MiriADI
Collana dell'Associazione degli Italianisti

Italianistica digitale

La ricerca dei giovani studiosi

Ledizioni

1

La Collana «MiriADI», promossa e coordinata dall'ADI (Associazione degli Italianisti), ospita ricerche sull'intera tradizione della civiltà letteraria italiana, dalle Origini ai giorni attuali, condotte in campo nazionale e internazionale. Accoglie i risultati dell'attività dei gruppi tematici e delle iniziative promosse dall'Associazione, insieme con gli studi dei ricercatori e delle ricercatrici di ambito italianistico.

La qualità scientifica dei volumi della Collana, selezionati dal Consiglio Direttivo dell'ADI, è garantita da un processo di revisione tra pari (peer review) e dal Comitato Scientifico Internazionale.

Italianistica digitale

La ricerca dei giovani studiosi

a cura di

Ilaria Cesaroni, Sara Gallegati, Gioele Marozzi, Matteo Maselli

Ledizioni

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it.

2025 Ledizioni LediPublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Italianistica digitale. La ricerca dei giovani studiosi, a cura di Ilaria Cesaroni, Sara Gallegati, Gioele Marozzi, Matteo Maselli

Prima edizione: aprile 2025

ISBN PDF Open Access: 9791256003730
ISBN ePub: 9791256003747

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Indice

Laura Melosi
Introduzione 11

ARCHIVI

Martina Pensalfini
Opengadda: un archivio digitale e transmediale 17

Giada Di Pino
Archivi storici digitali delle case editrici:
uno strumento per la ricerca filologica e lo studio delle opere d'autore 33

Laura Cesco-Frare
Tra disputa, commento ed esercizio:
per un *database* di testi filosofici universitari tardomedievali 43

CENSIMENTI

Cai Jin
Digitalizzando l'eredità cartografica di Matteo Ricci:
un viaggio missionario nell'Asia del XVI secolo 57

Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi
Progetti digitali per Giacomo Leopardi:
dai manoscritti all'*Epistolario* 71

Laura Antonietti
Modellizzare gli autori contemporanei: il caso
di Franco Fortini e dell'ontologia BiGraFo 87

CLASSICI

Livia Giordano
Verso una digitalizzazione e una metadatazione
della commedia illustrata e postillata nei secoli XV-XVI 103

Benedetta Mastrullo
Verso l'edizione critica digitale
delle rime di Bartolomeo Da Castel Della Pieve 115

Matteo Mocerino
Per una visualizzazione digitale della *Fiammetta*:
Heurist e il modello relazionale 123

Mariangela Palomba
L'*Epistola napoletana* di Giovanni Boccaccio: un approccio digitale 135

Filippo Ungar
Verso un'edizione digitale dei volgarizzamenti italiani
della *Visio Tnugdali*. Vantaggi, caratteristiche, obiettivi 151

CULTURE

Luca Clerici, Elena Grazioli
Fare ricerca per tutti: mangiarsileparole@unimi.it 165

Valentina Iosco
Verso una rappresentazione cartografica
della ricerca lessicografica di ambito gastronomico
con AtLiTeG: il caso di *pastello* 181

DIDATTICA

Silvia Benigni
L'*onlife* a scuola: nuove sfide e possibilità per la letteratura 195

Denise Bruno
Un portale della letteratura per l'infanzia
tra lessicografia, didattica e digital humanities 209

Assunta Zimbardi
Digitalizzazione e didattica del testo letterario nella scuola secondaria
di secondo grado: una ricognizione per nuove prospettive 219

Giovanni De Vita
«Chi disputa allegando l'alturità non adopera
lo 'ngegno, ma più tosto la memoria».
Il genio di Leonardo come proposta didattica
per la scuola secondaria di II grado 231

Elena Michelini
Italiano per scopi speciali e risorse didattiche *corpus-informed* 243

EDIZIONI

Ambra Torregrossa
L'edizione critico-genetica digitale dei frammenti autografi
dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Dal manoscritto all'ipertesto 257

Carolina Truzzi
Per un'edizione digitale
di quattro commenti tassiani: annotazione e intertestualità 265

Giorgia Gallucci
Commento a un'edizione digitale:
potenzialità e limiti del *close reading* 273

Sara Gallegati
Edizione genetica digitale per l'opera di Vittorio Alfieri 283

Matteo Zibardi
L'edizione digitale come «ambiente di conoscenza»:
il caso di studio *eBalzac* 293

Elisa Conti
Tra umano e digitale. Per un'edizione critica digitale delle fiabe di Capuana 307

EPISTOLARI

Alice Gardoncini
«Lettere di tedeschi» nell'era digitale. Primo Levi e il progetto LeviNeT 321

Michele Stefani
Digital humanities nella catalogazione dell'epistolario di Ugo Foscolo 333

Giuseppe Leonardo Zappalà
Per l'edizione digitale dell'epistolario di Giovanni Verga 343

FILOLOGIA

Marco Borrelli, Margherita De Blasi
La nuova scommessa della filologia: le digital humanities alla ricerca di un pubblico di lettori 359

Giuseppe D'Angelo
Variante testuale e medium digitale. Una premessa teorica e due esemplificazioni 373

Christian D'Agata
Il pendolo e la «differanza». Per una critica digitale delle varianti de *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco 381

MOSTRE

Giulia Monaco
L'illustrazione negli incunaboli della *Commedia*.
Riflessioni attorno a un progetto digitale 399

Rosamaria I. Laruccia
Pratiche di allestimento di mostre virtuali:
il caso di Lucrezia Borgia e Ludovico Ariosto 413

Elisa Silva, Annalisa Mombelli, Fabrizio Bondi, Gianluca Genovese
Furiose interazioni: un caso di studio sul delicato rapporto
tra ideazione e implementazione nelle *digital humanities* 427

PIATTAFORME

Matteo Maselli
Il *Database Allegorico Dantesco* 443

Cristian Santini
Modelli linguistici per riconoscimento di entità in testi letterari 457

STRUMENTI

Ruoci Song
Appellativi di Virgilio: un'indagine basata
sulla linguistica del *corpus* nella *Commedia* con *AntConc* 471

Ugo Conti
TRIARS e l'analisi ritmico-sintattica della terza rima 481

Daniele Merola
Per un'attribuzione automatizzata dei testi letterari.
Il sonetto *Lo sottil ladro che negli occhi porti*
al vaglio della stilometria 493

Chiara De Cesare, Michela Fantacci, Valentina Leone
Il portale *Tasso Online*: prospettive digitali
per una nuova edizione dei testi tassiani 505

Chiara Cremona
Strumenti digitali per l'analisi delle recensioni
dei romanzi stranieri nella stampa periodica della Restaurazione 517

Giovanna Zisa
Creazione di uno spazio digitale per la didattica di Verga 531

Andrea Carnevali
Sei personaggi in cerca d'autore: realtà teatrale e mezzi tecnologici 539

Mattia Cravero
Il sistema dei periodici.
Data-driven research e *distant reading* nell'opera di Primo Levi 553

Iuri Moscardi
Digital social reading e Twitter/Betwyll:
nuovi modi di lettura attiva di autori italiani contemporanei 569

Indice dei nomi 589

Laura Melosi

Introduzione

Con questo volume si inaugura la nuova collana dell'Associazione degli Italianisti «MiriADI», pensata per accogliere gli esiti delle iniziative di studio promosse dai gruppi di ricerca tematici e dai coordinamenti dei giovani attivi nell'Associazione, sostenuti da programmi appositi.

In tale scenario ha preso forma l'incontro internazionale *Italianistica digitale*, che si è tenuto a Macerata il 4 e 5 aprile 2024, in occasione del quale sono stati chiamati a raccolta gli early stage researchers impegnati nell'ambito delle Digital Humanities applicate a un ventaglio di questioni molto vario. Lo testimonia l'articolazione del libro, i cui contenuti sono distribuiti in ordine alfabetico per sezioni che nell'insieme delineano il panorama delle attuali implicazioni delle discipline letterarie e filologiche con le tecnologie digitali.

Partendo dalla lettera A di *Archivi*, la prima sezione esplora la digitalizzazione degli archivi letterari come mezzo per innovare la filologia d'autore e valorizzare il patrimonio culturale. Sono presentati progetti come *OpenGadda* (Martina Pensalfini), un archivio transmediale che coniuga digitalizzazione, accessibilità e tecniche avanzate di visualizzazione dei dati, assieme a prototipi di archivi storici digitali di case editrici (Giada Di Pino) e ad un archivio dedicato alle *quaestiones* italiane di medicina e filosofia (Laura Cesco-Frare).

Nei *Censimenti* trovano spazio le operazioni di digitalizzazione svolte per Matteo Ricci, Giacomo Leopardi e Franco Fortini. Il primo descrive l'edizione critica e digitale della corrispondenza (Cai Jin); a Leopardi sono dedicati un contributo che illustra la realizzazione in corso della *Biblioteca Digitale Leopardiana* (Gioele Marozzi), e un altro sul progetto *EDiLe-Epistolario Digitale Leopardiano*, che ha per obiettivo la produzione di una schedatura digitale della corrispondenza attiva e passiva del poeta (Ilaria Cesaroni). Fortini è invece protagonista del progetto *Biblio-grafo. Un catalogo semantico per il Centro di ricerca Franco Fortini* sulla produzione intellettuale e artistica dell'autore (Laura Antonietti).

Ai *Classici*, in specie Dante e Boccaccio (ma non solo), guardano le esperienze di digitalizzazione, metadatazione, visualizzazione della terza sezione.

Sono qui descritti progetti rivolti alle stampe della *Commedia* studiate mediante l'utilizzo di banche dati online (Livia Giordano), all'edizione critica digitale delle rime di Bartolomeo da Castel della Pieve (Benedetta Mastrullo), all'edizione digitale delle traduzioni italiane della *Visio Tnugdali* (Filippo Ungar). A Boccaccio si rivolge il database relazionale dedicato all'interrogazione dei manoscritti e delle tavole dei sondaggi per l'*Elegia di Madonna Fiammetta* (Matteo Mocerino) e lo studio digitale dell'*Epistola napoletana* (Mariangela Palomba).

Le *Culture* gastronomiche antiche e moderne ricevono un'attenzione specifica nella quarta sezione. Il contributo di Luca Clerici ed Elena Grazioli introduce un database di riviste di letteratura e cultura del secondo dopoguerra e un sito web dedicato alla digitalizzazione di testi italiani sul cibo e la convivialità; Valentina Iosco presenta un'indagine lessicologica e lessicografica sui farinacei che contribuirà allo sviluppo di un atlante digitale della lingua e della cultura gastronomica italiana.

Una sezione di particolare vivacità è quella della *Didattica*, dove la sfida lanciata dalle nuove tecnologie al mondo della scuola non rende facile orientarsi tra le potenzialità dell'onlife, l'aggiornamento della manualistica, le risorse per l'insegnamento (Silvia Benigni). Alcuni contributi analizzano i portali digitali per la ricerca nella prospettiva del loro utilizzo in aula (Denise Bruno, Giovanni De Vita, Assunta Zimbardi); altri elaborano metodi innovativi basati sulle Digital Humanities per integrare, ad esempio, l'apprendimento linguistico con la formazione professionale per migranti (Elena Michelini).

Al centro del lavoro letterario restano comunque le *Edizioni* di testi. Una corposa sezione è dedicata ai casi di impiego delle Digital Humanities per la pubblicazione delle opere di vari autori: sono dunque presentate la prima edizione digitale dei cosiddetti "frammenti autografi" dell'*Orlando Furioso* (Ambra Torregrossa), l'edizione genetica digitale del *Panegirico di Plinio a Trajano* di Vittorio Alfieri (Sara Gallegati), l'edizione digitale delle *Fiabe* di Luigi Capuana (Elisa Conti). Di Honoré de Balzac si occupa il portale *e-Balzac* (Matteo Zibardi). Le potenzialità degli strumenti digitali e di marcatura nel contesto delle edizioni informatiche sono indagate da Giorgia Gallucci e Carolina Truzzi; quest'ultima, in particolare, si concentra sulle prospettive del commento in ambiente digitale nelle prose esegetiche di Torquato Tasso.

Nella sezione *Epistolari* sono proposti il progetto *LeviNet*, dedicato alla rete di carteggi in lingua tedesca di Primo Levi (Alice Gardoncini), e gli epistolari digitali di Ugo Foscolo (Michele Stefani) e di Giovanni Verga (Giuseppe Zappalà), in merito ai quali viene verificato l'uso strategico degli strumenti informatici per la comprensione e la fruizione del patrimonio documentario.

Non v'è dubbio che le scommesse della *Filologia* del XXI secolo si giochino anche sul piano della destinazione/ricezione delle edizioni critiche genetiche commentate, prodotti di una riformulazione metodologica. A questo riguardo, la collana «UDH-Unior Digital Humanities» si dedica alla pubblicazione di edizioni digitali capaci di coniugare il rigore filologico con tecniche innovative di visualizzazione e codifica, offrendo diversi livelli di lettura per soddisfare sia il pubblico accademico che i lettori comuni (Marco Borrelli, Margherita De Blasi). Allo studio delle varianti d'autore sono invece rivolti i contributi di Giuseppe D'Angelo e Christian D'Agata: il primo esplora come la filologia digitale abbia trasformato il concetto e la rappresentazione delle varianti testuali, mettendo in luce le nuove possibilità offerte dal medium informatico; il secondo esamina le varianti d'autore de *Il pendolo di Foucault* attraverso metodi filologici e digitali.

C'è poi il comparto delle *Mostre* virtuali, declinato sulle figure dei grandi personaggi, come nel caso di Ludovico Ariosto e di Lucrezia Borgia (Rosamaria Laruccia), o sulle opere, in particolare sulla *Commedia* (Giulia Monaco) e sull'*Orlando Furioso* (Elisa Silva).

L'attenzione per Dante torna anche nei progetti di *Piattaforme* digitali, in particolare nel *DAD- Database Allegorico Dantesco* di Matteo Maselli. Nel contributo di Cristian Santini è invece delineato un dataset per vagliare l'uso di modelli linguistici nel riconoscimento delle entità in lingua italiana, valutandone l'accuratezza nel contesto letterario dello *Zibaldone*.

I saggi dell'ultima sezione del volume illustrano, infine, una *Rassegna* di strumenti digitali sviluppati per eseguire diverse tipologie di analisi, a cominciare dal software AntConc, che permette, ad esempio, di esplorare l'uso degli appellativi di Virgilio nella *Commedia* (Ruoci Song), e dal TRIARS, un nuovo strumento informatico impiegato per lo studio della terza rima (Ugo Conti). Molteplici sono i software di text analysis e text mining presentati e discussi, i quali hanno permesso di svolgere ricerche che spaziano dall'esame delle recensioni dei romanzi stranieri nella stampa periodica dell'epoca della Restaurazione (Chiara Cremona), al rapporto tra Primo Levi e la stampa periodica (Mattia Cravero), fino ai casi di Digital Social Reading su Twitter (Iuri Moscardi). Tramite l'analisi stilometrica è stata inoltre verificata la paternità del sonetto *Lo sottil ladro che negli occhi porti*, conteso nella tradizione fra Dante e Cino da Pistoia (Daniele Merola). Numerosi vantaggi offerti dall'approccio digitale sono poi messi in luce in altri interventi (di Andrea Carnevali, di Giovanna Zisa): ne è un esempio anche il portale *Tasso Online*, che si propone di fornire soluzioni innovative ai problemi filologici e interpretativi del *corpus* tassiano (Chiara De Cesare, Michela Fantacci, Valentina Leone).

L'affondo sugli strumenti di analisi linguistica, ritmico-sintattica, semantica ed esegetica dell'ultima sezione si pone a completamento di un percorso decisamente rappresentativo della ricerca dei giovani italianisti digitali. A loro, all'entusiasmo con cui sono capaci di avventurarsi in territori inesplorati, tenendo ben salda la bussola epistemologica degli studi letterari, va il nostro più vivo incoraggiamento.

Macerata, dicembre 2024

ARCHIVI

Martina Pensalfini

Opengadda: un archivio digitale e transmediale

Introduzione

Un problema fin troppo comune all'interno della filologia d'autore è l'incertezza dei regolamenti attorno al concetto di copyright; infatti, non è tanto il diritto d'autore a limitare l'ambito della ricerca, quanto più la mancanza di uno statuto chiaro ed univoco riguardante la questione, soprattutto con l'evolversi della tecnologia e della digitalizzazione dei beni culturali e letterari.

La digitalizzazione di uno specifico documento è infatti una questione molto complicata, dovuta appunto alla mancanza di un'unica e attenta legislazione che tratti di questo tema specifico: «There are complicated questions when examining the copyright of digitized items. Is the material that has been digitized considered published or unpublished? Does the original creator own the rights or the preservationist?»[1].

Non c'è ancora un insieme di conoscenze riguardanti i fattori più legislativi che possono influenzare una ricerca che mira alla digitalizzazione di un autore o di un'opera coperta dal copyright, in quanto non è ancora stato presentato uno studio comprensivo che possa offrire una serie di linee guida e pratiche da seguire secondo i diversi casi legislativi e letterari.

Nel frattempo sono fin troppo comuni le situazioni in cui non è possibile a un ricercatore accedere a una risorsa o ricrearla digitalmente, proprio per la mancanza di una specifica armonizzazione anche territoriale delle leggi riguardanti il diritto d'autore.

Un esempio di questo è quello dell'edizione digitale della corrispondenza di James Joyce, curata dall'Antwerp Center of Research for Digital Humanities and Genetic Criticism; benché il progetto sia visibile e consultabile in Belgio,

[1] S. Routhier Perry, *Digitization and Digital Preservation: A Review of the Literature*, «School of Information Student Research Journal», IV, 2014, https://doi.org/10.31979/2575-2499.040104.

non lo è nel Regno Unito secondo una specifica legge:

> «Under the 2039 rule, any literary, dramatic, or musical work created by an unknown author or by an author who died before 1969 and was not published before 1 August 1989, is protected by copyright until 31 December 2039 - unless the unknown author died more than 70 years ago»[2].

In questo caso viene adoperato uno strumento chiamato «geoblocking»[3] che impedisce agli utenti provenienti dal Regno Unito di consultare il sito web in quanto non accessibile per rispettare la specifica legge, benché ormai i diritti sull'autore siano scaduti.

Naturalmente è chiaro che una tale situazione può essere molto controproduttiva per lo studio di un autore così recente, soprattutto perché c'è un chiaro discrimine verso chi può accedere al sito e chi non può, venendo perciò a meno di uno dei principi basi della digitalizzazione che è di rendere l'opera più facilmente consultabile all'utente.

