazioni. Alcune confermate dai dati che il framework DM^A ha permesso di evincere, altre che invece non hanno *relata* testo-critica, qualcuna per motivazioni giustificabili, qualcun'altra per motivazioni meno giustificabili. Per esempio, all'uscita del libro Giorgio Manacorda ha parlato di una scrittura volta

«a rendere dall'interno stesso delle sue strutture linguistiche l'entrata in crisi delle categorie spazio-temporali e introduce per questo un'articolazione dei tempi grammaticali che di continuo rimette in discussione i valori oggettivi e i loro rapporti»³¹.

Una interpretazione confermata dall'analisi degli usi dei tempi commentativi e narrativi, nonché dalla disposizione dei dati mostrati nei grafici 9, 10 e 11.

Sempre nel 1985, invece, nello stato dell'arte ha preso piede una linea che non si può definire interpretativa, perché si riferisce a una articolazione e alternanza dei tempi verbali che non ha alcuna oggettiva *relata* testo-critica. Così il già citato Domenico Starnone, allora redattore e insegnante, ha parlato di «una scrittura [...] pulita e precisa dove il passato remoto diventa passato prossimo e presente e futuro nel giro di pochi periodi»³². Anni dopo, lo studio del 2002 di Paolo Zublena, dopo aver esaminato SW generalizza sostenendo che in tutta l'opera di Del Giudice, e quindi anche in AO, vi sia un impiego frequente del futuro suppositivo e che questa sarebbe una caratteristica ben visibile: «Una caratteristica ben visibile [...] che si può estendere alla totalità dell'opera narrativa di Del Giudice, è l'alternanza molto libera dei tempi verbali: l'uso frequente del futuro suppositivo e del condizionale ipotetico sciolto»³³.

In tempi più recenti, uno studio del 2021 di Aldo Baratta specifica che il futuro anteriore concorre a sostituire il passato remoto:

³¹ Manacorda, G. (1985). L'atlante letterario di Del Giudice. *Il Tempo*, 6 dicembre.

³² Starnone, D. (1985). *Op. Cit.*, p. 15.

³³ Zublena, P. (2002). *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, p. 125.

«Del Giudice sostituisce così il passato remoto – il tempo narrativo per eccellenza – con un uso frequente del passato prossimo e del futuro anteriore, spesso alternati nella stessa frase senza soluzione di continuità proprio per esprimere l'idea di una simultaneità degli eventi raccontati; il passato e il futuro si amalgamano su una temporalità orizzontale»³⁴.

Un paio di pagine dopo, lo stesso studio aggettiva l'impiego del futuro anteriore come «massiccio», sostenendo che il suggerimento arrivi dal personaggio di Pietro Brahe, il fisico italiano di stanza al CERN nella narrazione di Daniele Del Giudice:

«È Brahe stesso a sostenere che solo una sintassi probabilistica, i cui soggetti fluttuano nel tempo in avanti e in indietro grazie al massiccio utilizzo del passato prossimo e del futuro anteriore, può permettersi di raccontare la realtà conseguente alla rivoluzione quantistica»³⁵.

Se la recensione di Starnone e gli studi di Zublena e Baratta risultano senza dubbio corretti sul passato prossimo, altrettanto sbagliati risultano circa il futuro. Perché il futuro - semplice, composto, fattuale, suppositivo - è il grande assente di questa narrazione ed è un errore indicarlo altrimenti. Sia in termini quantitativi. Sia in termini qualitativi. La decennale persistenza dell'errore nello stato dell'arte non si riferisce a uno scambio o contrapposizione interpretativa, ma a un dato oggettivo. Nel testo diegetico, nella diegesi che è quella a cui qualunque studio si riferisce quando tratta l'alternanza verbale in AO (ed è confermato dai brani esempio citati negli studi, i quali sottolineano i verbi della diegesi, peraltro gli unici, perché in mimesi un'alternanza verbale del genere avrebbe prodotto un'*impasse* narrativa) il futuro semplice ha solo 3 occorrenze, il futuro anteriore 0.

³⁴ Baratta, A. (2021). *Daniele Del Giudice e la fisica quantistica: narrare gli «oggetti di luce» in Atlante occidentale*. In M. Carcione et al. (a cura di), *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e altri saperi*, Roma: La Sapienza University Press, p. 22.

³⁵ Ibidem, p. 24.

	DIEGESI	MIMESI
Futuro semp.	3	88
Futuro anter.	0	7
Presente indic.	634	1061
Passato pros.	951	207
Trapass. pross.	146	20
Passato remot.	542	53
Trapass. remot.	1	0
Imperf.	994	270

Tabella 1. Occorrenze dei tempi verbali del modo indicativo in AO³⁶.

Con la computazione, l'attività della critica letteraria sembra diventata, in alcuni aspetti, suscettibile al principio di falsificabilità del metodo scientifico.

6.7. Un'altra interpretazione *data-driven*

Provando a interpretare gli specifici dati dei passati perfettivi e le loro disposizioni nella diegesi si potrebbe avanzare l'ipotesi che essi, piuttosto, formalizzino il principio di indeterminazione avanzato da Werner Karl Heisenberg nel 1927. Il principio afferma che non è possibile definire la traiettoria di una particella, poiché non possiamo averne simultaneamente le due proprietà variabili che risultino correlate fra loro: posizione e velocità moltiplicata per la massa. Di conseguenza la traiettoria esiste solo nel suo compimento, non è osservabile nel suo divenire. Così nel testo i continui passaggi tra i due passati perfettivi non rendono possibile determinare una posizione temporale della narrazione né rendono possibile l'osservazione della traiettoria narrativa nel suo divenire³⁷.

³⁶ Al conteggio del presente indicativo e dell'imperfetto concorrono tutte le forme del presente progressivo e del passato progressivo. I 3 verbi al futuro semplice in diegesi esprimono tutti azioni future. Degli 88 verbi al futuro semplice in mimesi, 5 esprimono ipotesi e 83 azioni future. Dei 7 verbi al futuro anteriore in mimesi, 1 esprime anteriorità nel futuro e 6 esprimono ipotesi nel passato.

³⁷ Arroyo Camejo, S. (2008). *Il bizzarro mondo dei quanti*. Milano: Springer-Verlag, pp. 61-71. Cfr. anche Fracas, F. (2017). *Il mondo secondo la fisica quantistica. Segreti e meraviglie della scienza che sta cambiando la nostra vita*. Segrate: Sperling & Kupfer; Battiston, R. (2018). *La meccanica quantistica. Spiegata a chi non ne sa*

È già stato rilevato che AO si chiude al capitolo 12 con una *mise en abyme*³⁸. La fine del capitolo 12 ripropone, infatti, le sequenze principali della narrazione con gli occhi di Ira Epstein a partire da un diorama incontrato alla stazione ferroviaria di Ginevra, un diorama che rappresenta i luoghi della narrazione stessa e dov'egli si trova. I dati fissano la *mise en abyme* del capitolo 12 con l'impiego del presente. La *mise en abyme* crea un effetto di ripetitività e sospensione temporale e sembra coerente ricorrere al presente indicativo per rappresentare un *loop* temporale, una infinità di ripetizioni dello stesso evento bloccate in un presente. Ma anche la parte centrale del testo potrebbe essere interpretata come un'altra *mise en abyme*, del libro stesso, del cartaceo che si ha tra le mani. Nel capitolo 5 si narra del primo invito a cena di Pietro Brahe in casa di Epstein, il quale alla fine chiederà a Brahe, alla scienza, che cosa vede quando cerca di osservare la realtà. Nel capitolo 6 segue il monologo di Epstein sul proprio modo di vedere quando osserva, il modo di vedere dello scrittore e delle lettere. E in ultima analisi il secondo romanzo di Del Giudice è proprio un convivio in cui lo scrittore, il rappresentante dell'arte, invita in casa propria, ovvero all'interno del libro, lo scienziato, il rappresentante della scienza, per un confronto e raffronto tra quello che entrambi vedono quando osservano.

Più in generale, è possibile ipotizzare, intanto, che l'alternanza verbale sia stata ricercata dall'autore per riflettere il tempo della nuova realtà che si andava affermando un lustro prima del suo esordio e durante le sue prime pubblicazioni letterarie, dominata dalla rivoluzione scientifico-tecnologica e dall'avvento dell'estetica postmoderna³⁹. Gli interessi di Del Giudice, in effetti, toccavano gli aspetti tecnico-scientifici del volo (come attestato in diverse narrazioni), la fisica particellare teorica e sperimentale (come dimostrato in AO) e spaziavano fino alle applicazioni informatiche e alle implicazioni gnoseologiche. Secondo Enzo Rammairone, è

«una rivoluzione, quella del personal computer, di cui tutti oggi siamo ben consapevoli, mentre allora non erano in molti a con-

nulla. Roma: Castelveccchi.

³⁸ Malinowski, B. (2021). *Literarische Wissenschafts-geschichte und Wissenschaftstheorie*. Kehlmann – Del Giudice – Serres. Berlin: De Gruyter, pp. 332-337, 355.

³⁹ Luperini, R. (2015). *Letteratura e crisi*. 16 novembre. <https://laletteraturaenoi.it/2015/11/16/letteratura-e-crisi/>.

frontarsi con la ricerca in campo informatico. Per Del Giudice, invece, il confronto tra la scrittura tecnologica e scientifica costituisce già una stringa fondamentale nel percorso narrativo, un tessuto connettivo tra il racconto e il mondo»⁴⁰.

Del Giudice scrive le sue prime opere in questa nuova realtà immateriale che ha profondamente influenzato, e tutt'ora influenza, l'evoluzione della percezione umana ed egli avrebbe riflesso tale avvento dell'immaterialità offrendo nuove percezioni del tempo stesso all'interno delle sue narrazioni.

6.8. Conclusione

Il framework DM^A ha dimostrato la sua affidabilità e versatilità nel fissare e verificare *relata* testo-critica, dimostrandosi come uno strumento adatto per lo scopo supportivo prefissato. Al di là delle specifiche interpretazione che ognuno dei due testi di Del Giudice legittima, data la diversità delle storie narrate, è possibile avanzare una interpretazione generale sull'*usus scribendi* delle sue prime narrazioni che come visto attira attenzione perché, fondamentalmente, sperimentale e innovatore per la sua epoca. L'autore sembra affidarsi alla tecnica dello straniamento con l'obiettivo di rappresentare il tempo della nuova realtà immateriale e tecnologica che si andava diffondendo dalla seconda metà degli anni Settanta. Leggendo la diegesi di SW e AO, ma anche i primi due racconti confermano questa conclusione, si nota chiaramente che il tempo delle narrazioni viene volutamente straniato. Cambia la scelta dei tempi verbali messi in opposizione, muta lo status del narratore, ma tale effetto non viene meno: in SW, come visto, è impiegata principalmente una opposizione presente indicativo/passato prossimo nella diegesi di un narratore autodiegetico con focalizzazione zero; in AO presente indicativo/passato prossimo/passato remoto con la diegesi di un narratore extradiegetico onnisciente con focalizzazione zero. Rimanendo in ambito italiano, è impossibile non pensare a Giovanni Verga e alle tante pagine in cui dei vinti e degli emarginati viene data una rappresentazione sociale straniata. Per Romano Luperini, nello scrittore siciliano «il processo di straniamento fa intuire la possibilità di un diverso giudizio ma non lo for-

⁴⁰ Rammairone, E. (2019). *Op. Cit.*, p. 166.

mula mai esplicitamente»⁴¹. Allo stesso modo, Del Giudice sembra trasmettere un giudizio diverso sul tempo, ma non lo formula esplicitamente, piuttosto lo formalizza direttamente con tempi verbali alternati e *consecutio temporum* alterata.

Esulando dall'ambito italiano, è d'obbligo il confronto con il teorico dello straniamento, o meglio dell'*ostranenie*, della defamiliarizzazione, Viktor Borisovič Šklovskij. In questo caso, vanno notati almeno altri tre punti di intersezione tra l'alternanza verbale nel primo Del Giudice e la teoria della defamiliarizzazione elaborata nei lavori prodotti all'interno dell'OPOJAZ. Il famoso saggio del formalista russo «Искусство как приемъ» (*Iskusstvo kak priëm*, «L'arte come procedimento») pubblicato nel 1917 - e ripubblicato nel 1919 con piccole aggiunte e secondo la riforma ortografica intanto avvenuta - mette tra le prime considerazioni l'ammirazione coltivata da Andrej Belyj per i poeti russi del 1700, poiché anteponevano i sostantivi agli aggettivi e, così facendo, rievocavano il sintagma nominale standard dell'antico slavo ecclesiastico che, al contempo, creava un sintagma nominale marcato in russo (il cui standard prevede i sostantivi preceduti dagli aggettivi). Ovvero, offrivano alla percezione delle forme (in questo caso aggettivali) laddove inattese: «Восхищение Андрея Бѣлаго приемомъ русскихъ поэтовъ 18 вѣка помѣщать прилагательныя послѣ существительныхъ. Бѣлый восхищается этимъ какъ чѣмъ-то художественнымъ, или точнѣе — считая это художествомъ — намѣреннымъ»⁴². Il formalista russo continua sostenendo che, in definitiva, l'arte tutta si basi sulla tecnica della defamiliarizzazione e in quel suo processo di creazione di forme difficili che aumentano e allungano la percezione:

«Цѣлью искусства является дать ощущение вещи, какъ видѣніе, а не какъ узнаваніе; приемомъ искусства является приемъ „остраненія“ вещей и приемъ затрудненной формы, увеличивающій трудность и долготу воспріятія, такъ какъ воспринимательный процессъ въ искусствѣ самоцѣленъ и

⁴¹ Luperini, R. (1975). *Verga*, Roma-Bari: Laterza, p. 69.

⁴² «l'ammirazione di Andrej Belyj per il procedimento dei poeti russi del XVIII secolo, di collocare gli aggettivi dopo i sostantivi. Belyj se ne entusiasma, come per qualcosa di artistico, o più precisamente, ritenendolo intenzionalmente artistico», Šklovskij, V. B. (1917). *Iskusstvo kak priëm*. In *Sbornik po teorii poetičeskago jazyka*, II, Petrograd: Tip. Z. Sokolinskago, p. 4.

должень быть продлень; искусство есть способ пережить дѣланье вещи, а сдѣланное въ искусствѣ не важно»⁴³.

E, nella conclusione modificata nel 1919, chiude rimarcando che il ritmo artistico consisterebbe in un ritmo rotto e disturbato, ma di un disturbo che sfugge alla previsione e che conserva la propria innovazione in quanto non canonizzato: se il procedimento entrasse nel canone, perderebbe la sua identità innovatrice:

«Художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; [...] ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема»⁴⁴.

Leggere SW e AO significa immergersi in testi che immettono nella lingua canonica della narrativa italiana una sperimentazione fuori dagli schemi. Questa è data dalla presenza di forme (in questo caso verbali) inattese, un intreccio di due o più tempi verbali e conseguenti opposizioni tensive che richiedono una forza e una attività percettive prolungate. Ritmi e tempi delle storie che risultano disturbati, ovvero arte, secondo il formalista russo.

⁴³ «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte», Ibidem, pp. 7-8.