Una situazione simile è quella illustrata da Elsa Pereira, riguardante il trattamento del diritto d'autore in Portogallo.

In Portogallo, infatti, al contrario di ciò che succede in molti altri paesi, i diritti morali mantengono la loro importanza, il che può portare a tanti svantaggi in quanto hanno una durata maggiore rispetto ai diritti economici e sono molti gli eredi di autori che spesso hanno deciso di adoperare questi specifici diritti per fermare ancora prima che potessero iniziare tanti progetti riguardanti le opere e i documenti sotto la loro tutela[4].

Di questa situazione incerta riguardante i diritti d'autore, soffrono principalmente gli autori più recenti, in quanto facendo un semplice calcolo matematico i loro diritti d'autore non sono ancora conclusi.

Naturalmente questo comporta un fenomeno conosciuto come l'«era glaciale»[5] della letteratura contemporanea, in quanto la difficoltà di studiare, analizzare e digitalizzare autori e opere più recenti rende particolarmente

---

[2] A. Ray, *Archives and Special Collections copyright information*, «LibAnswers», 13 maggio 2023, https://libanswers.kcl.ac.uk/faq/230613.

[3] B. Van Houtert, *Geo-blocking as a tool to prevent being sued in EU Member States for cross-border copyright infringements? - Latest blog articles - Maastricht University*, «Maastricht University», 31 maggio 2022, https://www.maastrichtuniversity.nl/blog/2022/05/geo-blocking-tool-prevent-being-sued-eu-member-states-cross-border-copyright#.

[4] E. Pereira, *Authors' Rights vs. Textual Scholarship: A Portuguese Overview*, «JIPITEC – Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law 14», IV, 2023, https://www.jipitec.eu/jipitec/article/view/19.

[5] D. Van Hulle, *From the Golden Age of the Literary Manuscript to the Ice Age of Copyright*, in *Legal Issues in Textual Scholarship*, Borås-Lisbon, European Society for Textual Scholarship, 2023.

impossibile la ricerca in questo campo; di conseguenza c'è una chiara preferenza degli studiosi verso periodi letterari che non presentano questa ulteriore difficoltà, concentrandosi su periodi più distanti da noi.

Perciò, alla difficoltà si aggiunge anche una scarsa quantità di fondi allocati verso una ricerca che può essere fermata in qualsiasi momento per la volontà di un erede.

Dopo avervi illustrato queste diverse problematiche, parlerò della soluzione scelta da questo progetto.

Inizio con il dire che la seguente soluzione e la sua architettura sono state create dopo un accurato studio dello stato dell'arte corrente in un tale ambito, ricercando diverse soluzioni offerte per l'edizione e digitalizzazione di autori più recenti; sempre nell'ambito dell'Antwerp Research Center for Digital Humanities and Genetic Criticism, si trova il progetto *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*, che – attraverso un accordo con gli eredi – permette la consultazione di documenti dell'autore, digitalizzati e codificati tramite l'estensione XML in TEI[6].

Questa soluzione non poteva essere utilizzata per il nostro caso di studio – l'autore, Carlo Emilio Gadda – in quanto i suoi documenti e le sue opere sono in parte sotto il controllo degli eredi, e delle case editrici che lo hanno pubblicato. Naturalmente trovare una soluzione che mettesse d'accordo tutte le parti si sarebbe rivelato molto complesso.

Inoltre, solo parte del materiale di Samuel Beckett, è accessibile tramite il sito, dato che una buona parte dei documenti si trova dietro un paywall, a cui la maggior parte del pubblico non può accedere senza un compenso economico[7].

L'intenzione del nostro progetto – *OpenGadda* – al contrario, era quella di offrire una piattaforma che fosse liberamente consultabile nella sua interezza, senza limiti; pertanto la soluzione scelta è stata quella di utilizzare i materiale dell'autore non protetti da copyright e nel mio caso specifico, l'archivio dell'autore.

Naturalmente oltre a creare una digitalizzazione dell'archivio, l'intenzione era quella di spingersi oltre per dotare l'utente di un archivio transmediale[8], che passi dal concentrarsi sul medium in cui viene riprodotto ad una corretta consultazione e manipolazione dei dati, attraverso specifici livelli di interrogazione e la possibilità di visualizzarli tramite tecniche di information visualization.

---

[6] D. Van Hulle, V. Neyt, *Developing the 'Beckett Digital Manuscript Project'*, «Wiener Digitale Revue», I, 2020, https://doi.org/10.25365/wdr-01-03-01, pp. [1-5: 1].

[7] Ivi, p. 1.

[8] P. Sahle, *What Is a Scholarly Digital Edition?*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-39: 22, https://books.openedition.org/obp/3397.

Prima di procedere con una descrizione più tecnica riguardante il progetto in sé, vorrei fornire un po' di contesto riguardo l'autore e i suoi archivi.

Carlo Emilio Gadda descrive se stesso come un «archivióman e»[9] e fin da giovane dimostra uno spiccato interesse per l'archiviazione di diversi documenti legati alla sua vita. Spesso, infatti, in tappe specifiche della sua vita si possono trovare diverse azioni di riordino o schedatura dei suoi documenti ed averi, che sono vasti ed eterogenei.

Gli stessi archivi sono ampiamente eterogenei, in quanto contengono diverse tipologie di materiali, supporti e oggetti, che vanno dai manoscritti e avantesti delle opere dell'autore ai suoi possedimenti privati come santini, inviti e calendari; questa è una caratteristica tipica degli archivi di persona, una categoria in cui rientrano quelli di Gadda.

Con il passaggio tra il XIX e XX secolo, c'è anche un nuovo interesse per la figura dell'uomo come individuo e non più allineato nella sua figura all'interno del suo contesto; questo provoca un passaggio dagli archivi della famiglia agli archivi personali, in quanto l'individuo diventa sempre più consapevole della sua importanza e del bisogno di trasmettere qualcosa ai posteri[10].

Naturalmente ciò che viene trasmesso – gli oggetti contenuti in questi archivi – ha come un'unica caratteristica comune la persona che li ha creati, e ciò comporta come detto in precedenza un ampio livello di eterogeneità, non solo di oggetti ma anche di relazioni, sia tra le persone menzionate sia tra gli stessi possedimenti[11].

D'altro canto, essendo gli archivi di uno scrittore, ricadono anche nella categoria di archivi letterari, il che comporta che abbiano un molteplice valore: storico, letterario e archivistico e ciò ha presentato, assieme alla grande eterogeneità un grande ostacolo nel categorizzare correttamente gli oggetti contenuti all'interno[12].

---

[9] P. Italia, "*...io sono un archiviòmane*", Pistoia, Settegiorni editore, 2003, p. 1, https://www.vieusseux.it/books/io-sono-un-archiviomane/.

[10] G. Barrera, *Gli archivi di persone*, in *Storia d'Italia nel secolo Ventesimo. Strumenti e fonti*, 3 voll., III: *Le fonti documentarie*, a cura di C. Pavone, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2006, pp. 617-657: 617, https://www.academia.edu/2298802/Gli_archivi_di_persone.

[11] Ivi, p. 618.

[12] G. Zagra, *AIB. Gruppo biblioteche d'autore. Biblioteche d'autore / Zagra. – 2007*, «AIB - Gruppo di studio sulle biblioteche d'autore», 8 aprile 2009, https://www.aib.it/aib/cg/gbautd07.htm3.

Infatti, spesso le classificazioni scelte per definire gli oggetti contenuti negli archivi tendono a preferire un determinato valore rispetto agli altri e portando ad una grande perdita di conoscenza, in quanto limita l'oggetto unicamente alla dimensione scelta[13].

Dopo avere illustrato il contesto degli archivi, ora passerò a illustrare il workflow del progetto, che ho diviso in tre parti: analisi dei dati; visualizzazione dei dati; comunicazione web.

Analisi dei dati

Alla base dell'intero progetto si trova un file Word, chiamato L'ARCHIVIO DEGLI ARCHIVI, che contiene la classificazione degli oggetti contenuti nei diversi archivi e la loro descrizione. Questo documento è stato utilizzato come base per un'estrazione dapprima automatica dei dati tramite Regular Expressions e in seguito rifinita manualmente, per rendere il lavoro più preciso.
Il risultato dell'estrazione, in seguito, è stato formattato e processato in modo da ottenere il prodotto più utile per i nostri scopi. In questo caso, alla fine di questa fase abbiamo ottenuto un file JSON, pronto ad essere interrogato sul sito web.

Visualizzazione dei dati

Come detto in precedenza l'intenzione è di integrare alla digitalizzazione dell'archivio, l'utilizzo dello strumento della visualizzazione dei dati; ciò poteva essere utile non solo a mostrare a un utente i dati in un modo più diretto e pragmatico ma la modalità con cui sono stati presentati è anche stata scelta per potere permettere all'utente di costruirsi dei propri percorsi tematici e di estrarre dalla manipolazione dei dati le proprie domande di ricerca.

Nel caso degli archivi, le domande di ricerca appartengono tre ambiti principali:

[13] S. Albonico, N. Scaffai (a cura di), *L'autore e il suo archivio*, Milano, Officina Libraria, 2015, p. 6.

1. Ambito geografico

Figura 1. Rappresentazione geografica della diffusione degli oggetti negli archivi di Gadda.

In questo caso sono state utilizzate delle mappe con dei marcatori specifici che rappresentassero da una parte le città menzionate da Gadda nei documenti contenuti dagli archivi e dall'altra le città stesse degli archivi per analizzare la diversa influenza che queste hanno avuto sulle sue opere.

Particolarmente interessante è che mentre nel primo caso la tipica scansione – Milano, Firenze e Roma – viene rispettata, nel secondo caso, compare la centralità di una nuova città, Villafranca di Verona, dove si trova l'archivio Liberati; questo risulta molto interessante soprattutto indagando la possibilità che dopo la morte, la volontà dell'autore sia manipolata da fattori esterni.

2. Ambito contenutistico

Come già detto, una delle difficoltà incontrate in questo progetto è stata proprio la schedatura delle diverse categorie da utilizzare nella descrizione degli archivi; infatti l'eterogeneità dei contenuti rendeva molto difficile trovare delle categorie che mostrassero la complessità del contenuto dagli archivi.

Per ovviare questo problema abbiamo scelto di rappresentare il contenuto degli archivi secondo tre specifiche categorie:

1. Forma, che si riferisce alla modalità data alla scrittura (per esempio, manoscritto, dattiloscritto, oggetti, disegni e foto).

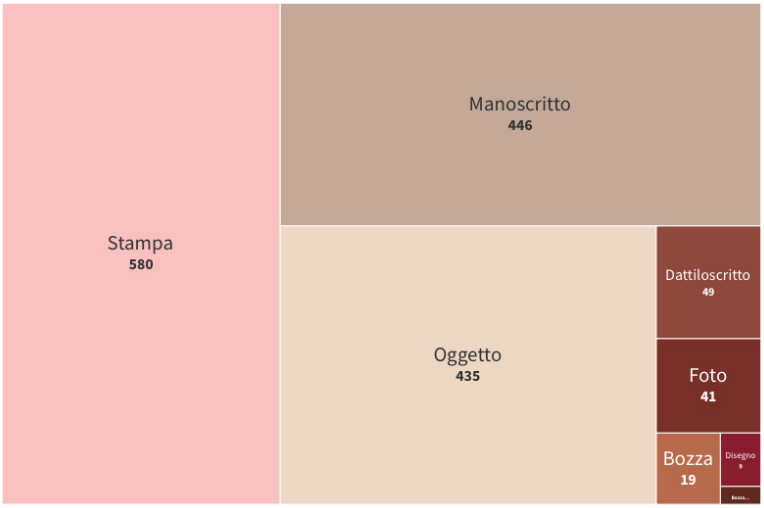


Figura 2. Visualizzazione inerente alla categoria forma degli archivi di Gadda.

2. Supporto, invece, è il supporto materiale dietro all'oggetto (in questo caso, alcuni valori sono: stampato, foglio, quaderno etc.).

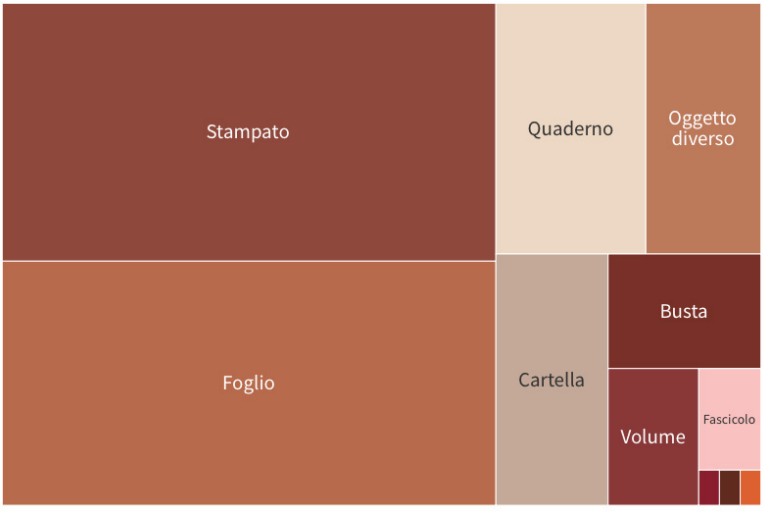


Figura 3. Visualizzazione inerente alla categoria supporto degli archivi di Gadda.

3. Tipo, infine, ha dei limiti molto meno marcati, in quanto dimostra perfettamente l'eterogeneità contenuta negli archivi e si riferisce alla tipologia fisica degli oggetti; in questo caso, al contrario dei precedenti dove è stata effettuata un'opera di armonizzazione, è stata rispettata la dicitura scelta dalle istituzioni che hanno descritto questi archivi.

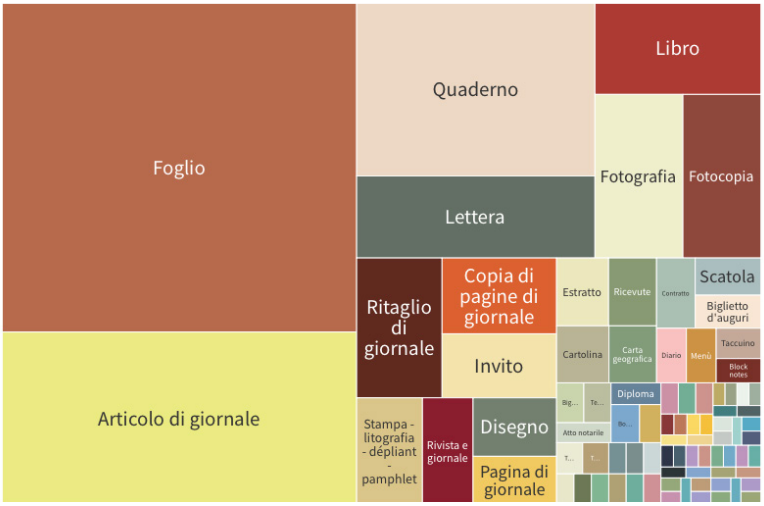


Figura 4. Visualizzazione inerente alla categoria tipo degli archivi di Gadda.

La possibilità di analizzare il contenuto degli archivi ci ha permesso di delineare con maggiore chiarezza le eterogeneità – e complessità – contenute da questi stessi, mostrando diverse sfumature riguardanti le diverse tipologie presenti. Infine, la divisione operata per questo progetto cerca di essere una soluzione per la descrizione di archivi personali e letterari, mantenendo i suoi molteplici valori.

3. Ambito letterario

Una delle potenzialità di questo progetto, che verrà approfondita nella parte seguente, è stata che la classificazione per schede tematiche; avendola estesa dall'archivio Garzanti agli altri archivi ci ha permesso di vedere in un primo momento la distribuzione delle schede tematiche – divise in opere e temi – in generale e poi basata sui diversi archivi.

Questo ha rivelato delle interessanti nozioni; infatti, nel caso delle opere di Gadda analizzando le opere maggiormente presenti negli archivi si nota che

sono tutte opere dal chiaro tratto autobiografico e pubblicate spesso una dopo dietro l'altra dal punto di vista cronologico.

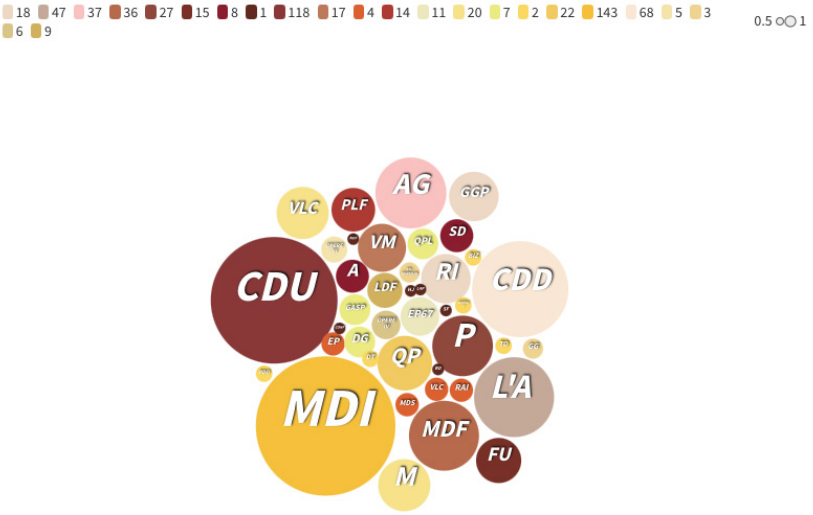


Figura 5. Visualizzazione che dimostra la dispersione delle schede tematiche delle opere di Gadda all'interno degli archivi.

Si vede un trend simile anche per quanto riguarda i temi, che tendono a privilegiare documenti tecnici e personali – quali la sua contabilità – e diversi tipi di letterature sul suo conto e non solo, dimostrando anche chiaramente un'attitudine al collezionismo.

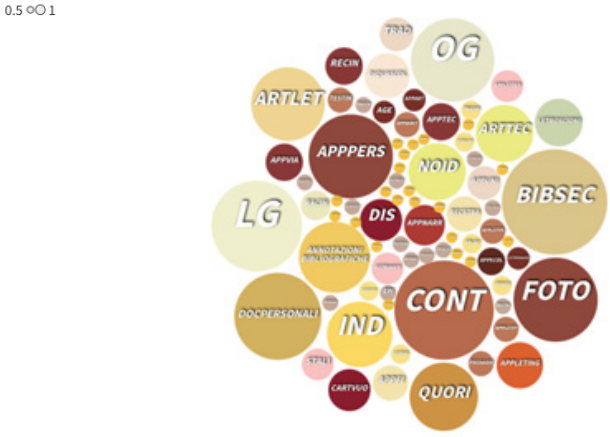


Figura 6. Visualizzazione che dimostra la dispersione delle schede tematiche dei temi di Gadda all'interno degli archivi.