⁴⁴ «Il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo prosaico [...]: in realtà, il fatto è che si tratta non di un ritmo complesso, ma dell'infrazione del ritmo, e di un'infrazione tale da non poter essere prevista. Se questa infrazione entrasse in un canone, perderebbe la sua forza di procedimento impediante», Šklovskij, V. B. (1919). *Iskusstvo kak priëm*. In *Poetika. Sbornik po teorii poetičeskago jazyka*, I-II, Petrograd: 18-aja Gosudarstvennaja tipografija, p. 114.

Conclusioni

Nello stato dell'arte degli studi di critica computazionale, la mia ricerca ha riscontrato l'attuale invalso della disciplina denominata Distant Reading di condurre analisi e ricerche sui corpora digitali dei testi letterari non operando la preventiva e basilare distinzione teorica tra la dimensione diegetica e la dimensione mimetica di cui la maggior parte dei testi letterari risulta, nella realtà, essere composta.

La mia ricerca si è dunque indirizzata sull'obiettivo di elaborare un nuovo framework capace di operare all'interno della distinzione teorica tra la dimensione diegetica e la dimensione mimetica e capace di migliorare la fase della raccolta dei dati, in modo da ottenere dei *dataset* qualitativamente migliori rispetto a quelli che solitamente vengono ottenuti seguendo l'invalso presente nella disciplina di Distant Reading.

Il risultato è il framework DM^A presentato in questo libro, una nuova cornice teorica e metodologica per il Distant Reading, ovvero per la critica letteraria computazionale. Il nuovo framework è stato testato, in proporzioni e con finalità diverse, su tre diversi corpora e sue due romanzi per un totale di 307 testi di letteratura italiana pubblicati tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e tra la fine del Novecento e il 2020. I risultati delle sperimentazio-

ni del nuovo framework hanno dimostrato che è in grado di ottenere dei dati qualitativamente migliori negli aspetti della granularità e della salienza. Nello specifico, i capitoli 3 e 4 hanno dimostrato come sia efficiente nel fornire dati qualitativamente migliori negli aspetti della granularità e della salienza. I capitoli 5 e 6, invece, ne hanno mostrato aspetti di versatilità, dimostrando un impiego efficace per quel che riguarda il rapporto tra il linguaggio della discriminazione e l'agency autoriale e, infine, la funzione supportiva del framework nel mettere in relazione di corrispondenza l'interpretazione critica e il dato testuale.

Nel capitolo 3 il framework DM^A è stato testato sul corpus denominato "Letteratura italiana premiata" e composto dai 103 testi di narrativa in lingua italiana ad aver vinto i premi Strega, Campiello e Bancarella. A dispetto del volume di dati che l'aspetto linguistico scelto per la ricerca, il presente pro-futuro, ha consentito di raccogliere, il framework ha permesso di controbilanciare con una maggiore granularità dei dati che hanno dimostrato di essere in grado di suggerire e cogliere caratteristiche e collegamenti significativi tra le opere dei premi. Questo appare come un risultato molto incoraggiante per gli sviluppi futuri, perché già a un volume basso di dati sono corrisposte indicazioni significative sull'affidabilità del DM^A.

Per quel che riguarda il premio Strega, il framework si è dimostrato capace di distinguere o accomunare opere che, effettivamente, mostrano tratti in comune o tratti diversi rispetto alle altre. Per gli anni Ottanta e Novanta del Novecento ha colto l'identità dell'opera e l'unicità editoriale di *Ninfa plebea* (1993S) rispetto alle altre opere vincitrici nelle stesse decadi. Per le due decadi del nuovo millennio ha indicato 5 opere in controtendenza rispetto alle altre, opere che tra loro mostrano linee comuni. Due di queste cinque opere, *Canale Mussolini* di Antonio Pennacchi (2010S) e *Resistere non serve a niente* di Walter Siti (2013S) condividono effettivamente materiale comune alla base delle loro narrazioni nelle realtà sociolinguistiche che presentano e a cui solitamente viene associata una minore vigilanza sulle forme del linguaggio. Le altre tre opere, *Caos calmo* di Sandro Veronesi (2006S), *Come Dio comanda* di Nicolò Ammaniti (2007S) e *Le otto montagne* di Paolo Cognetti (2017S) condividono una pratica di scrittura che è stata rilevata dalla critica come "scenografica", ossia una scrittura che sembra essere stata indirizzata, fin dal concepimento, nell'ottica della trasposizione audiovisiva, come poi in effetti si è verificato.

Nelle opere del premio Campiello, la maggiore granularità diegetica-mimetica è stata capace di evidenziare specificità narratologiche proprie ed è stata capace di accomunare opere molto simili tra loro su diversi livelli. Sul versante della diegesi, il framework ha isolato egregiamente *Sostiene Pereira* di Tabucchi (1994C) come una narrazione che si differenzia da tutte le altre, appunto per gli elaborati livelli narratologici che presenta. Dall'altra parte, nel nuovo millennio il grafico dei dati ha riportato tre picchi corrispondenti a tre narrazioni che, effettivamente, si sono rivelate prossime in diversi aspetti. Infatti, *La barca nel bosco* di Paola Mastrocola (2004C), *L'ultimo arrivato* di Marco Balzano (2015C) e *L'arminuta* di Donatella Di Pietrantonio (2017C) sono tutte e tre narrazioni in autodiegesi condotte da pre-adolescenti e adolescenti. Ma il framework è stato anche capace di cogliere, in questi testi, il diverso ricorso alla narrazione simultanea tra 2004C, dove è testualmente più esteso, e 2015C, dove è effettivamente più episodico.

Sui libri premiati con il Bancarella il DM^A ha suggerito e guidato collegamenti intra-premiali e inter-premiali. È così stato possibile cogliere il collegamento interno tra i generi letterari di consumo in cui si inseriscono *La gita a Tindari* di Andrea Camilleri (2001B), *Amiche di salvataggio* di Alessandra Appiano (2003B) e *Il ladro gentiluomo* di Alessia Gazzola (2019B): il primo un giallo, il secondo un *chick lit*, il terzo un *chick lit* ibridato di giallo. A livello inter-premiale è stato, altresì, possibile scorgere il collegamento tra *La finestra di fronte* di Oggero (2016B) e i due premi Campiello con analoghe caratteristiche del 2004C e del 2015C.

I calcoli generali sui dati raccolti nei testi dei tre premi hanno suggerito il premio Bancarella come quello che ha maggiormente apprezzato, all'interno delle opere premiate, una lingua più spontanea e prossima al parlato, come in effetti si sarebbe portati a pensare per un premio dichiaratamente popolare. Dall'altra parte, i dati hanno suggerito il Campiello come il premio che maggiormente ha apprezzato la complessità narrativa all'interno delle opere a cui ha conferito il primo posto. Infine, i dati hanno suggerito che, negli anni, il premio Strega si sia posto come equidistante: tanto distante da complessità e sperimentazioni narrative quanto distante da spontaneità e sperimentazione linguistica - un dato che coincide con la realtà colta e indicata negli studi critici (cfr. § 3.5.).

Nel capitolo 4, il framework DM^A è stato testato sui 102 testi che compongono il corpus che è stato chiamato "Crime fiction camil-

leriana”, in cui ha dimostrato ulteriormente la sua efficacia nella raccolta di dati qualitativamente migliori per granularità e salienza. La granularità e la salienza diegetica-mimetica si sono dimostrate essere un valore aggiunto nei dati, grazie ai quali è possibile formulare ipotesi sulle diverse nature che la diegesi può assumere e sulle diverse caratteristiche attraverso cui la mimesi può esprimersi. Sono stati raccolti più di 2.200 dati la cui qualità in granularità e salienza hanno permesso di avanzare due diverse ipotesi - entrambe plausibili perché fortemente ancorate alla realtà dei dati - sulle caratteristiche della diegesi di uno degli scrittori più venduti nella storia d'Italia.

È stato così possibile, da una parte, collegare lo stile narrativo al profilo dell'oratore e del *cuntastorie*. In questa prospettiva, diversi aspetti della diegesi camilleriana sottolineati dai dati hanno spinto a interpretarla secondo la teoria letteraria dello *skaz* di Boris Michajlovič Ejchenbaum. È stato altresì possibile notare come, effettivamente, la diegesi intrisa e marcata di elementi orali di Camilleri sia prossima, nella costruzione sintattica, nella scelta, distribuzione e composizione delle parole al *cantastorie* di *bylina* e fiaba che aveva in mente Ejchenbaum quando ha formulato la sua teoria: un dicitore che viene dal popolo più che un narratore. Tale profilo, suggerito dai dati rispetto alla figura narrante creata da Camilleri e al suo incessante lavoro linguistico sul vigatese, ha trovato ulteriori conferme dalla comparazione *data-driven*. La parte del *data-set* che è stata impiegata per svolgere una comparazione con il corpus “Prosa letteraria verghiana”, composto da 10 romanzi e 91 novelle, ha offerto risultati che, ancora una volta di più, inseriscono lo scrittore empedoclino nel novero dei *cuntastorie* piuttosto che nella grande tradizione letteraria girgentina e siciliana.

Dall'altra parte, è stato possibile correlare l'impiego della reduplicazione linguistica nell'autore alle altre tecniche ripetitive che si trovano nei suoi testi e, dunque, alle più generali caratteristiche della serialità letteraria. I dati sulla reduplicazione linguistica sono quindi stati interpretati come l'ultimo anello di una catena di ripetitività che si manifesta anche nelle scale letterarie superiori, come nel *syuzhet*, per cui va notato che la maggior parte delle indagini di Montalbano si risolve con espedienti simili se non del tutto uguali. Il collegamento ha raggiunto anche il *plot* delle indagini, in merito al quale la reduplicazione linguistica è apparsa essere in linea con la struttura isotopica a doppia tematica evinta dalla critica,

nel caso specifico di Camilleri, e con la più generale costruzione isomorfica; un aspetto anche questo evinto dalla critica ma per la serialità più in generale. Così, i dati raccolti sulla reduplicazione linguistica altro non sarebbero che micro-componenti di un più vasto e grande macro-meccanismo, atto a stabilire e ristabilire continuamente le ricorsività linguistiche e narrative a cui, chi legge, è ormai fidelizzato e costantemente si aspetta da chi narra. Nel capitolo, al di là delle possibili inferenze che è possibile avanzare di fronte a uno stesso *dataset* e grazie a questa ricchezza di stimoli, il framework si è riconfermato capace di arricchire di aspetti qualitativi i dati già durante la loro raccolta, offrendo una granularità e una salienza diversamente persa con l'invalso non distintivo seguito negli studi di Distant Reading.

Nel capitolo il DM^A è stato di nuovo applicato sul corpus "Crime fiction camilleriana", ma con l'obiettivo diverso di far emergere l'*agency* autoriale rispetto al linguaggio esclusivo se non proprio discriminatorio. In questo ambito, nel rapporto tra diegesi e mimesi sono state teorizzate le condizioni necessarie affinché la valutazione critica sull'impiego del linguaggio discriminatorio nei testi letterari possa dirsi ancorata a corrispondenze effettive nei testi. Una preconditione affinché si possano ritenere validi i risultati è stata postulata nell'eshaustività della produzione di un autore o una autrice. La teoria ha dunque previsto la coesistenza di tre fattori per ritenere effettiva l'*agency* autoriale rispetto a forme di linguaggio esclusivo che sono: (1) la trasversalità, ovvero un differenziale non significativo nell'asse diegetico-mimetico, quando i termini sono condivisi da diegesi e mimesi e quindi proverrebbero dalla terza fonte comune; (2) la coincidenza, ovvero che vi è di fondo una coincidenza tra i termini e non vi sono impieghi pertinenti la sola diegesi e la sola mimesi; (3) la diacronia, ovvero il carattere diacronico rivelato dagli impieghi, all'interno del quale vanno prese in esame tendenze unificanti o divergenti oltre ai fattori extra testuali, come quelli storici e socio-culturali.

Con questo quadro teorico il corpus è stato interrogato sulla scorta di un lavoro di ricerca precedente di un'altra critica per dimostrare, contestualmente, il carattere supportivo del framework nel fissare *relata* testo-critica, ovvero le notifiche digitali di corrispondenza tra il giudizio critico e il dato testuale. È risultato così possibile fissare le fasi della diacronia dell'immagine del migrante all'interno del corpus e, contestualmente, fissare nel 2016 l'anno

in cui l'*agency* autoriale sul tema muta gradazione sia linguistica sia in termini di compartecipazione. Ciò è avvenuto in concomitanza del primo romanzo in cui veramente appare una riforma linguistica sull'uso del linguaggio esclusivo. Il framework ha permesso, inoltre, di potere stabilire che tale impiego linguistico esclusivo non ha funzionalità di caratterizzazione sociolinguistica dei personaggi, ma è trasversale con il narratore. Il differenziale non ha indicato bacini linguistici differenti a cui attingerebbero personaggi e narratori, ma un bacino unico e uniforme. Infine, ha permesso di correggere e migliorare parte dello stato dell'arte sulla tematica dei migranti all'interno corpus.

Nell'ultimo capitolo, il framework DM^A ha dimostrato la sua affidabilità e versatilità nel fissare e verificare *relata* testo-critica, espressione che viene coniata in questo libro per riferirsi a una notifica digitale di corrispondenza tra giudizio critico e dato testuale. Il framework è stato impiegato sui primi due romanzi dello scrittore Daniele Del Giudice per dimostrarne l'applicabilità in funzione supportiva della tradizionale attività di *close reading*. È stato così possibile non solo correggere lo stato dell'arte degli studi su questi testi che, effettivamente, presentava affermazioni fuorvianti per chi vi si avvicina, ma sulla scorta dei dati ottenuti sono state anche suggerite interpretazioni singole dei due testi e un'interpretazione generale sulla scrittura narrativa che l'autore impiega nelle sue prime narrazioni. L'analisi dei dati ha suggerito di interpretare il peculiare *usus scribendi* di Del Giudice secondo la teoria dell'*ostranenie*, lo straniamento, e in relazione alla nuova realtà immateriale e tecnologia in diffusione dalla seconda metà degli anni Settanta. La diegesi dei due romanzi, SW e AO, ma anche dei due primi racconti, suggerisce che il tempo delle narrazioni venga volutamente straniato, e la disposizione dei dati nei grafici lo conferma. Infatti, sono stati trovati tre punti di intersezione tra la pratica di scrittura dell'autore romano trasferitosi a Venezia e la teoria elaborata da Viktor Borisovič Šklovskij e che constano: nel carattere innovativo e di sperimentazione che la scrittura di Del Giudice introduce nella letteratura italiana all'inizio degli anni Ottanta; nel creare questa sensazione di straniamento ricorrendo alla sintassi, ovvero all'inserimento di forme laddove inattese; e, infine, nel creare così un ritmo e tempo della fruizione estetica disturbato e che invita alla riflessione sul significato formale e semantico delle narrazioni.

Aspetto che appare importante del nuovo framework DM^A è la

possibilità di raccogliere, simultaneamente, indicazioni sulla scrittura e struttura narrative e indicazioni sugli aspetti del linguaggio e del *milieu* finzionale, a cui si aggiunge una terza componente: il fatto che le peculiarità raccolte vengono o meno rafforzate dal dato differenziale tra le due dimensioni. Questi risultati richiedono futuri approfondimenti poiché molto incoraggianti, in quanto il framework ha permesso di ottenerli con singole costruzioni e categorie linguistiche. In alcune circostanze, le categorie hanno determinato un volume modesto di dati (come nel caso del presente pro-futuro) e malgrado un output dei dati non consistente, le evidenze suggerite dal DM^A hanno trovato forti e convincenti riscontri nelle oggettività testuali.