Infine, basandosi sulla suddivisione delle schede tematiche per archivio, notiamo che per le opere, l'archivio della Biblioteca Trivulaziana ne contiene la maggior parte, mentre per i temi è l'archivio Liberati, tutto ciò ricalca perfettamente la storia e il contenuto di questi specifici archivi.

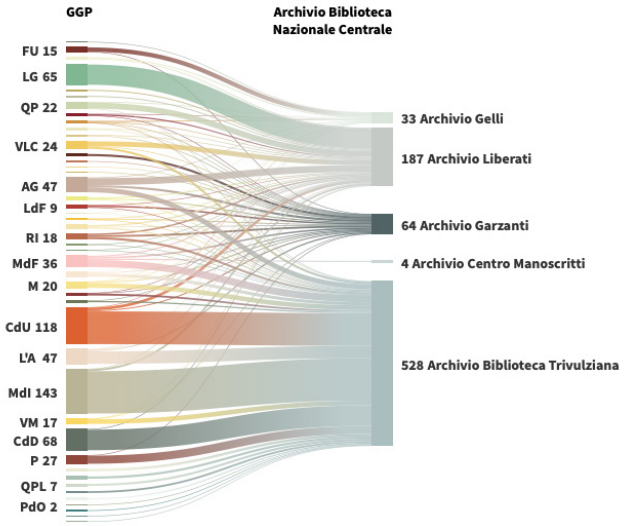


Figura 7. Visualizzazione che dimostra la dispersione delle schede tematiche delle opere di Gadda all'interno per archivi.

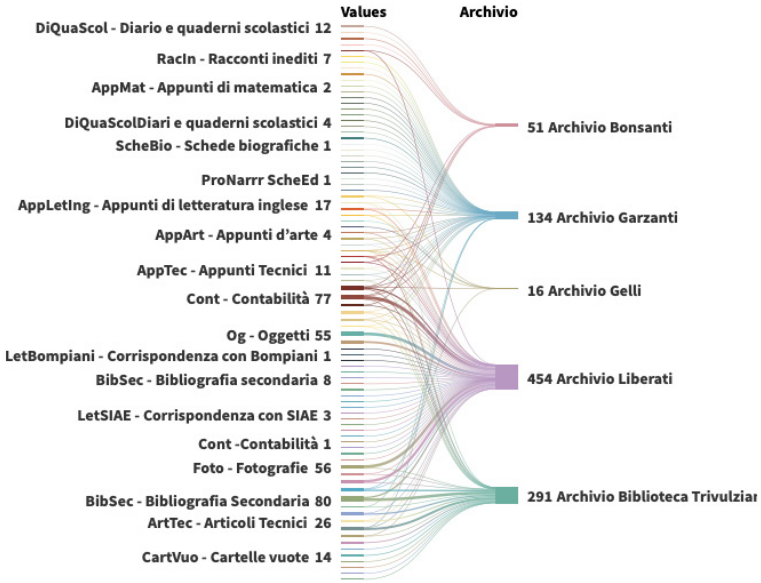


Figura 8. Visualizzazione che dimostra la dispersione delle schede tematiche dei temi di Gadda all'interno per archivi.

Le visualizzazioni sono state realizzate utilizzando Open Street Maps, una libreria di Javascript open source e Fluorish, uno strumento specifico per la visualizzazione dei dati che offre un catalogo vasto di visualizzazioni, che possono poi essere personalizzate.

Comunicazione Web

A questo punto, è stata ideata una piattaforma per condividere sia i dati che le visualizzazioni ottenute finora; è perciò creato il sito web OpenGadda, attraverso l'uso del servizio di hosting, GitHub.

Una homepage è stata ideata con il banner creato da me e la mia collega che ha lavorato alla parte della biblioteca di Carlo Emilio Gadda, pubblicata nella parte specifica del sito; il banner è stato creato apposta, dato che molte foto e copertine dello scrittore sono tuttora sotto copyright.

L'homepage contiene alcune informazioni riguardanti l'autore, archivio, biblioteca e il progetto in generale assieme a diverse nozioni più tecniche contenute nel footer quali i diritti di uso e il link alla repository di GitHub contenente tutti i materiali utilizzati per mantenere il progetto riproducibile.

Figura 9. Homepage della pagina OpenGadda.

Muovendoci nella parte specifica dell'archivio, accessibile attraverso la sezione "Archivio" nella navigazione, possiamo scegliere se consultare il database specifico oppure le visualizzazioni. Cliccando sull'opzione "Database" possiamo visualizzare i dati in JSON estratti dall'ARCHIVIO DEGLI ARCHIVI in forma tabulare. Ciò è stato ottenuto attraverso la libreria di Javascript, DataTables, che assieme alla rappresentazione in forma tabulare permette di implementare anche diverse funzionalità basiche, quali una ricerca per parole chiave, un'impaginazione e diverse modalità di sorting.

La tabella scelta ha tre specifiche colonne:

1. Archival description, contenente la gerarchia archivistica quale (archivio, fondo, serie, sottoserie, unità, etc.).
2. Internal description, che invece si riferisce alle categorie che descrivono il contenuto dell'oggetto.
3. External description, rappresentante una descrizione materiale dell'oggetto stesso.

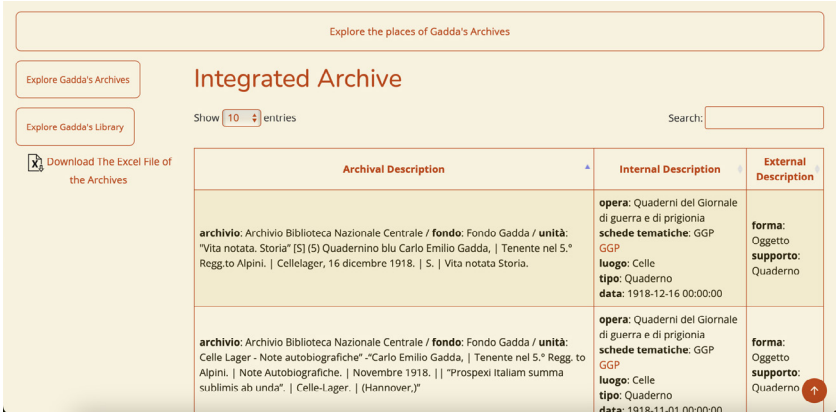


Figura 10. Dataset dell'archivio.

Oltre alla possibilità di consultare l'archivio direttamente, sono stati implementati diversi strumenti per svolgere una ricerca più precisa e attenta, ad esempio attraverso i diversi bottoni che permettono di selezionare uno specifico archivio, oppure i checkboxes che permettono di visualizzare solo le opere pubblicate dell'autore.

Infine, c'è anche la possibilità di visualizzare una mappa, in cui i luoghi menzionati negli archivi sono rappresentati da dei marker che quando cliccati filtrano il dataset per rappresentare solo i documenti che hanno quello specifico valore per luogo.

Infine, nella sezione precedente ho menzionato le schede tematiche; si tratta di una specifica catalogazione che inizialmente è stata data unicamente all'archivio Garzanti. Infatti, oltre a classificare per documento l'archivio, è stata svolta una classificazione per opere e temi, in questo modo ad ogni documento contenuto nell'archivio è collegato un tema o un'opera.

Di conseguenza è possibile interrogare il database anche secondo questi criteri.

Un ultimo strumento è un collegamento con la biblioteca dell'autore attraverso un link; infatti, oltre al mio progetto sull'archivio di Carlo Emilio Gadda, la mia collega, Eleonora Pasquale, si è occupata della biblioteca dell'autore. Per non lasciare queste sezioni separate, abbiamo cercato di creare un collegamento basato su una tabella di corrispondenze tra schede tematiche e generi della biblioteca, facendo in modo che ad ogni valore dell'archivio ne corrisponda uno della biblioteca e viceversa.

Non siamo riuscite a collegare direttamente le due pagine della biblioteca

e dell'archivio per problematiche sopraggiunte nel tentativo; perciò, la pagina che viene creata ogni volta che il link è cliccato viene generata automaticamente, mostrando tutti i risultati del genere della biblioteca selezionato.

Naturalmente a questo progetto ci sono ancora alcune migliorie da attuare, tra cui ad esempio l'integrazione di ulteriori sezioni riguardanti i documenti dell'autore – quali lettere, fotografie e registrazioni – e di un database meglio strutturato per una questione di maggiore interoperabilità e durata nel tempo. Tutto ciò verrà svolto durante il mio progetto di dottorato, che prevede di aggiungere alle sezioni esistenti, una riguardante la bibliografia primaria e secondaria e un'altra riguardante le lettere dell'autore.

Inoltre, l'esito finale sarà la creazione di una visualizzazione che permetta di unire tutti i dati raccolti finora, permettendo di descrivere la vita – sia artistica che personale – dell'autore.

Inoltre, si pensa ad una possibile implementazione dei Linked Open Data all'interno del dataset creato e una revisione dell'interfaccia creata.

Bibliografia

Albonico S., Scaffai N. (a cura di), *L'Autore e Il Suo Archivio*, Milano, Officina Libraria, 2015.

Barrera G., *Gli archivi di persone*, in *Storia d'Italia nel secolo Ventesimo. Strumenti e fonti*, 3 voll., III: *Le fonti documentarie*, a cura di C. Pavone, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2006, pp. 617-657, https://www.academia.edu/2298802/Gli_archivi_di_persone.

Italia P., "*...io sono un archiviòmane*", Pistoia, Settegiorni, 2003, https://www.vieusseux.it/books/io-sono-un-archiviomane/.

Pereira E., *Authors' Rights vs. Textual Scholarship: A Portuguese Overview*, «JIPITEC – Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law 14», IV, 2023, https://www.jipitec.eu/jipitec/article/view/19.

Ray A., *Archives and Special Collections copyright information*, «LibAnswers», 13 maggio 2023, https://libanswers.kcl.ac.uk/faq/230613.

Routhier Perry S., *Digitization and Digital Preservation: A Review of the Literature*, «School of Information Student Research Journal», IV, 2014, https://doi.org/10.31979/2575-2499.040104.

Sahle P., *What Is a Scholarly Digital Edition?*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19–39, https://books.openedition.org/obp/3397.

Van Houtert B., *Geo-blocking as a tool to prevent being sued in EU Member States for cross-border copyright infringements? - Latest blog articles - Maastricht University*, «Maastricht University», 31 maggio 2022, https://www.maastrichtuniversity.nl/blog/2022/05/geo-blocking-tool-prevent-being-sued-eu-member-states-cross-border-copyright#.

Van Hulle D., Neyt V., *Developing the 'Beckett Digital Manuscript Project'*, «Wiener Digitale Revue», I, 2020, pp. [1-5], https://doi.org/10.25365/wdr-01-03-01.

Zagra G., *AIB. Gruppo biblioteche d'autore. Biblioteche d'autore / Zagra. – 2007*, «AIB - Gruppo di studio sulle biblioteche d'autore», 8 aprile 2009, https://www.aib.it/aib/cg/gbautd07.htm3.

Sitografia

James Joyce's Correspondence, https://joyceletters.uantwerpen.be/exist/apps/jjletters/index.html.

OpenGadda, https://numgadda.github.io/OpenGadda/index.html.

Samuel Beckett Digital Manuscript Project, https://www.beckettarchive.org/home.

Giada Di Pino

Archivi storici digitali delle case editrici: uno strumento per la ricerca filologica e lo studio delle opere d'autore

Nel Novecento la storia della letteratura coincide con la storia dell'editoria. Nella seconda metà del secolo, in particolare, in seguito alla crescita del tasso di alfabetizzazione, i libri sono diventati un fenomeno culturale di massa, uno strumento di istruzione e di piacere. È in questo periodo, ad esempio, che nascono le collane universali, che hanno proprio l'intento di coniugare il desiderio dei lettori delle classi sociali meno abbienti di avere libri a poco prezzo con il tentativo delle case editrici di ampliare il target, e quindi di vendere di più. Significa, cioè, che sono state proprio quest'ultime, le case editrici, ad assumersi il compito di andare sì incontro al gusto dei lettori, ma al tempo stesso orientarlo, anche in virtù di un sistematico e programmatico progetto culturale che ciascuna di esse si era prefissata[1]. La conseguenza diretta è che il canone letterario che oggi conosciamo è stato costituito anche su questi fattori: l'orientamento culturale e a volte anche politico delle case editrici e le dinamiche di marketing da esse attuate.

Tuttavia, non è in questa sede che vogliamo analizzare come il capitalismo abbia influenzato ciò che oggi chiamiamo letteratura, o canone letterario. Vogliamo invece soffermarci su un altro elemento: molti degli autori del nostro canone erano coinvolti personalmente nelle dinamiche di pubblicazione[2]. Infatti, negli archivi delle case editrici maggiori è possibile ritrovare carteggi, bozze, note editoriali, pareri di lettura, documenti di vendita e di magazzino, e molto altro. Analizzando tale patrimonio documentario, si possono aprire e ampliare numerosi campi di ricerca per la letteratura contemporanea: dalla critica alla filologia d'autore, dalla prospettiva storica a quella biografica, dalla

[1] A. Bollo, *Il marketing della cultura*, Milano, Carocci, 2019.

[2] A. Cadioli, G. Vigini, *Storia dell'editoria in Italia dall'Unità a oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2018.

sociologia agli studi metodologici. Il tutto può, inoltre, essere condotto in una prospettiva sia sincronica, con lo studio del panorama letterario degli autori e delle opere oggetto di analisi, sia diacronica, rivolgendo l'attenzione all'evoluzione delle edizioni nel tempo, e dunque alle proposte di pubblico.

Nell'ambito, quindi, delle nuove direzioni che la ricerca in campo umanistico sta prendendo, con la crescente creazione di archivi digitali e piattaforme in open access che possano supportare lo studio degli autori del canone letterario italiano[3], il seguente contributo descrive un progetto di ricerca che si propone la creazione di un prototipo di archivio digitale che possa raccogliere i documenti relativi alle singole opere ed edizioni dei testi di una determinata casa editrice. Al tempo stesso, esso potrebbe essere un potenziale mezzo per la divulgazione della storia e dell'evoluzione della casa editrice stessa e delle sue collane, dunque della sua politica editoriale nel corso del tempo.

Il caso studio proposto è quello della casa editrice il Saggiatore, fondata da Alberto Mondadori nel 1958, il cui atto di nascita è considerato essere la lettera che egli scrisse a William Faulkner nel marzo di quello stesso anno. Qui, il figlio primogenito di Arnoldo Mondadori annuncia allo scrittore americano il suo prossimo progetto di creare una nuova casa editrice, il cui primo volume sarebbe stato dato alle stampe a breve[4]. Il nome originario derivava dal suo segno zodiacale: il Sagittario. Notizie di questo desiderio di indipendenza dall'industria culturale dal padre da parte di Alberto risalgono già all'inizio di quell'anno, in uno scambio epistolare tra padre e figlio conservato a oggi nell'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori[5]. Già da tempo, in realtà, il giovane Alberto, direttore editoriale della Arnoldo Mondadori Editore dal 1943, ruolo che mantenne comunque per tutta la vita, accarezzava l'idea di avere una sua casa editrice, anche a causa dei rapporti difficili che intercorrevano con il genitore. Se la linea editoriale, comunque, gli era sempre stata ben chiara (una cultura che si sviluppa attraverso «la *storia*, la *critica*, i *testi*»[6]), il nome venne modificato. Infatti, l'editore Ceschina aveva pochi anni prima dato vita a una collana che aveva titolo proprio «Il Sagittario», in cui avevano spazio gli autori emergenti. La nuova casa editrice assume così l'evocativo nome di «il Saggiatore», mantenendo tuttavia il simbolo dell'arco e della freccia nel logo, con diretto riferimento da un lato a Galilei, la cui

[3] E. Carbè, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letteratura*, Firenze, Firenze University Press, 2023, pp. 211-216.

[4] A. Mondadori, *Lettere di una vita. 1922-1975*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 603-605.

[5] Ivi, p. 586.

[6] Ivi, p. 595.

opera omonima è per eccellenza simbolo di precisione scientifica e di libertà di pensiero, e dall'altro a Montaigne, e alla sua concezione della lettura non come ozio ma come opportunità di "saggiarsi"[7]. Il primo volume esce quindi nell'ottobre del 1958. Si tratta di un piccolo saggio di Thomas Mann dal titolo *Lettera sul matrimonio*[8], che inaugura la prima collana, la «Biblioteca delle Silerchie», diretta da Giacomo Debenedetti. Ideata nella villa Mondadori a Camaiore, in via delle Silerchie per l'appunto, la collana aveva come obiettivo quello di contenere libri brevi, di meno di 120 pagine, incisivi, possibilmente inediti o poco conosciuti, di autori perlopiù già facenti parte del canone letterario[9]. L'idea è quella giusta, e il Saggiatore inizia così il suo volo, proseguendo con la creazione di altre storiche collane: «Uomo e Mito», «I Gabbiani», «La galleria del Minotauro», «Specchio del mondo», «I Paralleli», diretta da Vittorio Sereni e Giovanni Giudici, e, infine, «la Cultura», l'unica ancora oggi in vita. Dopo essere stata acquistata dalla Mondadori nel 1986 e dopo quasi vent'anni dalla morte del suo fondatore, nel 1993 il Saggiatore torna a essere una casa editrice indipendente sotto la direzione di Luca Formenton[10]. Da questo momento, anche con l'entrata in scena dell'attuale direttore editoriale, Andrea Gentile, essa si assume il compito di porsi come baluardo della Cultura per eccellenza: tutte le collane vengono pian piano soppresse, tranne «la Cultura», sotto l'egida della quale vengono raccolte tutte le attuali pubblicazioni. Si tratta di una scelta editoriale azzardata e al tempo stesso lungimirante: «Cultura» è ciò che il Saggiatore sancisce esserlo, e comprende una realtà eclettica, che va dalla letteratura alla poesia, dai classici agli emergenti, italiani e stranieri, ma anche saggistica di ogni tipo, di ogni disciplina, con un'attenzione particolare per la musica. L'unico comune denominatore è l'accessibilità: libri di divulgazione, portatori di una cultura democratica e alla portata di tutti. È ancora la linea editoriale di Alberto Mondadori.