Sviluppi futuri

Ovviamente, dunque, il framework DM^A necessita di ulteriori studi e conferme con altri corpora, ma è già possibile intravedere linee di sviluppi futuri a cui dà base e strumenti epistemici. Uno degli sviluppi futuri della ricerca riguarda la valutazione dei dati sotto una cornice teorica arricchita dalla *Game Theory*. In questo caso si ipotizza che la scrittura diegetica e la scrittura mimetica siano due *player* per come intesi nella *Game Theory* e che il genere letterario sia la risultante dei differenti rapporti che tra essi si possono instaurare. Tali rapporti sono misurabili con analisi dei sentimenti, modellazione degli argomenti, liste di vocaboli e analisi differenziali.

Una applicazione teorica della *Game Theory* al rapporto tra le scritture diegetiche e mimetiche risulta estremamente interessante per almeno tre motivi. Il primo motivo è che negli studi letterari la *Game Theory* è stata applicata solo in ambito di scrittura mimetica, nel senso che è stata fatta la cosa più ovvia: analizzare il comportamento dei personaggi alla luce delle categorie della teoria dei giochi. Ma non è stato ipotizzato un profilo per le scritture diegetica e mimetica in quanto due *player* né un rapporto tra esse in quanto *player*¹.

¹ Cfr. Brams, S. J. (2011). *Game Theory and The Humanities. Bridging two Worlds*. Cambridge-London: The MIT Press, pp. 1-26.

Il secondo motivo è che le varie categorie teoriche previste dalla teoria dei giochi coincidono in modo molto convincente con i rapporti che sussistono tra le scritture diegetiche e mimetiche, realizzati, di solito, per differenziare generi letterari e specifiche costruzioni letterarie. Così, se si interpretano le scritture diegetiche e le scritture mimetiche della prosa narrativa come due *player*, il quadro teorico-ipotetico che ne scaturisce, qui definito come “Teoria dei giochi letterari”, *Literary Game Theory*, è il seguente:

1. Giochi cooperativi e favola, epica, romanzo di formazione, storico. Nei giochi cooperativi i *player* allineano le proprie strategie al raggiungimento di un obiettivo comune. Così sembra prevalentemente anche nella favola, epica, romanzo di formazione e romanzo storico dove i diversi obiettivi (narrare storicamente, una crescita, una morale, una identità/nazione) accomunano le linee della diegesi e della mimesi che possono sì avere fasi asintotiche o divergenti, ma tendenzialmente vertono all'obiettivo comune di chi narra entro questi generi (l'epica è aggiunta perché, benché non strettamente narrativa, è la forma poetica che più vi si avvicina);
2. Giochi sequenziali e romanzi picareschi, d'avventura. Nei giochi sequenziali, i *player* prendono decisioni una dopo l'altra e le mosse successive dipendono dalle azioni precedenti. Così sembra prevalentemente anche nei romanzi picareschi e d'avventura dove le linee della diegesi e della mimesi mutano in base agli accadimenti, ovvero si svolgono come una serie di episodi, in cui narrato e decisioni successive danno forma alla traiettoria narrativa;
3. Giochi bayesiani e mystery, detective. Partendo spesso da una informazione iniziale incompleta o incerta, nei giochi bayesiani i *player* aggiornano le loro credenze in base all'arrivo di nuove informazioni durante il gioco. Così sembra prevalentemente nei mystery e detective dove ogni nuova evidenza ricalibra le linee della diegesi e della mimesi e, conseguentemente, le probabilità di un differente esito narrativo in chi legge. Questa categoria può avere confini porosi con i giochi finiti e con i giochi a somma zero, infatti le corrispondenze rispettivamente con i generi sentimentale e tragico suggeriscono che la “posta in gioco” narrativa

e gli esiti sono direttamente legati ai limiti imposti alle interazioni dei personaggi;

4. Giochi non cooperativi e thriller, horror. Nei giochi non cooperativi vi è un disallineamento o un conflitto deliberato tra i *player*. Così sembra prevalentemente nei thriller e horror, dove la tensione e la suspense derivano da disallineamento e conflitto tra le linee della diegesi e della mimesi. Possono giungere o meno a soluzione, in ogni caso, il loro sviluppo è contrassegnato da elementi narrativi e linguistici contrastanti fino alla fine delle narrazioni;
5. Giochi evolutivi e romanzi distopici, di sopravvivenza. Nei giochi evolutivi le strategie dei *player* si evolvono nel tempo all'interno di una popolazione, spesso in risposta alle pressioni ambientali. Così sembra nella narrativa distopica o di sopravvivenza, in cui le linee della diegesi e della mimesi devono adattare le strategie di fronte alle mutevoli sfide sociali o ambientali. Questa categoria può avere confini porosi con i giochi evolutivi, infatti l'attenzione all'adattamento, alla competizione e alla sopravvivenza in queste narrazioni può riflettere anche le dinamiche del cambiamento evolutivo;
6. Giochi finiti e romanzo rosa, sentimentale. I giochi finiti prevedono per i *player* un numero di situazioni possibili finito, pur comunque essendo altamente elevato. Così sembrano corrispondere al genere rosa, sentimentale e alle linee della diegesi e della mimesi che porteranno, infine, al vissero tutti felici e contenti o al non vissero tutti felici e contenti. Questa categoria ha infatti confini porosi con i giochi bayesiani e con i giochi a somma zero, infatti le corrispondenze rispettivamente con i generi poliziesco e con la tragedia suggeriscono che la "posta in gioco" narrativa e gli esiti sono direttamente legati ai limiti imposti alle interazioni dei personaggi;
7. Giochi ripetuti e serialità letteraria. Nei giochi ripetuti vi sono interazioni continue e iterative tra i *player* alimentate da *payoff*. Così sembrano associarsi alla serialità letteraria e al concetto di isomorfismo, il quale propone l'immagine di le linee della diegesi e della mimesi isomorfe, strutturalmente corrispondenti tra le

varie puntate delle serialità e alimentate da godimenti cognitivi (*payoff*);

8. Giochi a informazione perfetta e narratore onnisciente. I giochi a informazione perfetta sono connotati da simmetria. Così sembra nelle narrazioni con narratore onnisciente dove le linee della mimesi calcano le linee della diegesi;
9. Giochi a informazione imperfetta e narratore inaffidabile. I giochi a informazione imperfetta sono connotati da asimmetria. Così sembra nelle narrazioni con narratore inaffidabile dove le linee della diegesi sviano le linee della mimesi e viceversa;
10. Giochi di segnalazione e romanzo epistolare. Nei giochi di segnalazione un *player* (il mittente) trasmette informazioni a un altro (il destinatario) attraverso segnali che possono essere più o meno affidabili. Così sembra nei romanzi epistolari dove diverse linee della mimesi inviano messaggi, che possono essere aperti a molteplici interpretazioni con significati nascosti e necessità di decodifiche;
11. Giochi a somma zero e tragedia. Nei giochi a somma zero il guadagno o la perdita di un *player* è perfettamente bilanciato da una perdita o un guadagno di un altro *player*. Così è il genere tragico, l'ambito letterario in cui maggiormente è stata impiegata la *Game Theory*. Questa categoria può avere confini porosi con i giochi bayesiani e con i giochi finiti, infatti le corrispondenze rispettivamente con i generi poliziesco e sentimentale suggeriscono che la "posta in gioco" narrativa e gli esiti sono direttamente legati ai limiti imposti alle interazioni dei personaggi.

Le ultime due categorie riguardano prevalentemente la mimesi e benché questo quadro teorico-ipotetico di corrispondenze tra i generi letterari e i rapporti tra le scritture diegetiche e mimetiche interpreti appunto queste ultime due come *player*, il numero di *player* può aumentare fino a quattro: *player* diegetico, *player* mimetico, *player* autoriale, *player* leggente. Naturalmente, all'interno di e tra ogni *player* possono verificarsi dei cambiamenti e modalità differenti di resa o percezione. Così è stato con il Naturalismo e il ricorso sistematico a una costruzione linguistica di discorso ri-

portato come il discorso indiretto libero nella veste di espediente narrativo per rendere più labile e poroso il millenario confine tra i *player* diegetico e mimetico. Così è stato quando si riflette sul fatto che la rivoluzione storico-letteraria del metateatro introdotta da Pirandello, in questa prospettiva, risulta appunto dall'aggiunta del *player* autoriale laddove per millenni c'era stata prevalentemente la sola dimensione mimetica. Così è stato anche nella narrativa, dove le infrazioni tra realtà e finzione tipiche dei testi meta-letterari sono scaturite dall'aggiunta del *player* autoriale laddove per millenni c'erano state, prevalentemente, le sole scritture diegetiche/mimetiche. Così è stato nelle narrazioni su cui Genette ha costruito le sue categorizzazioni di varie forme di *player* diegetico. Così è stato nelle narrazioni che hanno spinto Bakhtin a ipotizzare il concetto di polifonia, mimesi autonome dai *player* diegetici e autoriali. Così è stato con il Modernismo e l'invenzione (influenzata dagli sviluppi nel campo della psicologia) del flusso di coscienza, un altro tentativo linguistico nella veste di espediente narrativo per rendere più labile e poroso il confine tra i *player* diegetico e mimetico.

Nel quadro teorico-ipotetico definito "Teoria dei giochi letterari" (*Literary Game Theory*) i diversi rapporti (e infrazioni) tra i vari *player* che distinguono o connotano un genere letterario o una sua variante (per esempio narratore onnisciente vs. narratore inaffidabile, narratore eterodiegetico vs. voce autoriale ecc.) assumono l'immagine di concerti ad archi. Una immagine rafforzata dall'elemento *Game* della teoria che quando messo in azione esprime in diverse lingue il significato di "suonare" oltre che di "giocare": inglese *to play*, francese *jouer*, tedesco *spielen*, russo *играть* (*igrat'*).

Il terzo e ultimo motivo è che la *Game Theory* è nata in ambito matematico, ma ha avuto le sue migliori applicazioni proprio nelle scienze sociali prima di tutto e poi nell'evoluzionismo, nel cognitivismo e nella genetica, tutti ambiti teorici a cui un collegamento del Distant Reading è sempre più atteso e necessario.

Bibliografia primaria

Letteratura italiana

premiata

La bibliografia della letteratura premiata è divisa in tre elenchi (Strega, Campiello, Bancarella). Ogni elenco riporta le opere vincitrici del relativo premio letterario. La colonna di destra indica le abbreviazioni assegnate alle opere, in cui sono indicati anno di premiazione e prima lettera del premio letterario; per esempio, **1980S** è l'opera che nel **1980** ha vinto il premio **Strega** (l'anno di pubblicazione può coincidere o precedere l'anno di assegnazione del premio).

Premio Strega

Gorresio, V. (1980). <i>La vita ingenua</i> . Milano: Rizzoli.	1980S
Eco, U. (1980). <i>Il nome della rosa</i> . Milano: Bompiani.	1981S
Parise, G. (1982). <i>Sillabario n. 2</i> . Milano: Mondadori.	1982S
Pomilio, M. (1983). <i>Il natale del 1833</i> . Milano: Rusconi.	1983S
Citati, P. (1984). <i>Tolstoj</i> . Firenze: Longanesi.	1984S
Sgorlon, C. (1985). <i>L'armata dei fiumi perduti</i> . Milano: Mondadori	1985S
Bellonci, M. (1985). <i>Rinascimento privato</i> . Milano: Mondadori.	1986S
Nievo, S. (1987). <i>Le isole del paradiso</i> . Milano: Mondadori.	1987S

Bufalino, G. (1988). <i>Le menzogne della notte</i> . Milano: Bompiani.	1988S
Pontiggia, G. (1989). <i>La grande sera</i> . Milano: Mondadori.	1989S
Vassalli, S. (1990). <i>La chimera</i> . Torino: Einaudi.	1990S
Volponi, P. (1991). <i>La strada per Roma</i> . Torino: Einaudi.	1991S
Consolo, V. (1992). <i>Nottetempo, casa per casa</i> . Milano: Mondadori.	1992S
Rea, D. (1992). <i>Ninfa plebea</i> . Milano: Leonardo editore.	1993S
Montefoschi, G. (1994). <i>La casa del padre</i> . Milano: Bompiani.	1994S
Di Lascia, M. (1995). <i>Passaggio in ombra</i> . Milano: Feltrinelli.	1995S
Barbero, A. (1995). <i>Bella vita e guerra altrui di Mr. Pyle, gentiluomo</i> . Milano: Mondadori.	1996S
Magris, C. (1997). <i>Microcosmi</i> . Milano: Garzanti.	1997S
Siciliano, E. (1997). <i>I bei momenti</i> . Milano: Mondadori.	1998S
Maraini, D. (1999). <i>Buio</i> . Milano: Rizzoli.	1999S
Ferrero, E. (2000). <i>N.</i> . Torino: Einaudi.	2000S
Starnone, D. (2001). <i>Via Gemito</i> . Torino: Einaudi.	2001S
Mazzantini, M. (2001). <i>Non ti muovere</i> . Milano: Mondadori.	2002S
Mazzucco, M. G. (2003). <i>Vita</i> . Milano: Rizzoli.	2003S
Riccarelli, U. (2004). <i>Il dolore perfetto</i> . Milano: Mondadori.	2004S
Maggiani, M. (2005). <i>Il viaggiatore notturno</i> . Milano: Feltrinelli.	2005S
Veronesi, S. (2005). <i>Caos calmo</i> . Milano: Bompiani.	2006S
Ammaniti, N. (2006). <i>Come dio comanda</i> . Milano: Mondadori.	2007S
Giordano, P. (2008). <i>La solitudine dei numeri primi</i> . Milano: Mondadori.	2008S
Scarpa, T. (2008). <i>Stabat Mater</i> . Torino: Einaudi.	2009S
Pennacchi, A. (2010). <i>Canale Mussolini</i> . Milano: Mondadori.	2010S
Nesi, E. (2010). <i>Storia della mia gente</i> . Milano: Bompiani.	2011S
Piperno, A. (2012). <i>Inseparabili: il fuoco amico dei ricordi</i> . Milano: Mondolibri.	2012S
Siti, W. (2012). <i>Resistere non serve a niente</i> . Milano: Rizzoli.	2013S
Piccolo, F. (2014). <i>Il desiderio di essere come tutti</i> . Torino: Einaudi.	2014S
Lagioia, N. (2014). <i>La ferocia</i> . Torino: Einaudi.	2015S
Albinati, E. (2016). <i>La scuola cattolica</i> . Milano: Rizzoli.	2016S

Cognetti, P. (2016). <i>Le otto montagne</i> . Torino: Einaudi.	2017S
Janeczek, H. (2017). <i>La ragazza con la Leica</i> . Parma: Guanda.	2018S
Scurati, A. (2018). <i>M. Il figlio del secolo</i> . Milano: Bompiani.	2019S
Veronesi, S. (2019). <i>Il colibrì</i> . Milano: La nave di Teseo.	2020S