Ad oggi, come prima accennavamo, lo sviluppo delle Digital Humanities ha portato alla creazione di numerosi portali e archivi online, perlopiù in open access, in cui vengono raccolte le opere, le lettere, le storie e i documenti dei più importanti autori riconosciuti a livello internazionale. Molti di essi sono corredati da approfondimenti, unità didattiche e contenuti multimediali che possano favorire la fruizione e l'accessibilità da parte degli utenti[11]. L'archivio

[7] A. Palermitano, *Storia del Saggiatore. I primi sessant'anni*, Milano, il Saggiatore, 2018, pp. 43-44.

[8] T. Mann, *Lettera sul matrimonio*, Milano, il Saggiatore, 1958.

[9] *Il Saggiatore Catalogo n. 2 primavera-estate 1959*, Milano, il Saggiatore, 1959, pp. 40-43.

[10] Palermitano, *Storia del Saggiatore*, cit., p. 136 e seguenti.

[11] A. Capaccioni, *Umanistica digitale. Tra transizione tecnologica e tradizione*, Santarcangelo

digitale il cui prototipo si intende costituire si forma a modello di archivi già esistenti e in fase di ampliamento.

Il primo modello a cui si è fatto riferimento è Pirandello Nazionale, *L'Edizione nazionale dell'opera omnia di Luigi Pirandello*[12]. Si tratta di un progetto della Commissione Nazionale nominata dal MIBACT, il Ministero per i beni e le attività culturali, con la collaborazione di Mondadori, in quanto editore storico dell'autore. L'edizione digitale non è altro che uno spazio web per la conoscenza e l'approfondimento dello scrittore, di integrazione tra articoli, testi, immagini, tracce sonore, materiale documentario e attività, volte anche alla didattica nelle scuole. Nella home è presente anche uno spazio riservato alle news in cui vengono annunciati eventi e pubblicazioni imminenti che riguardano gli studi pirandelliani. Oltre l'anteprima dell'edizione nazionale che sarà a breve pubblicata presso i tipi di Mondadori, la particolarità di questo lavoro sta nella presenza contestuale delle opere pirandelliane sia in versione statica, ovvero come file pdf consultabili e scaricabili, sia in edizione dinamica, presente al momento solo per *Il fu Mattia Pascal*, ovvero con marcatura in XML-TEI. L'Hyperedizione di quest'ultima opera citata, realizzata con EVT, permette all'utente di accedere a un'interfaccia avanzata in cui poter usufruire di tutte le risorse del sito contemporaneamente. Inoltre, nella sezione «Edizioni a confronto» è possibile leggere e confrontare, appunto, le diverse edizioni delle opere sviluppatesi nel tempo attraverso un quadro sinottico. Completano le edizioni le concordanze, il vocabolario e l'indice dei lemmi. Essendo, come dicevamo, un sito ancora in fase di ampliamento, non tutte le opere presentano lo stesso grado di completezza. Nella sezione «Percorsi», infine, sono consultabili, oltre i percorsi didattici e gli approfondimenti di cui sopra, anche gli epistolari e le Principes.

Questo sito, come si accennava, è uno dei principali modelli presi in considerazione, non solo per la resa grafica accattivante e intuitiva, ma anche per la struttura dell'ontologia e la visualizzazione dei contenuti. Nell'archivio della casa editrice, dove possibile, ovvero dove i diritti d'autore e del traduttore lo permettono, si dovrà realizzare un'edizione dinamica dei testi, in trascrizione XML-TEI e corredati da approfondimenti che riguardano l'autore e l'opera; l'edizione statica, cioè in pdf, dovrà essere consultabile per le prime pagine dei testi ancora coperti dai diritti. Saranno poco utili, invece, i percorsi didattici: trattandosi di un archivio di una casa editrice, l'approfondimento dei testi non si rivolge a un pubblico in età scolare, ma a lettori e studiosi consapevoli, come

di Romagna, Maggioli, 2022.

[12] Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Pirandello, https://www.pirandellonazionale.it/.

difatti è il target di lettori del Saggiatore.

Un secondo importante strumento di confronto è il *Bellini Digital Correspondance*[13], uno spazio web in open source e open access che contiene l'edizione scientifica digitale delle lettere autografe di Vincenzo Bellini, in edizione sia diplomatica che interpretativa, visualizzabili contestualmente. Qui il materiale documentario è realizzato per mezzo di EVT, in edizione image-based, facendo sì che ogni rigo delle lettere corrisponda a quello della trascrizione, anche in questo caso realizzata con codifica XML-TEI. Le immagini delle lettere che accompagnano l'edizione sono in alta risoluzione e ogni documento è sostenuto da un corredo di metadati che fornisce le indicazioni bibliografiche, archivistiche e codicologiche. Inoltre, in ogni trascrizione sono presenti delle schede pop-up che permettono al lettore di visualizzare informazioni aggiuntive. I link di marcatura sono in open data. Infine, la navigazione può avvenire per panoramica, barra di navigazione e menù.

Dal punto di vista strutturale dell'edizione e della visualizzazione in EVT, il *Bellini Digital Corrispondance* è un modello esemplare. I metadati delle lettere, le immagini ad alta risoluzione in corrispondenza con la trascrizione, la codifica in <corpDesc> sono elementi essenziali per uno spazio digitale come quello che si propone in questa sede. Sono ancora in fase di valutazione le schede pop-up, ma, poiché l'archivio digitale della casa editrice è un sistema integrato e complesso, i link di marcatura avranno un rimando in prevalenza, se non esclusivamente, interno.

Su Alessandro Manzoni sono attualmente attive due piattaforme: *Leggo Manzoni: Quaranta edizioni della Quarantana*[14] e *AlessandroManzoni.org*[15]. La prima, ancora in fase di sviluppo, presenta un'edizione integrale dei *Promessi Sposi* in versione digitale accompagnata dai commenti che sono stati scritti sul testo, codificati in XML-TEI, visualizzabili anche con font ad alta leggibilità. La seconda invece contiene l'indice delle opere manzoniane, con i documenti relativi, gli abstract e un cospicuo numero di metadati. I testi sono ancora in fase di preparazione. Il sito è navigabile principalmente per mezzo dei link di rimando interni e per mezzo dell'indice generale. Tuttavia, è interessante lo strumento di ricerca, che permette di rintracciare anche le parole chiave e che mostra come il materiale documentario sia stato attentamente archiviato e organizzato. La bibliografia di apparato, inoltre, è organizzata per autore. Ciò

[13] Bellini Digital Correspondance, http://bellinicorrespondence.cnr.it/ledizione-digitale/.

[14] Leggo Manzoni, https://projects.dharc.unibo.it/leggomanzoni/.

[15] AlessandroManzoni.org, https://www.alessandromanzoni.org/opere.

che maggiormente ha attratto la nostra attenzione ai fini della creazione del nostro archivio sono le schede di visualizzazione dei documenti. Esse infatti contengono, in maniera schematica e strutturata, le informazioni principali, il regesto, i testimoni e le diverse edizioni. Manca, tuttavia, la visualizzazione dell'intero documento per immagine o per trascrizione, che non è possibile leggere per intero.

Vale la pena di menzionare altri due corpus digitali di ottima fattura. Il primo è *Vespasiano da Bisticci, lettere*[16]; il secondo è l'*Edizione nazionale delle opere di Aldo Moro*[17]. Il corpus delle lettere di Vespasiano da Bisticci mostra la particolarità di essere navigabile per corrispondente, per luogo, per data e per segnatura. Inoltre, presenta un indice delle citazioni e un indice delle persone. Ogni lettera viene corredata da una nota filologica e da una breve storia del rapporto tra l'umanista e il suo corrispondente; è poi visualizzabile in trascrizione XML-TEI, la cui legenda è resa a fine pagina web con la descrizione dei diversi elementi marcati espressi dai colori. Anche nell'archivio del Saggiatore è previsto un indice dei nomi, ognuno dei quali contenente un link cliccabile che rimanda a una sintetica scheda biografica.

Per quanto concerne l'edizione delle opere di Aldo Moro, anch'esse quasi interamente presenti in trascrizione con codifica XML-TEI e ancora in fase di lavorazione, è interessante notare come il sito presenti una struttura a scatole cinesi che conduce l'utente a navigare prima per sezione, poi per volume, quindi tomo e infine opere. Tuttavia, la funzione di ricerca sembra essere complessa, anche se invitante: essa può essere effettuata all'interno del corpus per titolo, parola chiave, tipologia, ruoli di Moro, tematiche, struttura. Trattandosi nel nostro caso di un archivio digitale di una casa editrice, lo strumento di ricerca dovrà contenere categorie altrettanto varie e complesse: titolo, opera, parola chiave, persona, tematiche, documento, eccetera.

Altri progetti ancora in fase di lavorazione che possono essere citati a puro fine di conoscenza sono *Dartmouth Dante Project*[18], un database completo delle opere di Dante realizzato dall'università di Oxford, e *The Joyce Project*[19], un'edizione dell'*Ulisse* di James Joyce accompagnata da un aiuto per i lettori.

Tornando al lavoro proposto, dal punto di vista grafico, poiché si tratta non solo di uno strumento che possa favorire la ricerca e lo studio, ma anche come

[16] Vespasiano Da Bisticci, lettere – a knowledge site, https://projects.dharc.unibo.it/vespasiano/.

[17] Edizione Nazionale delle opere di Aldo Moro, https://aldomorodigitale.unibo.it/edition.

[18] Dartmouth Dante Project, http://dantelab.dartmouth.edu/about.

[19] The Joyce Project, https://www.joyceproject.com/index.php?chapter=telem&notes=1#.

conservazione dell'identità e della memoria storica della casa editrice, l'archivio digitale deve essere pensato come un'estensione del sito oggi esistente della stessa[20]. Dunque, ne dovrà essere riprodotta la grafica, con i caratteristici colori del bianco e del rosso e la visualizzazione a icone. Trattandosi, tuttavia, di un prototipo in via di sviluppo, quanto proposto finora non è definitivo ed è suscettibile di modifiche.

La home di accesso accoglierà l'utente presentando innanzitutto la casa editrice, con i riferimenti e i contatti e la descrizione del progetto; si prevede inoltre uno spazio dedicato alle news. Il menù in alto presenterà tre voci: la casa editrice, le collane, lo strumento di ricerca. Nella prima sezione avranno spazio, per mezzo di icone cliccabili, una breve storia del Saggiatore, il materiale documentario, anch'esso al suo interno con un menù a icone che presenta l'anteprima dei documenti, la linea editoriale, la grafica delle copertine odierne, l'indice dei nomi, ciascuno di essi cliccabile per rimandare alla relativa scheda biografica. Quest'ultime saranno strutturate in dati anagrafici, breve biografia e bibliografia; nel caso degli autori, a queste si aggiunge anche una sezione sulle opere e un breve apparato critico. Nella seconda sezione avranno spazio, come si accennava, le collane. Presentate all'utente ancora con la stessa grafica caratteristica, esse mostreranno l'anteprima della copertina che le contraddistingueva, tranne che per «La Cultura», che manterrà la veste attuale. Ogni anteprima conduce a una pagina web di presentazione della collana, con una descrizione della grafica e del progetto culturale di ciascuna. Da un menù laterale si potrà accedere alla storia della collana stessa, alla sezione dei documenti, agli approfondimenti e, infine, alla sezione «Testi». Da qui l'utente avrà modo di accedere a tutti i titoli della collana, selezionabili singolarmente. L'ultima sezione del menù in alto darà accesso alle aree di ricerca, visualizzabili da un menù a scomparsa con la selezione del mouse: sarà possibile quindi da qui navigare all'interno dell'archivio effettuando una ricerca per documenti, per opere, per schede biografiche, per bibliografia, per parole chiave, per aree tematiche.

Un ultimo sguardo si deve, come dicevamo, alla sezione «Testi», all'interno della specifica collana. Una volta, infatti, visualizzata la pagina web con l'anteprima delle copertine, cliccando su ciascuna di esse si giungerà a una sezione dedicata all'opera. Qui sarà visibile una scheda della pubblicazione del tutto simile a quella oggi in uso sul sito del Saggiatore, contenente: autore, titolo, sinossi, eventuali curatori e traduttori, anno di pubblicazione, titolo originale, grafico e dati di copertina, eventuali altri dati. Cliccando sulla copertina o su

[20] Il Saggiatore, https://www.ilsaggiatore.com/.

un pulsante dedicato posto sotto di essa, sarà possibile accedere a un'edizione dinamica del testo con codifica XML-TEI, oppure, nel caso in cui l'opera sia ancora coperta dai diritti, a un'edizione statica dell'incipit. Lateralmente alla scheda dell'opera sarà presente un menù a elenco che darà accesso a: storia dell'edizione, documenti, edizioni, recensioni, pubblicità, dove trovarlo (ovvero un link di OPAC SBN[21]), edizione originale, ove possibile, anche questa in eventuale codifica e visualizzazione con EVT, lettura multimediale, approfondimenti, bibliografia. La sezione «Documenti» aprirà un'ultima pagina web di elenco con riquadri con l'anteprima del materiale documentario relativo all'opera: la gran parte di esso è contenuto presso l'Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori[22], per cui è previsto un lavoro di ricerca d'archivio e di selezione e recupero dello stesso. Come si accennava precedentemente, ogni documento sarà in trascrizione con codifica XML-TEI e, grazie a EVT, sarà possibile visualizzarlo in confronto con l'immagine ad alta definizione dell'originale. Inoltre, una scheda su modello di quella sopramenzionata vista in AlessandoManzoni.org renderà facilmente individuabili all'utente i dati fondamentali, che avranno una diversa distribuzione e nominazione a seconda del documento: mittente, destinatario, data, luogo, lingua, contenuto, regesto, edizioni, opere citate, descrizione.

In ogni sua parte l'archivio sarà corredato da un ricco apparato fotografico, anch'esso conservato presso l'Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Il progetto qui esposto di un archivio possibile di una casa editrice è ancora in forma di prototipo, e per tale motivo, come già espresso, è suscettibile di modifiche e miglioramenti. Il lavoro si prospetta secondo tre direttive: lo studio della storia e dell'evoluzione della casa editrice, lo studio delle collane e lo studio delle opere pubblicate. Ognuna di esse prevede una fase preliminare di ricerca e analisi delle fonti e una di stesura e produzione del materiale da inserire nel sito, in continua rispondenza e dialogo. Nonostante l'ampiezza della materia potrebbe risultare scoraggiante, la sostenibilità di un siffatto progetto potrebbe essere garantito dalla stessa casa editrice, che negli ultimi anni lavora già alla cura della sua memoria storica e della sua immagine pubblica come azienda che garantisce qualità e serietà letteraria e scientifica. I destinatari a cui esso si rivolge potrebbero essere molteplici: i lettori del Saggiatore, che si caratterizzano per essere un pubblico fortemente fidelizzato e rispondente al target di lettore informato e consapevole; i ricercatori e gli studiosi, che

[21] OPAC SBN, https://opac.sbn.it/.

[22] Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, https://www.fondazionemondadori.it/.

troverebbero un supporto valido e facilmente fruibile per la ricerca e lo studio filologico e storico delle opere d'autore.

Bibliografia

Bernardi G., *Cronache dell'editoria italiana del dopoguerra*, Milano, Unicopli, 2018.

Bollo A., *Il marketing della cultura*, Milano, Carocci, 2019.

Brigatti V., Cavazzuti A.L., Marazzi E. (a cura di), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Unicopli, 2018.

Cadioli A., *Sono un esploratore, mi piace viaggiare nel tempo. Breve storia del Saggiatore dal 1958 a oggi*, Milano, il Saggiatore, 1993.

Cadioli A., Vigini G., *Storia dell'editoria in Italia dall'Unità a oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2018.

Cadioli A., Brigatti V., Piazza I. (a cura di), *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, Milano, Ledizioni, 2022.

Capaccioni A., *Umanistica digitale. Tra transizione tecnologica e tradizione*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2022.

Carbè E., *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letteratura*, Firenze, Firenze University Press, 2023.

Cavallo A., Papi G., *Cose spiegate bene a proposito di libri*, Milano, Iperborea, 2021.

Ciotti F. (a cura di), *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Milano, Carocci, 2023.

Ciotti F., Roncaglia G., *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*, Bari, Laterza, 2010.

Debenedetti G., *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Palermo, Sellerio, 2012.

Il Saggiatore Catalogo n. 2 primavera-estate 1959, Milano, il Saggiatore, 1959.

Il Saggiatore 1958-2018. Catalogo generale, Milano, il Saggiatore, 2018.

Mann T., *Lettera sul matrimonio*, Milano, il Saggiatore, 1958.

Mondadori A., *Lettere di una vita. 1922-1975*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

Palermitano A., *Storia del Saggiatore. I primi sessant'anni*, Milano, il Saggiatore, 2018.

Pigliapoco S., *Documentare archiviare conoscere. Formare e conservare la memoria nel contesto digitale*, Torre del lago Puccini, Civita editoriale, 2022.

Sahle P., «*What is a scholary digital edition?*», in *Digital scholarly editing: Theories and practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, OpenBook Publishers, 2016, pp. 19-40.

Stella F., *Testi letterari e analisi digitale*, Milano, Carocci, 2018.
Weston P.G., *Il libro, gli archivi e la memoria digitale*, Milano, Unicopli, 2013.

Sitografia

Alessandro Manzoni.org, https://www.alessandromanzoni.org/opere.
Bellini Digital Correspondance, http://bellinicorrespondence.cnr.it/ledizione-digitale/.
Carte d'autore, https://www.cartedautore.it/archivi/cspg.html.
Dartmouth Dante Project, http://dantelab.dartmouth.edu/about.
Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Pirandello, https://www.pirandellonazionale.it/.
Edizione Nazionale delle opere di Aldo Moro, https://aldomorodigitale.unibo.it/edition.
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, https://www.fondazionemondadori.it/.
Il Saggiatore, https://www.ilsaggiatore.com/.
Leggo Manzoni, https://projects.dharc.unibo.it/leggomanzoni/.
OPAC SBN, https://opac.sbn.it/.
Poichilia, poteri e contagi nella letteratura d'autore, https://poichilia.unict.it/.
The Joyce Project, https://www.joyceproject.com/index.php?chapter=telem&notes=1#.
Vespasiano Da Bisticci, lettere – a knowledge site, https://projects.dharc.unibo.it/vespasiano/.