Premio Campiello

Arpino, G. (1980). <i>Il fratello italiano</i> . Milano: Rizzoli.	1980C
Bufalino, G. (1981). <i>Diceria dell'untore</i> . Palermo: Sellerio.	1981C
Levi, P. (1982). <i>Se non ora, quando?</i> . Torino: Einaudi.	1982C
Sgorlon, C. (1983). <i>La conchiglia di Anataj</i> . Milano: Mondadori.	1983C
Festa Campanile, P. (1983). <i>Per amore, solo per amore</i> . Milano: Bompiani.	1984C
Biondi, M. (1985). <i>Gli occhi di una donna</i> . Firenze: Longanesi.	1985C
Ongaro, A. (1986). <i>La partita</i> . Firenze: Longanesi.	1986C
Nigro, R. (1987). <i>I fuochi del Basento</i> . Milano: Rizzoli.	1987C
Loy, R. (1987). <i>Le strade di polvere</i> . Torino: Einaudi.	1988C
Duranti, F. (1988). <i>Effetti personali</i> . Milano: Rizzoli.	1989C
Maraini, D. (1990). <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> . Milano: Rizzoli.	1990C
Bossi Fedrigotti, I. (1991). <i>Di buona famiglia</i> . Milano: Longanesi.	1991C
Maldini, S. (1991). <i>La casa a Nord-Est</i> . Marsilio: Venezia.	1992C
Crovi, R. (1993). <i>La valle dei cavalieri</i> . Milano: Mondadori.	1993C
Tabucchi, A. (1994). <i>Sostiene Pereira</i> . Milano: Feltrinelli.	1994C
Maggiani, M. (1995). <i>Il coraggio del pettirosso</i> . Mila- no: Feltrinelli.	1995C
Bettiza, E. (1996). <i>Esilio</i> . Milano: Mondadori.	1996C
Morazzoni, M. (1997). <i>Il caso Courrier</i> . Milano: Longanesi.	1997C
De Marchi, C. (1998). <i>Il talento</i> . Milano: Feltrinelli.	1998C
Rea, E. (1998). <i>Fuochi fiammanti a un'ora della not- te</i> . Milano: Rizzoli.	1999C
Veronesi, S. (2000). <i>La forza del passato</i> . Milano: Bompiani.	2000C
Pontiggia, G. (2000). <i>Nati due volte</i> . Milano: Mondadori.	2001C
Scaglia, F. (2002). <i>Il custode dell'acqua</i> . Casale Mon- ferrato: Piemme.	2002C

Santagata, M. G. (2003). <i>Il maestro dei santi pallidi</i> . Parma: Guanda.	2003C
Mastrocola, P. (2003). <i>Una barca nel bosco</i> . Parma: Guanda.	2004C
Roveredo, P. (2005). <i>Mandami a dire e altri racconti</i> . Milano: Bompiani.	2005C
Niffoi, S. (2006). <i>La vedova scalza</i> . Milano: Adelphi.	2006C
Venezia, M. (2006). <i>Mille anni che sto qui</i> . Torino: Einaudi.	2007C
Cibrario, B. (2007). <i>Rossovermiglio</i> . Milano: Feltrinelli.	2008C
Mazzantini, M. (2008). <i>Venuto al mondo</i> . Milano: Mondadori.	2009C
Murgia, M. (2009). <i>Accabadora</i> . Torino: Einaudi.	2010C
Molesini, A. (2010). <i>Non tutti i bastardi sono di Vien- na</i> . Palermo: Sellerio.	2011C
Abate, C. (2012). <i>La collina del vento</i> . Milano: Mondadori.	2012C
Riccarelli, U. (2012). <i>L'amore graffia il mondo</i> . Mila- no: Mondadori.	2013C
Fontana, G. (2014). <i>Morte di un uomo felice</i> . Paler- mo: Sellerio.	2014C
Balzano, M. (2014). <i>L'ultimo arrivato</i> . Palermo: Sellerio.	2015C
Vinci, S. (2016). <i>La prima verità</i> . Torino: Einaudi.	2016C
Di Pietrantonio, D. (2017). <i>L'arminuta</i> . Torino: Einaudi.	2017C
Pastorino, R. (2018). <i>Le assaggiatrici</i> . Milano: Feltrinelli.	2018C
Tarabbia, A. (2019). <i>Madrigale senza suono</i> . Torino: Bollati Boringhieri.	2019C
Rapino, R. (2020). <i>Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio</i> . Roma: Minimum Fax.	2020C

Premio Bancarella

Festa Campanile, P. (1985). <i>La strega innamorata</i> . Milano: Bompiani.	1986B
Eco, U. (1988). <i>Il pendolo di Foucault</i> . Milano: Bompiani.	1989B
Bevilacqua, A. (1991). <i>I sensi incantati</i> . Milano: Mon- dadori.	1992B
Covito, C. (1992). <i>La bruttina stagionata</i> . Milano: Bompiani.	1993B
Zecchi, S. (1995). <i>Sensualità</i> . Milano: Mondadori.	1996B
Pansa, G. (1996). <i>I nostri giori proibiti</i> . Segrate: Sper- ling & Kupfer.	1997B

Camilleri, A. (2000). <i>La gita a Tindari</i> . Palermo: Sellerio.	2001B
Di Somma, F. A. (2001). <i>L'uomo che curava con i fiori</i> . Casale Monferrato: Piemme.	2002B
Appiano, A. (2002). <i>Amiche di salvataggio</i> . Segrate: Sperling & Kupfer.	2003B
Carofiglio, G. (2004). <i>Il passato è una terra straniera</i> . Milano: Rizzoli.	2005B
Vitali, A. (2005). <i>La figlia del podestà</i> . Milano: Garzanti.	2006B
Manfredi, V. M. (2007). <i>L'arma perduta</i> . Milano: Mondadori.	2008B
Carrisi, D. (2009). <i>Il suggeritore</i> . Milano: Longanesi.	2009B
Corona, M. (2010). <i>La fine del mondo storto</i> . Milano: Mondadori.	2011B
Simoni, M. (2011). <i>Il mercante di libri maledetti</i> . Roma: Newton Compton.	2012B
Premoli, A. (2013). <i>Ti prego lasciami andare</i> . Roma: Newton Compton.	2013B
Marzano, M. (2013). <i>L'amore è tutto: è tutto ciò che so dell'amore</i> . Torino: Utet.	2014B
Rattaro, S. (2014). <i>Niente è come te</i> . Milano: Garzanti.	2015B
Oggero, M. (2015). <i>La ragazza di fronte</i> . Milano: Mondadori.	2016B
Strukul, M. (2016). <i>I Medici. Una dinastia al potere</i> . Roma: Newton Compton.	2017B
Gazzola, A. (2018). <i>Il ladro gentiluomo</i> . Milano: Longanesi.	2019B

Bibliografia primaria

Crime fiction

camilleriana

La bibliografia delle indagini del commissario Montalbano ha un unico autore, Andrea Camilleri, salvo l'opera *Acqua in bocca* che ha due autori, Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli. La colonna di destra indica le abbreviazioni assegnate alle opere.

(1994). <i>La forma dell'acqua</i> . Palermo: Sellerio.	FA
(1996a). <i>Il cane di terracotta</i> . Palermo: Sellerio.	CANT
(1996b). <i>Il ladro di merendine</i> . Palermo: Sellerio.	LM
(1997). <i>La voce del violino</i> . Palermo: Sellerio.	VV
(1999a). <i>Un mese con Montalbano</i> . Milano: Mondadori.	MM
La lettera anonima	la
L'arte della divinazione	ad
La sigla	si
Par condicio	pc
Amore	a
Una gigantessa dal sorriso gentile	gsg
Un diario del '43	d43
L'odore del diavolo	od
Il compagno di viaggio	cv
Trappola per gatti	tg
Miracoli di Trieste	mt

Icaro	i
L'avvertimento	av
Being here	bh
Il patto	p
Quello che contò Aulio Gellio	qcag
Il vecchio ladro	vl
La veggente	v
Guardie e ladri	gl
Tocco d'artista	toca
L'uomo che andava appresso ai funerali	uaaf
Una faccenda delicata	fd
Lo Yack	y
I due filosofi e il tempo	dft
Cinquanta paia di scarpe chiodate	cpsc
Il topo assassinato	topa
Un angolo di paradiso	ap
Capodanno	c
Lo scippatore	sc
Movente a doppio taglio	mdt
(1999b). <i>Gli arancini di Montalbano</i> . Milano: Mondadori.	AM
La prova generale	pg
La pòvira Maria Castellino	pmc
Il gatto e il cardellino	gc
Sostiene Pessoa	sop
Un caso di omonimia	co
Catarella risolve un caso	crc
Il gioco delle tre carte	gtc
Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili	psai
Referendum popolare	rp
Montalbano si rifiuta	mr
Amore e fratellanza	af
Sequestro di persona	sep
Stiamo parlando di miliardi	spm
Come fece Alice	cfa
La revisione	r
Una brava fimmina di casa	bfc
"Salvo amato..." "Livia mia..."	salm
La traduzione manzoniana	tm
Una mosca acchiappata al volo	mav
Gli arancini di Montalbano	am

(2000). <i>La gita a Tindari</i> . Palermo: Sellerio.	GT
(2001). <i>L'odore della notte</i> . Palermo: Sellerio.	ON
(2002). <i>La paura di Montalbano</i> . Milano: Mondadori.	PM
Giorno di febbre	gf
Ferito a morte	fm
Un cappello pieno di pioggia	cpp
Il quarto segreto	qs
La paura di Montalbano	pm
Meglio lo scuro	ms
(2003). <i>Il giro di boa</i> . Palermo: Sellerio.	GB
(2004). <i>La pazienza del ragno</i> . Palermo: Sellerio.	PR
(2005a). <i>La prima indagine di Montalbano</i> . Milano: Mondadori.	PIM
Sette lunedì	sl
La prima indagine di Montalbano	pim
Ritorno alle origini	ro
(2005b). <i>La luna di carta</i> . Palermo: Sellerio.	LC
(2006a). <i>La vampa di agosto</i> . Palermo: Sellerio.	VA
(2006b). <i>Le ali della sfinge</i> . Palermo: Sellerio.	AS
(2007). <i>La pista di sabbia</i> . Palermo: Sellerio.	PS
(2008a). <i>Il campo del vasaio</i> . Palermo: Sellerio.	CAV
(2008b). La finestra sul cortile. In A. Camilleri, <i>Racconti di Montalbano</i> (pp. 477-504). Milano: Mondadori.	fc
(2008c). <i>L'età del dubbio</i> . Palermo: Sellerio.	ED
(2009). <i>La danza del gabbiano</i> . Palermo: Sellerio.	DG
(2010a). <i>La caccia al tesoro</i> . Palermo: Sellerio.	CACT
(2010b). <i>Acqua in bocca</i> . Roma: Minimum Fax.	AB
(2010c). <i>Il sorriso di Angelica</i> . Palermo: Sellerio.	SA
(2011). <i>Il gioco degli specchi</i> . Palermo: Sellerio.	GIOCS
(2012a). <i>Una lama di luce</i> . Palermo: Sellerio.	LL
(2012b). <i>Una voce di notte</i> . Palermo: Sellerio.	VN
(2012c). Una cena speciale. In Aa.Vv., <i>Capodanno in giallo</i> (pp. 17-54). Palermo: Sellerio.	cs
(2013a). <i>Un covo di vipere</i> . Palermo: Sellerio.	COV
(2013b). Notte di Ferragosto. In Aa.Vv., <i>Ferragosto in giallo</i> (pp. 13-50). Palermo: Sellerio.	nf
(2014a). <i>La piramide di fango</i> . Palermo: Sellerio.	PF
(2014b). <i>Morte in mare aperto</i> . Palermo: Sellerio.	MMA
La stanza numero 2	sn2
Doppia indagine	di

Morte in mare aperto	mma
Il biglietto rubato	br
La transazione	t
Come voleva la prassi	cmp
Un'albicocca	al
Il ladro onesto	lo
(2015). <i>La giostra degli scambi</i> . Palermo: Sellerio.	GIOSS
(2016). <i>L'altro capo del filo</i> . Palermo: Sellerio.	ACF
(2017a). <i>La rete di protezione</i> . Palermo: Sellerio.	RP
(2017b). La calza della Befana. In Aa.Vv., <i>Un anno in giallo</i> (pp. 9-46). Palermo: Sellerio.	cb
(2018a). <i>Il metodo Catalanotti</i> . Palermo: Sellerio.	MC
(2018b). Ventiquattr'ore di ritardo. In Aa.Vv., <i>Una giornata in giallo</i> (pp. 9-41.) Palermo: Sellerio.	vor
(2019). <i>Il cuoco dell'Alcyon</i> . Palermo: Sellerio.	CA
(2020). <i>Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005</i> . Palermo: Sellerio.	RI / R
(2022). Il figlio del sindaco. In A. Camilleri, <i>La coscienza di Montalbano</i> (pp. 221-249). Palermo: Sellerio.	fs

Elenco grafici e tabelle

Grafico 1. Premio Strega

Grafico 2. Premio Campiello

Grafico 3. Premio Bancarella

Grafico 4. Analisi stilometrica di *torno torno* in diacronia

Grafico 5. Diacronia del linguaggio esclusivo

Grafica 6. Differenziale diacronico del linguaggio esclusivo

Grafico 7. Occorrenze del passato prossimo in SW

Grafico 8. Occorrenze del presente indicativo in SW

Grafico 9. Occorrenze del passato prossimo in AO

Grafico 10. Occorrenze del passato remoto in AO

Grafico 11. Occorrenze del presente indicativo in AO

Tabella 1. Occorrenze dei tempi verbali del modo indicativo in AO

Ringraziamenti

La stesura di questo libro sarebbe stata irrealizzata senza l'aiuto di diverse figure. Prima di tutto, un ringraziamento va all'Università degli studi di Trieste nella struttura del Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione e nella persona del Professor Stefano Ondelli per averne finanziato la pubblicazione nell'ambito del Progetto PRIN 2022 "Reading the Italian Novel at a Distance (1830-1930) (RIND)" – CUP J53D23019430006.

Un ringraziamento va al Professor Stefano Calabrese e al Professor Michele Cometa per averne supervisionato le ricerche dottorali alla base, al Professor Toni Marino e al Professor Federico Fastelli per averle revisionate, al Professor Marco Cipolloni, al Professor Federico Zanettin e alla Professoressa Giusi Antonia Toto per averle, infine, valutate. Un ringraziamento va ai revisori e alle revisore delle riviste e sedi in cui ne sono stati pubblicati i risultati iniziali, nello specifico: il quarto capitolo su *Italica Wratislaviensia* 11(2) e *Comparatismi* 5; il sesto capitolo in *Transalpina* 23 e in volumi del *Seminario permanente di narratologia (Tempora. Vol. 2)* e della casa editrice Franco Cesati (*La funzione Verga tra letteratura, musica, cinema e teatro*). Infine, un ringraziamento va al Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università "Ca' Foscari", al Professor

Paolo Mastrandea, al Professor Alberto Camerotto e al Professor Federico Boschetti per averle premiate con il “Premio Carlo Odo Pavese” 2024 per il *Literary computing* e la Filologia digitale. Dedicato a Rouzalia e Gandolfo, Andrej e Maksim.