Laura Cesco-Frare

Tra disputa, commento ed esercizio: per un *database* di testi filosofici universitari tardomedievali

Insegnare e apprendere la filosofia nelle università del *Regnum Italiae*

Lo sviluppo della filosofia nell'Europa tardomedievale e della prima età moderna è tradizionalmente associato al modello culturale e istituzionale delle università di Parigi, Oxford e Cambridge, modello che si sarebbe conservato quasi immutato sino al XVIII secolo[1]. Rispetto al paradigma nord-europeo, tuttavia, la filosofia in Italia in ambito universitario sembra aver seguito un percorso diverso: secondo alcuni studiosi questa "eccezione italiana" è da attribuire allo sviluppo autonomo delle facoltà delle arti, sottratte all'incessante confronto con gli studi teologici che caratterizzava le università nel resto d'Europa[2]; altri hanno sostenuto che la peculiarità nazionale sia da interpretare alla luce dell'incontro tra la cultura scolastica, condivisa con il resto del continente, e una cultura secolare sviluppatasi in un contesto cittadino, fortemente legata alla retorica e all'esercizio notarile[3]; altri ancora hanno visto in Bologna, tra i più antichi centri universitari nazionali ed europei, il fulcro di una reintroduzione della filosofia in un contesto, quello italiano, da cui mancava da secoli[4].

[1] Sul tema si vedano J. Verger, *Le università nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1991; P. Riché, *L'enseignement au Moyen Âge*, Paris, CNRS éditions, 2016; A. de Libera, *La philosophie médiévale. 3e édition mise à jour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

[2] Si vedano B. Nardi, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal sec. XIV al XVI*, Firenze, Sansoni, 1958; B. Nardi, *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1971; E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1978, II.

[3] Cfr. R. Witt, *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Roma, Viella, 2017.

[4] Si veda C. Casagrande, G. Fioravanti (a cura di), *La filosofia in Italia al tempo di*

Al giorno d'oggi, il dibattito sulla natura e le caratteristiche specifiche dell'insegnamento filosofico nelle università italiane tardomedievali è tutt'altro che chiuso. Sulla spinta di questo rinnovato interesse si è sviluppato il progetto PRIN 2022 *Teaching and Learning Philosophy in the Regnum Italiae (1250-1450): from Exception to European Heritage* (d'ora in avanti, TELPH), a cui partecipano cinque unità di ricerca e il cui scopo consiste nell'analizzare le dinamiche della trasmissione del sapere filosofico nelle università dell'Italia centro-settentrionale tra XIII e XV secolo. Attraverso questo studio si vuole evidenziare come l'insegnamento istituzionale della filosofia nel ricco e multiforme contesto del *Regnum Italiae*, lungi dall'essere una mera variante "locale" del modello universitario parigino, rappresenti a pieno titolo un capitolo significativo della più ampia storia intellettuale e culturale europea.

La rilevanza dell'esperienza italiana è data dal fatto che istituzioni accademiche come Bologna, Padova e Siena – pur allineandosi alle altre realtà universitarie in alcuni principi fondamentali, quali il ricorso alla lingua latina, un insegnamento fondato su *lectiones* e pratiche disputazionali e la capillare presenza delle opere aristoteliche nei programmi – si sono inserite in una complessa rete di relazioni, scambi scientifici e mobilità di docenti e studenti non limitata alle sole università, ma sviluppatasi anche in rapporto agli *studia generalia* degli ordini mendicanti, alle scuole comunali, alle amministrazioni locali e ai vari gruppi sociali radicati sul territorio. Questa apertura dell'ambiente accademico italiano tardomedievale agli stimoli provenienti da altre sfere del contesto politico, sociale e intellettuale è evidente, ad esempio, nella ricezione dei testi scientifici greco-arabi di matematica e ottica, come il *De aspectibus* di Alhazen: opere come quella di Alhazen non solo diventano rapidamente parte integrante del quadrivio nella formazione universitaria, ma sono anche oggetto di traduzioni in vernacolo nell'Italia centro-settentrionale che contribuiscono alla diffusione di nuove teorie scientifiche tra artisti e letterati operanti nelle realtà comunali italiane[5].

Dante, Bologna, il Mulino, 2016. È opportuno notare che tanto il tema di una filosofia propriamente italiana o "nazionale" già riscontrabile in epoca tardomedievale quanto la centralità di Bologna in questo processo di emancipazione intellettuale sono ancora oggetto di discussione tra gli studiosi (cfr. L. Bianchi, *La «specificità italiana»: note sulla filosofia in Italia fra medioevo e Rinascimento*, «Rivista di filosofia», I, 2020, pp. 3-31).

[5] Per la circolazione delle traduzioni in volgare e la diffusione di nuove fonti e teorie ottiche e matematiche, si vedano: G. Federici Vescovini, *"Arti" e filosofia nel secolo XIV. Studi sulla tradizione aristotelica e i "moderni"*, Firenze, Vallecchi Editore, 1983; C. Burnett, *Fibonacci's "Method of the Indians"*, «Bollettino di storia delle scienze matematiche», XXIII, 2, 2003, pp. 1-11; D. Raynaud, *Optics and the Rise of Perspective. A Study in Network*

Oltre a un approfondimento storico sul contesto socio-culturale in cui le università italiane tardomedievali operano, il progetto TELPH prevede la raccolta, la schedatura e la metadatazione dei materiali prodotti dalle università stesse nel regolamentare e mettere in pratica la propria attività didattica nel corso dell'anno. In questa fase del progetto, dunque, si sta mettendo a punto il *database* digitale *Archive and Repository of Texts and Statutes* (ARTES), il cui principale obiettivo è di raccogliere le descrizioni e trascrizioni dei testi connessi alle pratiche didattiche e degli statuti delle università centro-settentrionali italiane, ricostruendo al contempo la rete di relazioni dei maestri operanti sul territorio del *Regnum Italiae*. Il punto di partenza per la costruzione di questo *database* non poteva non essere lo Studio di Arti e Medicina di Bologna.

Il caso studio delle *quaestiones*

La principale difficoltà riscontrata nella progettazione del *database* ARTES è legata alla significativa varietà delle opere elaborate nelle pratiche didattiche delle università italiane. Gli strumenti impiegati nelle aule universitarie tardomedievali, infatti, spaziano dai sermoni alle *expositiones*, dalle *lectiones* commentate alle *summae*, dai trattati alle *quaestiones*. Questa eterogeneità di forme e strutture ha imposto un lavoro di organizzazione preliminare al *database* che consentisse di raccogliere i dati fondamentali di ogni opera secondo uno schema applicabile a qualsiasi tipologia di testo. Il caso studio principale è stato quello delle *quaestiones*, in particolare quelle legate allo Studio di Arti e Medicina di Bologna.

Si è già sottolineato come Bologna rappresenti un centro di particolare rilevanza per lo studio delle istituzioni accademiche tardomedievali dell'Italia centro-settentrionale – e non solo per ragioni cronologiche: la documentazione relativa alle attività universitarie bolognesi è estremamente ricca e consente di ricostruire nel dettaglio il contesto accademico dell'epoca[6]; inoltre, molti dei maestri formatisi a Bologna o che lì hanno insegnato viaggiano frequentemente di città in città, contribuendo a quel vivace processo di mobilità accademica che costituisce la base della circolazione di idee tra università. Studi di spicco sull'ambiente bolognese hanno evidenziato il ruolo centrale delle *quaestiones* come metodo didattico impiegato nelle varie facoltà

Knowledge Diffusion, Oxford, Bardwell Press, 2014.

[6] Si rimanda, a questo proposito, a D.A. Lines, *The Dynamics of Learning in Early Modern Italy. Arts and Medicine at the University of Bologna*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2023.

universitarie a partire dal XII secolo[7]. La specificità delle *quaestiones* è data dalla forma dialettica adottata, che rispecchia la natura orale di una disputa scolastica: il maestro introduce un quesito (generalmente nella forma dell'avverbio interrogativo *utrum*) su cui si confrontano due studenti (l'*opponens* e il *respondens*) che difendono posizioni divergenti supportate principalmente da argomentazioni logiche (*rationes*), coadiuvati, in maniera più o meno libera, da riferimenti ad *auctoritates*. Una volta esposti i pro e i contro sull'argomento, il maestro fornisce la soluzione o *determinatio* che dirime il quesito iniziale e, infine, passa a confutare le argomentazioni contrarie alla sua soluzione.

La struttura dialettica delle *quaestiones* scolastiche – pur riprendendo modalità già riscontrabili in illustri antecedenti quali i *Problemata* dello pseudo-Aristotele, le *Naturales quaestiones* di Seneca e le più recenti *Quaestiones* d'ambiente salernitano[8] – riveste in ambito accademico un innegabile ruolo pedagogico-formativo. Questa pratica disputazionale, che consente agli studenti di esercitarsi nell'utilizzo degli strumenti logici e nella formulazione di risposte mirate a quesiti specifici, è ritenuta così utile che le stesse università, e non solo quelle italiane, la riconoscono ufficialmente come parte integrante del corso di studio, prevedendo negli statuti la partecipazione a dispute pubbliche in determinati periodi dell'anno e regolandone le modalità[9]. Sviluppatasi come strumento di discussione su quesiti dottrinali controversi in ambito giuridico, teologico e filosofico, la *quaestio* ha mostrato nel corso dei secoli una spiccata capacità di adattamento tanto dal punto di vista della forma quanto nell'applicazione ai temi più disparati. Questa intrinseca flessibilità ha permesso non solo che la *quaestio* continuasse a svolgere un ruolo non secondario in ambito universitario sino ai primi anni del XVIII secolo[10], ma anche che riscuotesse un certo successo in campo letterario e nella produzione

[7] Si vedano N.G. Siraisi, *Taddeo Alderotti and his Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 237-268; A. Maierù, *University Training in Medieval Europe*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1994, pp. 58-68; E. Coda (a cura di), *Insegnare e disputare. La vita intellettuale e universitaria nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2023.

[8] Cfr. B. Lawn, *The Salernitan Questions. An introduction to the History of Medieval and Renaissance Problem Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

[9] Siraisi, *Taddeo Alderotti and his Pupils*, cit., pp. 240-243.

[10] Lines nota che il successo delle *quaestiones* in ambito accademico è dovuto alla possibilità per maestri e studenti di proporre dubbi e interrogativi non necessariamente legati alla lettura e al commento delle opere canoniche; questa libertà di ricerca è probabilmente uno dei motivi per cui la *quaestio* continuerà a sopravvivere come strumento didattico universitario almeno sino all'inizio del XVIII secolo. Cfr. Lines, *The Dynamics of Learning in Early Modern Italy*, cit., pp. 232-234.

vernacolare, come nel caso del *Convivio* di Dante, il cui quarto trattato è strutturato secondo lo schema della *quaestio* scolastica[11]. Altro esempio di impiego elastico in vernacolare dello strumento disputazionale è dato dal dialogo *Se la qualità può trapassare di subietto in subietto*, opera attribuita al medico e filosofo lombardo Girolamo Cardano[12] (1501-1576): all'interno di una cornice dialogica ben più verbosa rispetto alla snella impostazione caratteristica delle *quaestiones* – il testo occupa 45 pagine dell'*opera omnia* seicentesca –, l'autore utilizza le formule tipiche del confronto scolastico disputazionale, per quanto in una nuova veste letteraria.

Le molteplici forme che la *quaestio* può assumere sono testimoniate anche nella produzione accademica tardomedievale. In particolare, le *quaestiones* si distinguono in questioni legate a un commento e in questioni cosiddette "disputate": le prime sono impiegate per sciogliere dei dubbi interpretativi di specifici passi di opere fondamentali lette in classe; le seconde, invece, sono trascrizioni sintetiche (*reportationes*) di dispute scolastiche effettivamente avvenute oppure tracce scritte di questioni che non sono mai divenute oggetto di disputa. Questa doppia articolazione delle *quaestiones* ha sollevato un problema non indifferente nella fase di organizzazione dei dati, ovvero quello dell'identificazione dell'unità-opera: se nel caso delle *quaestiones disputatae* non vi sono dubbi che ogni *quaestio*, per quanto breve, presenti una propria autonomia tematica e compositiva, le *quaestiones* poste a corredo di un commento sono sì unità distinte per metodologia e funzione, ma al contempo sono profondamente legate contenutisticamente ad opere più ampie. Il quadro si fa più complesso se si considera l'esistenza di un'ulteriore tipologia, quella delle *quaestiones quodlibetali*: queste si configurano come delle raccolte di questioni disputate legate tra loro non dal tema, che può variare sensibilmente, ma dall'occasionalità della loro composizione, elemento che fornisce importanti informazioni cronologiche e di contesto.

[11] Per l'impostazione filosofica del quarto trattato del *Convivio* si veda G. Fioravanti, *Presenze bibliche nel «Convivio» di Dante*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di P. Gibellini, G. Melli, M. Sipidione, 6 voll., Brescia, Morcelliana, 2013, V, pp. 249-258. Per quanto riguarda la produzione in lingua latina, si ricorda inoltre la *Quaestio de aqua et terra*, breve scritto a tema fisico e cosmologico la cui attribuzione a Dante è ancora oggetto di dibattito.

[12] Per quanto quest'opera compaia nell'*Opera omnia* cardaniana del 1663, vi sono dubbi nell'attribuirla effettivamente a Cardano sia perché non ve n'è traccia nei numerosi resoconti sulle proprie pubblicazioni (ad esempio nel *De libris propriis* e nel *De vita propria*), sia per alcune evidenze interne; cfr. I. Maclean, *Girolamo Cardano: the last years of a polymath*, «Renaissance Studies», XXI, 5, 2007, pp. 587-607: 597, 605. Al di là della questione della paternità, l'opera resta comunque una testimonianza in volgare di una rivisitazione della struttura della *quaestio* scolastica di filosofia della natura.

Per quanto il *database* non sia finalizzato a ospitare unicamente delle *quaestiones*, va notato che, a causa della loro brevità e della loro capillare diffusione, da un punto di vista quantitativo esse sono senza dubbio il genere meglio rappresentato; al momento, per quanto concerne la produzione di maestri legati alla Facoltà di Arti e Medicina di Bologna, sono state individuate 2009 *quaestiones* legate a commenti[13], 219 questioni disputate o indipendenti e 22 raccolte quodlibetali (comprendenti, in totale, 216 *quaestiones* e 14 *problemata*[14]). Questi numeri sono destinati ad aumentare – anche se in maniera contenuta – con l'inserimento delle opere (*quaestiones* e non) legate agli altri ambiti disciplinari compresi nel progetto TELPH: logica, etica e arti del quadrivio (in particolare, geometria, aritmetica e musica). La notevole quantità di materiale a disposizione, la varietà strutturale dello stesso e, non da ultimo, i tempi contingentati entro cui portare a termine il lavoro sono stati gli elementi principali che hanno guidato la progettazione del *database* ARTES.

La progettazione del *database* ARTES

L'obiettivo di ARTES è di raccogliere il materiale legato all'attività didattica universitaria italiana tardomedievale e di evidenziare i legami che compongono quell'intreccio di relazioni scientifiche illustrate precedentemente. Si è già detto come le opere, ovvero i testi composti e circolanti ai fini dell'insegnamento, rappresentino uno dei nuclei fondamentali – nonché quello maggiormente documentato – del *database*. Oltre a questi, ARTES raccoglie informazioni su un altro genere di composizione legata all'ambiente universitario, ovvero gli statuti accademici, per i quali sono previste – come nel caso delle opere – la schedatura e la trascrizione. A corredo della metadatazione di questo materiale, si forniranno informazioni su altri due imprescindibili oggetti di studio: i maestri operanti nelle università del *Regnum Italiae* (e autori delle opere schedate) e i manoscritti che attestano le opere esaminate.

[13] Le *quaestiones* legate a un commento sono state ricavate dalla prima appendice del volume di Nancy Siraisi (cfr. Siraisi, *Taddeo Alderotti and his Pupils*, cit., pp. 305-410). Le informazioni su questioni disputate e quodlibetali sono tratte dal lavoro d'archivio nato dalla collaborazione tra Jole Agrimi, Chiara Crisciani, Roberto Lambertini e Andrea Tabarroni e continuato negli anni seguenti da Lambertini e Tabarroni; cfr. C. Crisciani, R. Lambertini, A. Tabarroni, *Due manoscritti con questioni mediche. Note e schede (prima metà del secolo XIV)*, in *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIIIe-XVe siècles)*, dir. par J. Chandelier, R. Aurélien, Roma, École française de Rome, 2015, pp. 387-431.

[14] Si tratta di testi simili per natura alle *quaestiones*, ma introdotti generalmente dalla formula *propter quid* invece che da *utrum*. Cfr. Maierù, *University Training in Medieval Europe*, cit., pp. 130-134.

Secondo questa struttura, dunque, il *database* sarà ripartito in quattro sezioni principali: *Opera*, contenente i testi impiegati nell'insegnamento accademico; *Magistri*, riguardante i profili dei maestri autori dei testi della prima sezione; *Codices*, dedicata alla descrizione dei testimoni delle opere; *Statuta*, ove raccogliere gli statuti universitari. Per ciascuna di queste sezioni è stato elaborato uno specifico modello di scheda che predisponga in maniera uniforme e ordinata i dati noti di ciascun oggetto.

Inizialmente, era previsto che tanto le schede quanto le trascrizioni delle opere e degli statuti venissero realizzate in linguaggio XML-TEI. Tuttavia, dopo aver testato questo approccio con la realizzazione di alcune schede-opera, sono state riscontrate alcune difficoltà di ordine pratico per le schede, tra cui, in particolare: l'altissima probabilità di errore nella compilazione, data dalla mole considerevole di documentazione da codificare; l'impiego, non sempre intuitivo, dei *tag* prestabiliti dal linguaggio di *markup* TEI; la complessità nell'aggiornare o completare in un secondo momento l'inserimento dei dati (complessità dovuta principalmente alla modalità di visualizzazione dei *software* di *editing* digitale come *Oxygen XML Editor*); la difficoltà nel coordinare adeguatamente il lavoro delle cinque unità del TELPH su una serie di documenti XML condivisi. La conclusione che si è tratta da questo esperimento è che, benché la codifica XML-TEI sia utilizzabile, da un punto di vista tecnico, in un lavoro di catalogazione come quello di ARTES, con ogni probabilità non rappresenta la scelta più economica né quella più efficace per la realizzazione di una banca dati di simili dimensioni. Per questa ragione, si è scelto di impiegare il linguaggio XML-TEI unicamente per la trascrizione delle opere e degli statuti, così da mantenere quei principi di standardizzazione, interoperabilità e collaborazione su cui si fonda il progetto.

In collaborazione con la *web agency* che segue il progetto TELPH, si è dunque optato per un modello di *database* relazionale, per facilitare la navigazione tra le schede-opera, le schede-maestro e le schede-codice (vedasi figura 1). Il passaggio dal linguaggio XML-TEI al modello relazionale strutturato in tabelle ha comportato una revisione dell'impostazione dei prototipi delle schede elaborati in precedenza: rispetto alla prima bozza, la *web agency* ha proposto un sistema di tabelle primarie e secondarie per rappresentare le entità principali (opere, maestri, codici, statuti) e le relazioni tra le stesse. Questo ha portato a una riorganizzazione dei campi previsti per ciascuna scheda, per permettere una compilazione funzionale delle tabelle; questa modifica strutturale ha avuto come effetto una maggiore interdipendenza tra le schede-opera, -maestri e -codici, evitando il rischio di ridondanze informative e incoraggiando l'utente a esplorare i rapporti tra queste tre tipologie.

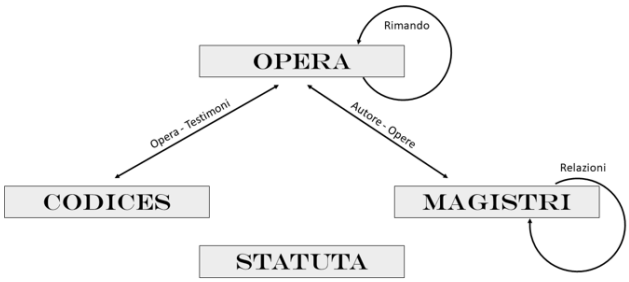


Figura 1. Schema dei rapporti tra le tipologie di schede di ARTES.

Si è sottolineato come il caso studio delle *quaestiones* abbia posto in evidenza la necessità di progettare un modello di scheda uniforme, che desse conto delle specificità delle diverse tipologie di materiale didattico senza per questo dover ricorrere a una pluralità di strutture di dati. Nel caso delle schede-opera, si è cercato di superare la difficoltà di sottolineare l'intertestualità di alcune tipologie di testi, come le *quaestiones* legate a commento, tramite l'introduzione del campo "rimando"[15]: questo campo opzionale consente di reindirizzare l'utente, tramite collegamento ipertestuale, da una scheda-opera "maggiore" a una o più schede-opera da essa dipendenti (ad esempio, consultando la scheda del commento *Super librum Tegni Galieni* di Mondino de' Liuzzi è possibile aprire le schede delle 6 questioni ad esso legate e, viceversa, dalla scheda di una di queste *quaestiones* si può aprire la scheda del commento). In questo modo si mantiene il principio dell'opera come entità autonoma, pur riconoscendone i legami intertestuali. Un'impostazione simile è stata adottata nelle schede-maestro per evidenziare il complesso intreccio dei rapporti personali e intellettuali tra i *magistri*, sottolineando in particolare i legami di parentela e quelli che intercorrono tra maestri e allievi: in questo caso, il campo "relazioni" esplicita queste connessioni.

[15] La scelta terminologica non è definitiva considerato che la lingua utilizzata nel futuro sito del TELPH e nel *database* ARTES sarà l'inglese. Da un punto di vista concettuale, tuttavia, va sottolineata la ricerca di un termine neutro che non espliciti la gerarchia relazionale espressa, onde evitare di comprimere in un unico campo espressioni confuse come la formulazione precedente "contenente/parte di".

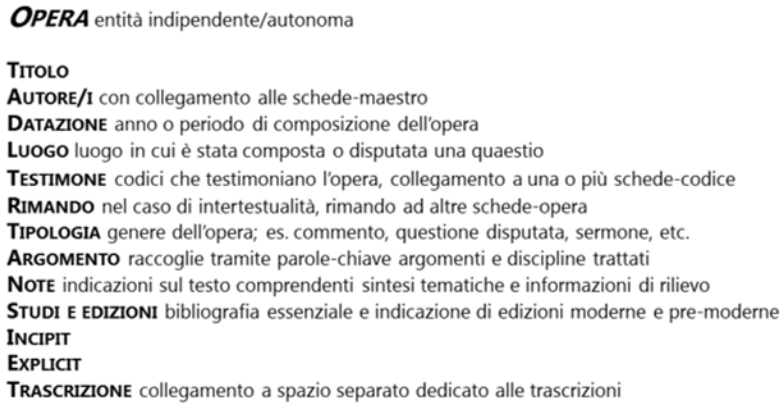


Figura 2. Modello scheda-opera.

In aggiunta ai campi informativi contenuti in ciascuna scheda (per una panoramica sull'organizzazione di queste schede, si vedano a titolo esemplificativo i modelli di scheda-opera e di scheda-maestro alle figure 2 e 3), per le schede-opera e le schede-statuto è previsto, come si è detto, la trascrizione dei documenti. In entrambi i casi si è prevista una separazione netta tra lo spazio della visualizzazione della scheda e quello della relativa trascrizione: seguendo l'esempio di *database* d'eccellenza quali *Corpus corporum*[16] e *Ptolemaeus Arabus et Latinus*[17], si è optato per alleggerire la mole di dati presenti nella scheda, fornendo all'utente un collegamento a un'altra sezione della banca dati dove verranno conservate le trascrizioni delle opere, con la possibilità di scaricarne il testo in codifica XML-TEI. Questa separazione è ottimale anche da un punto di vista pratico, considerato che le trascrizioni codificate richiedono un tempo di preparazione superiore rispetto ai metadati delle schede, risultando così l'ultimo campo da compilare in fase di inserimento.

[16] Si veda, a titolo d'esempio, il caso della scheda di Roberto Grossatesta e la visualizzazione delle sue opere: https://mlat.uzh.ch/browser?path=/11857/11959.

[17] Cfr. https://ptolemaeus.badw.de/work/34.

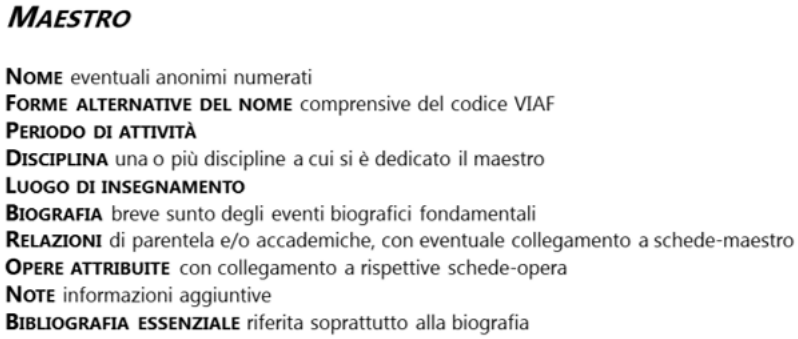


Figura 3. Modello scheda-maestro.

Conclusioni provvisorie

Il *database* ARTES è tutt'ora terreno di sperimentazione per l'identificazione degli strumenti più adeguati a rappresentare la dinamicità dell'ambiente accademico italiano tardomedievale. Come si è detto, l'iniziale tentativo di utilizzo della codifica XML-TEI per porre le basi delle quattro schede principali su cui si basa il progetto non ha dato i risultati sperati in termini di efficienza ed economia; tuttavia, si è voluto mantenere l'adozione del linguaggio XML-TEI per quel che concerne le trascrizioni dei testi, ambito in cui questo genere di codifica ha già ampiamente dimostrato le proprie potenzialità. Al momento, si è in fase di progettazione della *web usability*, passaggio che comporta una riflessione più ampia sul valore dei dati raccolti e sugli strumenti più efficaci per permettere all'utente di orientarsi con successo nella considerevole mole di informazioni che saranno presenti nella banca dati. In aggiunta alla ricerca testuale, ARTES metterà a disposizione una navigazione per categorie e attributi tramite un sistema di molteplici filtri che permetterà ricerche mirate a partire da informazioni specifiche quali la datazione, il luogo di composizione o la disciplina di appartenenza di un'opera, nonché ricerche dello stesso tenore, ma su più tipologie di schede. Infine, in linea con quanto sottolineato riguardo la complessa rete di rapporti e di scambi caratteristica del mondo intellettuale accademico del *Regnum Italiae*, elemento fondante del *database* è la navigazione per relazioni, che offrirà all'utente una guida utile all'esplorazione e alla ricostruzione di un ambiente in continua evoluzione come quello delle università italiane tardomedievali.

Bibliografia

Bianchi L., *La «specificità italiana»: note sulla filosofia in Italia fra medioevo e Rinascimento*, «Rivista di filosofia», I, 2020, pp. 3-31.

Burnett C., *Fibonacci's "Method of the Indians"*, «Bollettino di storia delle scienze matematiche», XXIII, 2, 2003, pp. 1-11.

Casagrande C., Fioravanti G. (a cura di), *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, Bologna, il Mulino, 2016.

Coda E. (a cura di), *Insegnare e disputare. La vita intellettuale e universitaria nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2023.

Crisciani C., Lambertini R., Tabarroni A., *Due manoscritti con questioni mediche. Note e schede (prima metà del secolo XIV)*, in *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIIIe-XVe siècles)*, dir. par J. Chandelier, R. Aurélien, Roma, École française de Rome, 2015, pp. 387-431.

de Libera A., *La philosophie médiévale. 3e édition mise à jour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

Federici Vescovini G., *"Arti" e filosofia nel secolo XIV. Studi sulla tradizione aristotelica e i "moderni"*, Firenze, Vallecchi, 1983.

Fioravanti, G., *Presenze bibliche nel «Convivio» di Dante*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di P. Gibellini, G. Melli, M. Sipidione, 6 voll., Brescia, Morcelliana, 2013, V, pp. 249-258.

Garin E., *Storia della filosofia italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1978, II.

Lawn B. *The Salernitan Questions. An introduction to the History of Medieval and Renaissance Problem Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

Lines D.A., *The Dynamics of Learning in Early Modern Italy. Arts and Medicine at the University of Bologna*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2023.

Maclean I., *Girolamo Cardano: the last years of a polymath*, «Renaissance Studies», XXI, 5, 2007, pp. 587-607.

Maierù A., *University Training in Medieval Europe*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1994.

Nardi B., *Saggi sull'aristotelismo padovano dal sec. XIV al XVI*, Firenze, Sansoni, 1958.

Nardi B., *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1971.

Raynaud D., *Optics and the Rise of Perspective. A Study in Network Knowledge Diffusion*, Oxford, Bardwell Press, 2014.

Riché P., *L'enseignement au Moyen Âge*, Paris, CNRS éditions, 2016.

Siraisi N.G., *Taddeo Alderotti and his Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Verger J., *Le università nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1991.

Witt R., *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Roma, Viella, 2017.

Sitografia

Corpus corporum, https://mlat.uzh.ch/home.
Ptolemaeus Arabus et Latinus, https://ptolemaeus.badw.de/start.

CENSIMENTI

Cai Jin

Digitalizzando l'eredità cartografica di Matteo Ricci: un viaggio missionario nell'Asia del XVI secolo[1]

Matteo Ricci (利玛窦 Lì mǎ dòu)[2], nato a Macerata, è una figura di grande rilievo nella storia culturale e scientifica del nostro paese e del mondo intero. La sua vita e il suo lavoro hanno segnato profondamente il dialogo tra culture, aprendo nuove vie di comprensione e collaborazione tra l'Oriente e l'Occidente.

Il mio intervento si focalizza sull'importanza cruciale del Mappamondo di Matteo Ricci del 1602, un autentico capolavoro cartografico che rappresenta

[1] Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine alla segreteria organizzativa del Convegno "Italianistica digitale: la ricerca dei giovani studiosi", tenutosi presso l'Università di Macerata il 4-5 maggio 2024. Partecipare a questo evento è stata un'esperienza straordinaria, ricca di scambi intellettuali e opportunità di crescita culturale. Il convegno ha rappresentato un'eccezionale piattaforma per l'incontro e il dialogo tra giovani ricercatori, offrendo uno spazio stimolante per la condivisione di idee innovative e per l'arricchimento delle nostre conoscenze. Ringrazio vivamente per questa opportunità che ha contribuito in modo significativo al mio percorso accademico e professionale. Desidero ringraziare anche il collega e professore Vito Avarello per avermi offerto l'opportunità di far parte del suo team nel progetto "Mapping Matteo Ricci: Progetto di ricerca collaborativa internazionale per l'edizione digitale multilingue (francese, inglese e cinese moderno) del Mappamondo di Matteo Ricci", che mi ha permesso di partecipare a questo convegno internazionale. Le mie ricerche su Matteo Ricci di Macerata hanno avuto inizio già durante gli anni universitari, culminando con la pubblicazione di un articolo sulla Rivista Diritto e Religioni, edita da Pellegrini. Vedi C. Jin, *La Repubblica Popolare cinese tra gli obiettivi dell'evangelizzazione delle "terrae missionis"*, «Rivista Diritto e Religioni», X, 1, 2015, pp. 302-316.

[2] Matteo Ricci (1552, Macerata – 1610, Pechino) fu un missionario gesuita che, nella prima età moderna, riaprì i contatti tra Europa e Cina, stabilendo le basi solide per un autentico dialogo culturale tra le due civiltà. Vedi M. Ricci, *Il cristianesimo in Cina. Autobiografia del primo missionario gesuita nell'impero celeste*, a cura di V. Castellazzi, Sesto San Giovanni, Jouvence, 2018, https://moodle2.units.it/pluginfile.php/174103/mod_resource/content/1/Mignini_Matteo%20Ricci.pdf.

l'apice del suo lavoro e il suo eccezionale contributo alla conoscenza geografica e scientifica del XVI secolo. Questa mappa, frutto di anni di studio e di un impegno meticoloso, non è soltanto un documento geografico estremamente preciso, ma anche un ponte culturale, testimone dell'incontro e dello scambio di conoscenze tra l'Europa e la Cina di quell'epoca[3].

Questo articolo delinea l'indelebile impatto di Matteo Ricci sulla cartografia asiatica nel XVI secolo, concentrandosi sulle sue influenze significative in Cina (中国 Zhōngguó), Corea (韩国 Hánguó) e Giappone (日本 Rìběn). Come gesuita italiano, Ricci non solo ha rivoluzionato il pensiero geografico in Cina, ma ha anche introdotto concetti avanzati, tra cui la sfericità terrestre, tramite la sua celebre mappa del 1602, la Carta geografica completa di tutti i regni del mondo (坤舆万国全图 Kūn yú wànguó quán tú).

Nel contesto cinese, l'efficace assimilazione delle idee innovative di Ricci nella tradizione cinese ha guadagnato l'approvazione di numerosi eruditi locali, che hanno riprodotto con scrupolosità la sua opera. Sebbene i suoi contributi abbiano suscitato dibattiti, alterando la prospettiva tradizionalmente sinocentrica del mondo, l'estensione totale della sua influenza rimane soggetta a diverse interpretazioni.

In Corea, la cartografia di Ricci è stata accolta con favore, agendo da catalizzatore per una transizione verso una rappresentazione più accurata del mondo. Nonostante alcuni elementi della sua mappa siano stati integrati dalle élite coreane, lo sviluppo successivo della cartografia coreana ha portato a rappresentazioni simboliche focalizzate sulla Corea, svelando un certo distacco dalle influenze straniere.

In Giappone, l'eredità cartografica di Ricci ha esercitato un'influenza diretta, plasmando la cartografia giapponese, soprattutto attraverso il lavoro di geografi come Nishikawa Joken (西川如見). La combinazione di elementi distintivi della mappa di Ricci con dati provenienti da fonti cinesi, olandesi e giapponesi ha generato mappe pubblicate e replicate per quasi un secolo, testimoniando il persistente interesse del Giappone per la conoscenza del mondo.

La cartografia di Matteo Ricci ha lasciato un'impronta duratura in Asia, contribuendo in modo sostanziale all'evoluzione delle rappresentazioni del mondo, specialmente in Giappone. Tuttavia, l'entità della sua influenza ha oscillato in base alle regioni e ai contesti culturali specifici di ciascun paese[4].

---

[3] P. Corradini, *Il Rinascimento e l'arrivo della scienza occidentale in Cina*, «Nuova Civiltà delle Macchine», XII, 1994, pp. 149-158.

[4] P. D'Elia, *Padre Matteo Ricci e la conoscenza geografica della Cina*, «Nuova Antologia», CCCXCIII, 1937, pp. 413-422.

L'attuale progetto, sostenuto dall'IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités), dal polo "Humanités Numériques"[5] delle Unités Mixtes de Recherche (UMR) e dall'Atelier des Humanités Numériques dell' École Normale Supérieure de Lyon, si propone di creare un'edizione critica e digitale esaustiva della corrispondenza di Matteo Ricci. Questa ambiziosa iniziativa, integrando fonti manoscritte e stampate e stabilendo partenariati strategici con diverse istituzioni, offre una comprensione approfondita del contributo di Ricci alla storia dei rapporti tra l'Occidente e la Cina[6]. La consolidazione di questi documenti, con un'attenzione particolare alla cartografia, arricchirà ulteriormente la nostra comprensione di questa figura singolare all'alba della modernità, contribuendo significativamente alla letteratura scientifica e all'approfondimento degli studi sulla transculturalità.

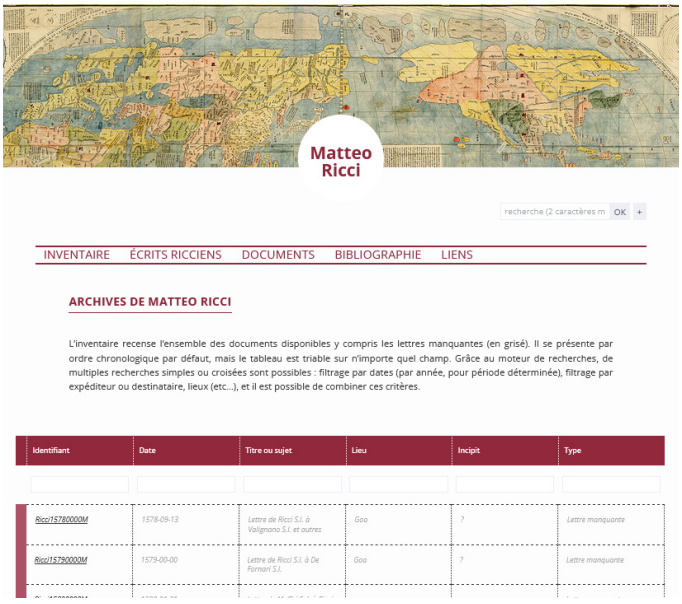


Figura 1.

[5] http://ricci.huma-num.fr/inventaire/Ricci15811125/lire.

[6] G. Ricciardolo, *Oriente e Occidente negli scritti di Matteo Ricci*, Napoli, Grafitalia, 2003.

All'interno del progetto "Mapping Matteo Ricci", ci addentriamo nelle varie sfaccettature del Mappamondo di Ricci, esaminando non solo i suoi dettagli geografici, ma anche il contesto storico e culturale che ha portato alla sua creazione, nonché il suo impatto sulla percezione del mondo di allora. Inoltre, poniamo l'accento sull'importanza di questa ricerca e sulle sue implicazioni per le generazioni future, evidenziando il suo significato nel contesto degli studi ricciani e nella comprensione delle relazioni interculturali[7].

Come nasce il progetto "Mapping Matteo Ricci"? Questo progetto di ricerca è un ampliamento dell'iniziativa "Edizione digitale della corrispondenza di Matteo Ricci (1552-1610)", promosso dall'Université Jean Monnet (UJM) nell'ambito dell'Appel à projets (AAP 2019). Questa iniziativa ha finanziato numerose missioni di ricerca internazionali (Roma, Alcalá de Henares e Siviglia), fondamentali per la raccolta di un corpus disperso e per la scoperta di diverse opere inedite. Inoltre, ha permesso lo sviluppo, in collaborazione con l'Atelier des Humanités Numériques dell'ENS-Lyon, di un *database* BaseX, di uno strumento di visualizzazione e di un sito web ospitato presso la TGIR Huma-Num.

In Francia, il progetto "Corrispondenza digitale di Matteo Ricci" è stato integrato nel Consorzio CAHIER[8], oggi Consorzio ARIANE, ricevendo ulteriori finanziamenti. Questo progetto ha permesso di stipulare accordi con gli Archivi Romani della Compagnia di Gesù (ARSI), gli Archivi dell'Università Pontificia Gregoriana (APUG) a Roma e l'Archivo de España de la Compañía de Jesús di Alcalá de Henares (AESI-A), collaborazioni relative all'accesso alle fonti e ai progetti di edizione digitale dei loro documenti d'archivio. Le missioni ad Alcalá e a Siviglia presso l'Archivo General de Indias (AGI) hanno aperto la strada al progetto di edizione della corrispondenza "periferica" di Matteo Ricci (lettere di cui non è né l'autore né il destinatario ma che lo menzionano direttamente o che fanno riferimento alla missione in

[7] G. Caraci, *Nuovi studi sull'opera cartografica del Padre Matteo Ricci*, «Rivista Geografica Italiana», XLVII, 1940, pp. 124-173.

[8] Il consorzio CAHIER è un gruppo interdisciplinare di progetti digitali ad accesso libero, focalizzato principalmente sui "corpora d'autori" nei campi della letteratura, della filosofia o di tematiche legate a scuole di pensiero. Fondato nel 2011 nell'ambito dell'infrastruttura "CORPUS" e integrato nella TGIR Huma-Num, CAHIER associa frequentemente i propri corpora ad attività editoriali, sia digitali che ibride (cartacee e online). Le edizioni offerte variano dall'edizione del testo grezzo all'edizione critica completa, includendo talvolta immagini di documenti originali o dati enciclopedici. Il consorzio si concentra su opere o insiemi di opere coerenti, meritevoli di essere pubblicate e analizzate per promuovere nuove ricerche; cfr. https://cahier.hypotheses.org/matteo-ricci.

Cina) e alla collaborazione con Antonio SANCHEZ DE MORA, conservatore capo dell'AGI. I lavori di trascrizione, traduzione (da materiale multilingue italiano, portoghese, spagnolo, cinese) e arricchimento con annotazioni sono in corso e vengono gradualmente integrati nel *database* BaseX.

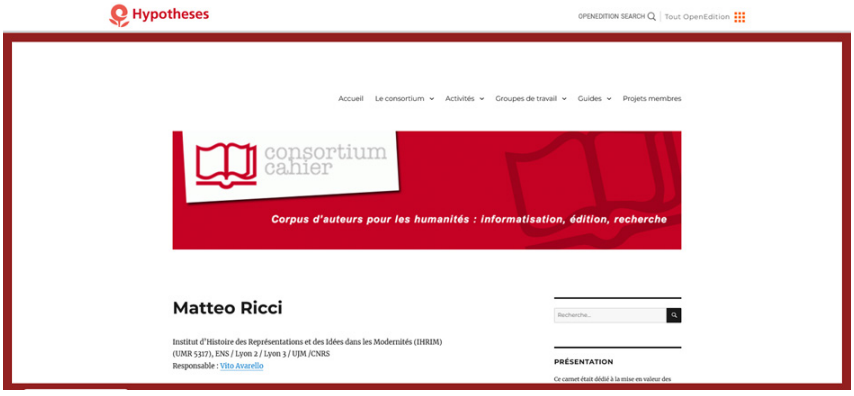


Figura 2.

Questa fase preliminare ha aperto nuove prospettive e ha fornito il materiale, su una scala più ampia, per il progetto "Mapping Matteo Ricci". L'obiettivo è quello di ampliare l'orizzonte degli oggetti di studio all'interno di un'opera poliedrica, mappando gli elementi più rilevanti e rendendoli accessibili attraverso dinamiche collaborative tra studiosi di diverse discipline (letteratura in lingue romanze, sinologia, storia, geografia, studi culturali), conservatori e archivisti, ingegneri di studi e ricerca capaci di sfruttare gli strumenti offerti dalle scienze umane digitali. Tra gli oggetti più notevoli figura il Mappamondo del 1602, la cui edizione digitale e il cui arricchimento costituiscono una sfida scientifica finora non affrontata.

Tuttavia, qual è l'oggetto centrale di questa ricerca e perché suscita così tanto interesse? L'interesse per il Mappamondo del 1602 di Matteo Ricci è stato ravvivato dall'esposizione di un esemplare presso la Biblioteca del Congresso di Washington in occasione del 400º anniversario della morte del gesuita a Pechino. La digitalizzazione dell'esemplare conservato presso la James Ford Bell Library dell'Università del Minnesota ha reso accessibile un materiale fondamentale per comprendere le relazioni tra Europa e Cina all'inizio dell'età moderna[9]. La visione di questo oggetto di grande complessità ha dato impulso

[9] https://www.loc.gov/resource/g3200m.gex00001/?sp=1&st=grid.

a una ricerca multidisciplinare e ha portato a una nuova comprensione dell'opera di Matteo Ricci, sia per i suoi scritti occidentali che per la sua abbondante opera cinese. Il Mappamondo, realizzato a Pechino (北京 Běijīng), rappresenta il culmine di un lavoro iniziato a Zhaoqing (肇庆 Zhàoqìng) e Nanchino (南京 Nánjīng) e ha conosciuto quattro edizioni durante la vita del missionario. Le edizioni del 1602 e del 1603, risultanti da una stampa xilografica, sono le uniche pervenute fino a noi, insieme ad altre tre di origine incerta, posteriori al 1644. Esiste anche un gruppo di copie manoscritte colorate, basate sulla cartografia e sul testo dell'edizione del 1602. Gli esemplari ancora conservati sono dispersi in tutto il mondo: i 7 esemplari xilografici del 1602, completi o parziali, sono localizzati a Bologna, Clermont-Ferrand (collezione privata), Minneapolis, Kyoto, Miyagi, Tokyo e presso la Biblioteca Apostolica Vaticana[10].

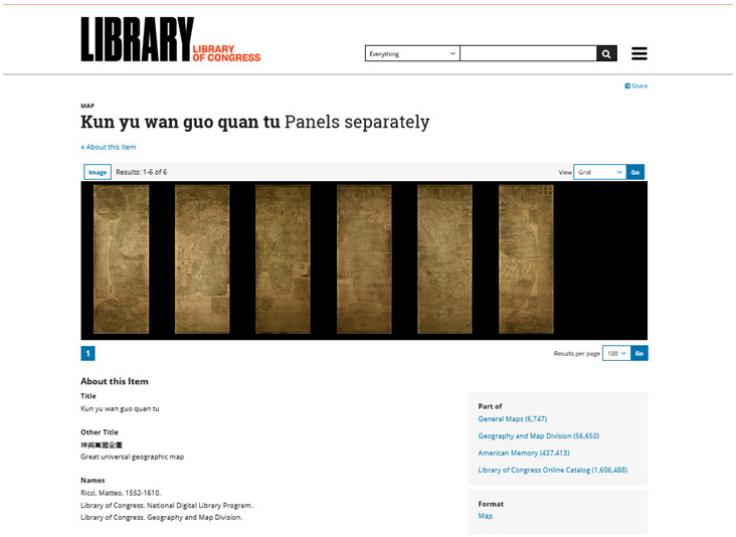


Figura 3.

Nel contesto del nostro progetto, un'edizione annotata e tradotta in francese, inglese e cinese moderno sarebbe del tutto inedita. La pubblicazione online del Mappamondo, accessibile ai ricercatori di tutte le discipline, dotata di funzionalità di esplorazione e ricerca, arricchita da annotazioni e tradu-

[10] G. Filograssi, *Opere edite e inedite di M. Ricci*, «Gregorianum», XXXII, 1951, pp. 453-459.

zioni dei contributori del progetto, la renderebbe una risorsa estremamente preziosa. L'esemplare della James Ford Bell Library, su cui stiamo lavorando, è identico a quello della Vaticana, i cui conservatori hanno aderito al nostro team di ricerca.

Il Mappamondo è costituito da sei pannelli pieghevoli, ciascuno di dimensioni 381 cm per 167 cm. Interamente in cinese, questa mappa enciclopedica, conosciuta anche come Mappa completa delle miriadi di paesi nel mondo oppure 坤舆万国全图 (Kūnyú Wànguó Quántú), rappresenta un avanzamento fondamentale nella scienza geografica del suo tempo.

Il Mappamondo comprende dediche di studiosi cinesi, tabelle di calcolo e orientamento marittimo, schemi astronomici con commenti sugli equinozi e le eclissi, una sfera armillare, una mappa celeste, due mappe dei poli con relative legende, e altro ancora. Ricci trasforma la concezione cinese dello spazio estremo orientale integrando nuovi elementi geografici. Contrappone alla piattezza delle rappresentazioni cartografiche la rotondità della Terra; alle dimensioni centrali quasi insulari dell'Impero Celeste, i tagli continentali; evoca nell'immaginario l'esistenza della lontana America e stabilisce denominazioni marittime. Il Mappamondo fu celebrato dai suoi contemporanei, in Asia come in Europa, e conobbe numerose copie in tutta l'Asia orientale.

Il mappamondo di Matteo Ricci attinge da diverse fonti, sia cinesi che europee, rendendone la ricostruzione complessa. Tra le fonti cinesi vi è il Guang yutu o Atlas esteso (1579) di Luo Hongxian (羅洪先), citato direttamente da Ricci, e una mappa attribuita a Yu Zhi (余治) conservata negli Archivi delle Indie a Siviglia. Da parte europea, Ricci, influenzato da Clavius, si basò sui lavori di Ortelius per la proiezione, ma anche su Mercator e Plancius. Integrò nella geografia cinese le linee tropicali, equatoriali e i meridiani, rappresentando la sfera terrestre con cerchi. Arricchì la toponomastica con nomi di paesi, città e regioni ancora in uso oggi. Globalizzò il mondo nei cinque continenti, introducendo le terre australi con il nome di Magellanica, e posizionò la Cina (中國, Zhōngguó) al centro di un universo divino.

Il progetto mira ad approfondire la comprensione del Mappamondo del 1602, contestualizzandolo storicamente e inserendolo nell'opera monumentale di Matteo Ricci. Lo studio delle lettere del gesuita, del suo diario di missione, l'analisi di fonti antiche e contemporanee, e la consultazione con colleghi geografi hanno permesso di iniziare un processo di annotazione dettagliata della mappa[11]. Sono state avviate traduzioni parziali di diverse sezioni di interesse. Sebbene un approccio storico-letterario basato esclusivamente sui testi

[11] https://heurist.huma-num.fr/h6-alpha/?db=Ricci&website&id=53&pageid=173.

di Ricci sia un obiettivo realizzabile, esso fornisce solo un accesso parziale alla complessità del contenuto. Il lavoro sul Mappamondo richiede interdisciplinarietà per una piena comprensione, coinvolgendo conoscenze sinologiche, geografiche e storiche.

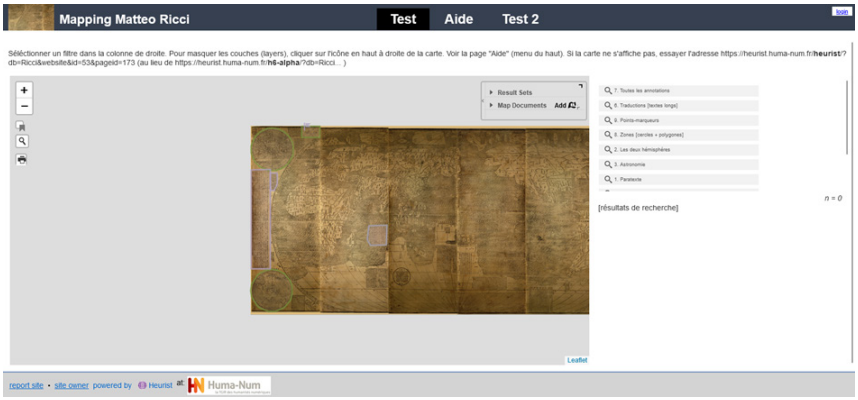


Figura 4.

Questo progetto scientifico, che unisce lavoro negli archivi e studi umanistici digitali, trova collocazione presso il laboratorio di ricerca IHRIM Saint-Étienne e si collega strettamente a due principali linee di ricerca dell'IHRIM: l'asse 3, "I sistemi di pensiero e i loro testi", e l'asse 4, "Le norme, i canoni e le loro critiche". Il Mappamondo cinese di Ricci esplora la storia delle relazioni tra l'Europa e la Cina nell'età moderna e solleva la questione della ricezione in due contesti storici e culturali distinti, all'interno di due immaginari e eteronomie che Ricci, attraverso questo oggetto dalle finalità ibride e sincratiche, orienta verso una concezione universale del pensiero.

La ricostruzione fornita dal Mappamondo mira a diffondere una nuova *forma mentis*, centrale nella Cina Ming, e successivamente nel contesto dell'Europa moderna post-tridentina, quando la sua mappa universale fa ritorno[12]. Lo studio del Mappamondo richiede un esame attento dei testi di Ricci e dei testi canonici che ne supportano il pensiero, rivelando una prospettiva inedita con concetti e forme distintive. Il pensiero di Ricci, se interpretato in modo completo, rivitalizza il *corpus* umanistico e stoico, basandosi su un paulinismo rinnovato, e stabilisce nuove basi per la missiologia e il dialogo interculturale.

[12] F. Mignini, *Padre Matteo Ricci, l'Europa alla corte dei Ming*, Milano, Mazzotta, 2003.

Ricci, uomo di fede e studioso razionalista, esplora il linguaggio in tutte le sue sfaccettature e propone, attraverso questo dialogo interculturale che si estende fino all'Estremo Oriente, un nuovo immaginario asiatico.

Per il progetto "Mapping Matteo Ricci" abbiamo avviato l'implementazione di un sistema collaborativo centrato sul Mappamondo del 1602, in continuità con l'edizione digitale della sua corrispondenza. Il valore aggiunto di questo progetto risiede nella creazione di una rete internazionale e multidisciplinare di ricercatori (Francia, Cina, Italia), archivisti (Italia, Spagna) ed esperti di scienze umane digitali.

Oltre all'utilizzo del sistema di base dati BaseX e allo sviluppo del sito web su Huma-Num (dall'AHN ENS-Lyon), abbiamo recentemente aggiunto lo sviluppo di uno strumento di visualizzazione e annotazione cartografica basato su un *database* HEURIST. Questa collaborazione con HEURIST, derivante dall'Università di Sydney, è stata resa possibile grazie al sostegno dell'IHRIM Saint-Étienne con un finanziamento di 3000 euro nel 2023. Un primo prototipo è già disponibile[13] e sarà testato collettivamente durante un workshop organizzato da GANESHs[14].

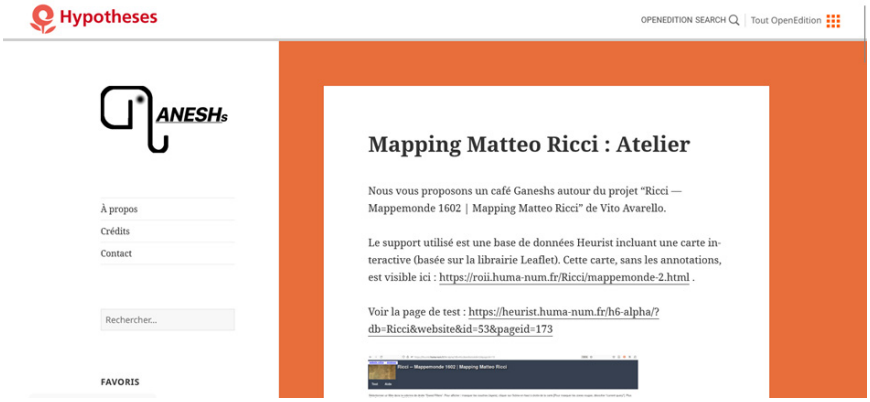


Figura 5.

Questo progetto federativo si basa su una rete interdisciplinare e internazionale, mirando allo sviluppo di strumenti digitali collaborativi per affrontare le sfide scientifiche legate al Mappamondo di Matteo Ricci.

[13] https://heurist.huma-num.fr/h6-alpha/?db=Ricci&website.
[14] https://ganeshs.hypotheses.org/213.

Il progetto si propone anche di integrare tre principali approcci: le scienze umane digitali, la comunicazione scientifica e la pubblicazione accademica. L'asse delle scienze umane digitali rappresenta una sfida tecnica cruciale, focalizzata sulla creazione di un'infrastruttura collaborativa per la pubblicazione web ad alta risoluzione del Mappamondo del 1602. Questo include la capacità di zoomare e navigare fluidamente su immagini di grande scala, mantenendo un ambiente coerente. Nonostante i test preliminari con strumenti come IIIF, TESSELLE e RECOGITO, questi non hanno pienamente soddisfatto le nostre esigenze a causa della risoluzione elevata dell'immagine da importare e delle limitazioni funzionali riscontrate. Prove più conclusive sono state effettuate con successo utilizzando LEAFLET, una libreria JavaScript per mappe interattive (visualizzabile qui senza annotazioni: <https://roii.huma-num.fr/Ricci/mappemonde-2.html> ultima consultazione 12 giugno 2024)[15].

In aggiunta, il team di HEURIST ha sviluppato uno strumento di visualizzazione e annotazione cartografica basato su LEAFLET e un *database*, attualmente in fase di ottimizzazione[16]. La richiesta di finanziamento per questa componente riguarda la strutturazione dei dati e l'implementazione grafica del sito dedicato al Mappamondo 1602.

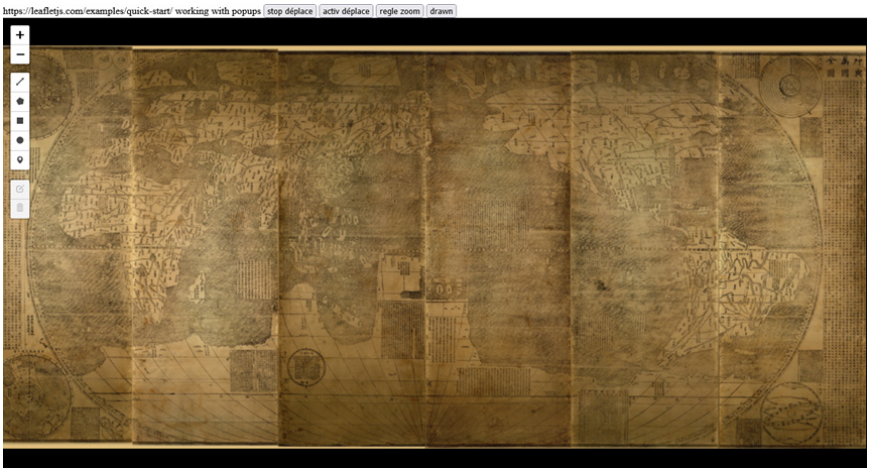


Figura 6.

[15] https://roii.huma-num.fr/Ricci/mappemonde-2.html.
[16] https://heurist.huma-num.fr/h6-alpha/?db=Ricci.

Il secondo asse del progetto include due iniziative di comunicazione scientifica: la creazione di un Workshop dedicato al Mappamondo 1602 e l'organizzazione di un congresso internazionale. Entrambe queste attività sono parte integrante della visione di scienza aperta promossa dall'UJM, con le scienze umane digitali come pilastro fondamentale per garantire l'accesso libero alle pubblicazioni, ai dati, ai metodi e agli strumenti. Il Workshop è progettato per ospitare una serie di sessioni di studio, con la prima programmata per aprile 2024, coinvolgendo tra 5 e 7 membri del team risorse sia fisicamente che virtualmente. Il congresso internazionale "Dal manoscritto al digitale", previsto per ottobre 2024 a Saint-Étienne, si concentrerà sulla sfida dell'accessibilità alle fonti nell'era digitale, esplorando le questioni di dispersione e entropia delle fonti antiche e moderne e il loro impatto sulla conservazione e la durabilità delle conoscenze.

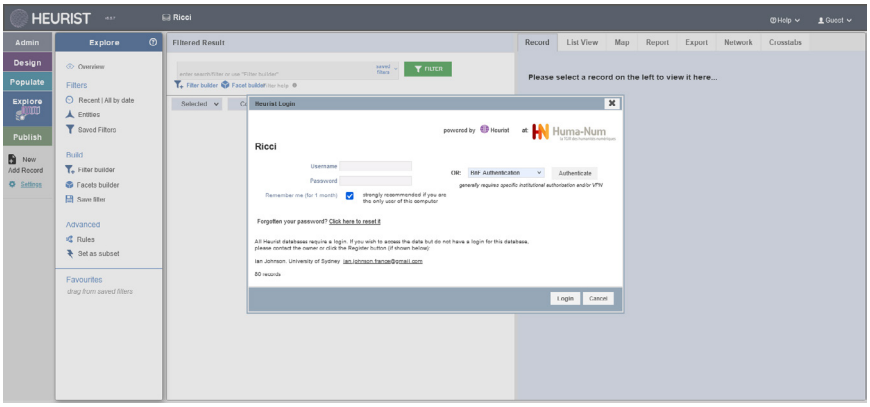


Figura 7.

Il terzo e ultimo asse del progetto mira alla pubblicazione dei risultati su supporto cartaceo attraverso Classiques Garnier, editore con cui abbiamo già collaborato pubblicando la biografia di Matteo Ricci nel 2014[17]. Questo sforzo mira a consolidare e disseminare le scoperte e le riflessioni emerse dal nostro lavoro, contribuendo così al corpus di conoscenze disponibili per le future ricerche e biblioteche.

Questa struttura permette di affrontare le complesse sfide e opportunità offerte dall'intersezione tra digitalizzazione delle scienze umane, comunica-

[17] V. Avarello, *L'Œuvre italienne de Matteo Ricci Anatomie d'une rencontre chinoise*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

zione scientifica e pubblicazione accademica, avanzando nel nostro impegno verso un approccio integrato e innovativo nella ricerca storico-culturale.

In conclusione, l'analisi del Mappamondo di Matteo Ricci del 1602 all'interno del progetto "Mapping Matteo Ricci" ci ha permesso di immergerci nelle profonde complessità di questo straordinario capolavoro cartografico. Attraverso lo studio dei suoi dettagli geografici, del contesto storico e culturale che lo ha generato e dell'impatto sulla visione del mondo del XVI secolo, abbiamo potuto apprezzare appieno il significato e la rilevanza di questa mappa nell'ambito degli studi ricciani e nella comprensione delle relazioni interculturali[18].

Le nostre ricerche hanno non solo contribuito a rivelare nuovi aspetti della vita e dell'opera di Matteo Ricci, ma anche a sottolineare l'importanza di un approccio interdisciplinare e internazionale nella comprensione e nella valorizzazione del suo patrimonio culturale. Attraverso la collaborazione di ricercatori provenienti da diverse discipline e paesi, abbiamo gettato nuova luce su un punto cruciale di incontro tra l'Oriente e l'Occidente, evidenziando l'eccezionale valore di questa mappa come ponte tra culture e come testimonianza di uno dei momenti più significativi della storia delle relazioni interculturali[19].

Guardando al futuro, è fondamentale continuare e approfondire questo tipo di ricerca, affinché possa continuare a arricchire il nostro bagaglio di conoscenze e ad ispirare le generazioni future nell'esplorazione e nella comprensione del mondo che ci circonda[20]. Matteo Ricci, con il suo Mappamondo e il suo straordinario lavoro di ponte tra culture, ci ha lasciato un'eredità preziosa che continua a illuminare il cammino della conoscenza e dell'integrazione globale[21].

[18] G. Criveller, *Matteo Ricci: missione e ragione. Una biografia intellettuale*, Milano, Pimedit, 2010.

[19] Q. Wang, *Matteo Ricci: ambasciatore della cultura occidentale moderna*, «Mondo cinese», XXXVII, 1982, pp. 91-98.

[20] B. Sorge, *Il Padre Matteo Ricci in Cina, pioniere di "mediazione culturale"*, «Civiltà Cattolica», CXXXI, 3, 1980, pp. 32-46.

[21] G. Vacca, *L'opera di Matteo Ricci*, «Rassegna Nazionale», CLXXII, 1910, pp. 619-636.

Bibliografia

Avarello V., *L'Œuvre italienne de Matteo Ricci Anatomie d'une rencontre chinoise*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Caraci G., *Nuovi studi sull'opera cartografica del Padre Matteo Ricci*, «Rivista Geografica Italiana», XLVII, 1940, pp. 124-173.

Criveller G., *Matteo Ricci: missione e ragione. Una biografia intellettuale*, Milano, Pimedit, 2010.

Corradini P., *Il Rinascimento e l'arrivo della scienza occidentale in Cina*, «Nuova Civiltà delle Macchine», XII, 1994, pp. 149-158.

D'Elia P., *Padre Matteo Ricci e la conoscenza geografica della Cina*, «Nuova Antologia», CCCXCIII, 1937, pp. 413-422.

Filograssi G., *Opere edite e inedite di M. Ricci*, «Gregorianum», XXXII, 1951, pp. 453-459.

Jin C., *La Repubblica Popolare cinese tra gli obiettivi dell'evangelizzazione delle "terrae missionis"*, «Rivista Diritto e Religioni», X, 1, 2015, Bari, Luigi Pellegrini Editore, pp. 302-316.

Mignini F., *Padre Matteo Ricci, l'Europa alla corte dei Ming*, Milano, Mazzotta, 2003.

Ricci M., *Il cristianesimo in Cina. Autobiografia del primo missionario gesuita nell'impero celeste,* a cura di V. Castellazzi, Sesto San Giovanni, Jouvence, 2018, https://moodle2.units.it/pluginfile.php/174103/mod_resource/content/1/Mignini_Matteo%20Ricci.pdf.

Ricciardolo G., *Oriente e Occidente negli scritti di Matteo Ricci*, Napoli, Grafitalia, 2003.

Sorge B., *Il Padre Matteo Ricci in Cina, pioniere di "mediazione culturale"*, «Civiltà Cattolica», CXXXI, 3, 1980, pp. 32-46.

Vacca G., *L'opera di Matteo Ricci*, «Rassegna Nazionale», CLXXII, 1910, pp. 619-636.

Wang Q., *Matteo Ricci: ambasciatore della cultura occidentale moderna*, «Mondo cinese», XXXVII, 1982, pp. 91-98.

Sitografia

Matteo Ricci - Consortium Cahier https://cahier.hypotheses.org/matteo-ricci.

Ricci. Heurist V6.5.7, https://heurist.huma-num.fr/h6-alpha/?db=Ricci.

Mapping Matteo Ricci: Atelier, https://ganeshs.hypotheses.org/213.

Mapping Matteo ricci, https://heurist.huma-num.fr/h6-alpha/?db=Ricci&website&id=53&pageid=173.

Lettre du 25 novembre 1581 à Claudio Acquaviva S.I., http://ricci.huma-num.fr/inventaire/Ricci15811125/lire.

Ricci, mappemonde, https://roii.huma-num.fr/Ricci/mappemonde-2.html.

Map, Kun yu wan guo quan tu. Panels separately, https://www.loc.gov/resource/g3200m.gex00001/?sp=1&st=grid.

Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi

Progetti digitali per Giacomo Leopardi: dai manoscritti all'*Epistolario*[*]

1. Biblioteca Digitale Leopardiana

Nel corso del tempo, l'opera e il pensiero di Giacomo Leopardi sono stati oggetto di numerosi processi di approfondimento e valorizzazione che hanno trovato negli strumenti digitali un valido sostegno o una modalità di pubblicazione funzionale. È questo il caso del *Lessico leopardiano*[1] curato – nel doppio formato cartaceo e informatizzato – dal Laboratorio Leopardi della Sapienza Università di Roma, che si propone di realizzare una vera e propria azione lessicografica sulle parole utilizzate dal recanatese nei suoi scritti, al fine di dare definizioni specifiche corredate da attestazioni ed esempi d'uso; ma si pensi anche a WikiLeopardi[2], che riproduce in digitale, con impostazione ipertestuale, l'edizione dei *Canti* pubblicata presso l'Accademia della Crusca sotto la direzione di Franco Gavazzeni; o ancora all'imponente progetto digitalzibaldone.net[3], di Silvia Stoyanova e Ben Johnston, dedicato a una nuova forma di fruizione dello *Zibaldone* preventivamente annotato in XML secondo la codifica TEI per permettere ricerche rapide ed efficaci. Per le loro caratteristiche esterne, così come per estensione e varietà, anche altre opere leopardiane sono state scelte singolarmente come fulcro di sperimentazioni proposte o giunte a esiti definitivi: ci si riferisce, in particolare, al quaderno degli *Idilli*, pubblicato in Leopardi Ecdosys[4] da Paola Italia e Desmond Schmidt per offrire un'edi-

[*] Il contributo è stato ideato congiuntamente dai due autori, che ne dichiarano la paternità al 50%. In particolare, Gioele Marozzi ha scritto il capitolo 1, mentre Ilaria Cesaroni il capitolo 2.

[1] https://web.uniroma1.it/lableopardi/ricerca/lessicoleopardiano.

[2] https://wikileopardi.altervista.org/wiki_leopardi/index.php?title=Wiki_Leopardi.

[3] https://digitalzibaldone.net/.

[4] https://leopardi.ecdosys.org/it/Home/.

zione del testo, alternativa a quella concepita in XML, realizzata attraverso un sistema di *layers*; e a *L'infinito*, la cui marcatura secondo le linee guida TEI è stata ed è al centro di proposte operativo-esecutive di vario tipo[5].

Un punto di vista meno specificamente legato a singoli testi, ma al contrario dedicato al censimento quanto più possibile completo dell'intero archivio autoriale leopardiano, è stato adottato, invece, per un altro progetto digitale, concepito nel 2017 dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati e divenuto in breve tempo il cardine delle attività dell'istituto: la costituzione della Biblioteca Digitale Leopardiana (Fig. 1).

Fig. 1. Homepage della Biblioteca Digitale Leopardiana.

La strategia principale del lavoro, già illustrata in più occasioni[6], ha previsto

[5] Oltre a quella prototipale (successivamente in parte modificata) concepita da chi scrive attraverso il software EVT – Edition Visualization Technology (http://evt.labcd.unipi.it/) e presentata col corredo di riflessioni generali in G. Marozzi, *Idillio tecnologico:* L'infinito *e la sfida delle digital humanities*, in *Comunicare l'infinito: orizzonti leopardiani*, a cura di F. Berardi, A. Lombardinilo, P. Ortolano, Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. 121-137, si segnala almeno M. Zanardo, T. Lebarbé, C. Del Vento, *Re-Thinking Leopardi: Towards the Digital Edition*, in *Edizioni Critiche Digitali. Edizioni a confronto*, a cura di P. Italia, C. Bonsi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 63-74. Sul tema, è inoltre in corso di pubblicazione a cura di Beatrice Nava e Roberta Priore un contributo che si preannuncia di particolare interesse. Un ringraziamento alle due co-autrici per la disponibilità a offrire in anteprima un saggio del loro studio.

[6] Oltreché in occasioni pubbliche, in particolare durante le Celebrazioni Leopardiane recanatesi del 29 giugno 2024, il progetto Biblioteca Digitale Leopardiana è stato descritto

l'ideazione e l'allestimento di una piattaforma destinata a diventare un punto d'accesso unico e unitario a un ampio panorama di risorse dedicate a Giacomo Leopardi e alla sua famiglia: studi, bibliografia, proposte didattiche, percorsi tematici, testi delle opere, iconografia, e soprattutto le schede di catalogo e la riproduzione ad alta risoluzione dei manoscritti autografi e idiografi napoletani ed extra-napoletani, conservati cioè presso la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli e in oltre 80 istituzioni pubbliche e private disseminate in Italia e nel mondo.

Ciò che caratterizza, dal punto di vista operativo, il database di Biblioteca Digitale Leopardiana è che esso non ha svolto, almeno al principio, un ruolo determinante nella definizione delle strategie di descrizione e fotoriproduzione degli originali. Le attività di raccolta delle informazioni catalografiche e di acquisizione digitale dei supporti, infatti, sono state svolte prima della concreta progettazione dell'infrastruttura tecnologica, in maniera del tutto indipendente dalla destinazione futura dei records prodotti. La scelta di seguire un flusso di lavoro inverso rispetto a quello applicato con maggior frequenza (ideazione di una piattaforma specifica e formalizzazione dei dati sulla scorta del modello descrittivo predisposto) è stata il riflesso di due specifiche linee di indirizzo: in primo luogo, della volontà di ridurre al minimo l'impatto che una progettazione preventiva avrebbe potuto avere sulla raccolta delle informazioni. Anche se un workflow digitale, proprio come ogni forma di pianificazione, può e deve essere sottoposto a continue revisioni, infatti, imporre a un progetto nelle sue fasi iniziali un modello di metadati stabilito a priori potrebbe aumentare il rischio di perdere informazioni significative o, al contrario, di piegarle all'interno di "etichette" e classificazioni non del tutto coerenti con le loro caratteristiche. In secondo luogo, aver rinunciato a definire a priori un sistema descrittivo autonomo di Biblioteca Digitale Leopardiana ha permesso di adeguarsi con maggior efficacia agli standard nazionali e internazionali di descrizione catalografica e di digitalizzazione, realizzando set di dati e di immagini davvero interoperabili e riutilizzabili in forme e per scopi parzialmente o totalmente diversi da quelli nativi.

Se è vero che la decisione di avviare un lavoro di informatizzazione documentale senza aver costruito un database in cui far confluire i dati strutturati potrebbe apparire peregrina, è altrettanto vero che la possibilità di lasciare aperte più soluzioni e di seguire linee guida condivise da più istituzioni si è

anche in L. Melosi, G. Marozzi, *Il progetto Biblioteca Digitale Leopardiana: per una catalogazione e digitalizzazione dei manoscritti autografi di Giacomo Leopardi*, «DigItalia», XVI, 1, 2021, pp. 65-81.

rivelata una strategia estremamente funzionale alla conduzione di un progetto tanto ampio e articolato come Biblioteca Digitale Leopardiana. Più in particolare, ereditando una prassi già applicata dalla Biblioteca Nazionale di Napoli e volendo partecipare, con un'azione finanziata da denaro pubblico, ai progetti di censimento bibliografico nazionale promossi dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane (ICCU), si è scelto di condurre le attività di catalogazione degli autografi e degli idiografi utilizzando l'applicativo ManusOnLine (MOL), messo gratuitamente a disposizione di Biblioteche, Archivi ed enti di ricerca che intendano contribuire all'arricchimento del database specificamente dedicato alla descrizione dei manoscritti. Il software, che consente di censire con estrema versatilità documentazione medievale, moderna e contemporanea, miniature, notazione musicale e importanti legature, così come lettere, schedine, fogli sciolti e fascicoli, è apparso estremamente adatto per rispondere alle differenti fattispecie offerte dall'archivio autoriale leopardiano, anche in considerazione del fatto che tutto il tracciato dei metadati può essere esportato dalla piattaforma in formato XML-TEI[7].

Analogamente, anche per le immagini si è deciso di seguire scrupolosamente le indicazioni fornite dal Ministero della Cultura in materia di fotoriproduzione e metadatazione di oggetti digitali: in un primo momento, sono stati acquisite immagini secondo gli standard promossi da Internet Culturale[8], realizzando file master ad alta risoluzione e file derivati destinati alla consultazione pubblica a media risoluzione, nonché tracciati di metadati strutturati secondo lo schema XML-MAG. In una seconda fase (attualmente ancora in corso), si è scelto di avviare un processo di migrazione delle riproduzioni su server compatibili con il framework IIIF[9], implementato da ICCU sulla propria teca digitale (SBNTeca) e adottato anche dalla costituenda Digital Library promossa dall'Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale – le cui linee guida[10], modellate su quelle di Internet Culturale e

[7] Si noti che la possibilità di esportare i metadati in XML ha permesso di aggirare anche le criticità generate dall'assenza di tag specifici per il rilevamento di alcuni fenomeni (come la presenza di timbri postali, sigilli in carta e ceralacca, note di segreteria, ecc.): partendo da un tracciato in cui tutte le osservazioni sono raccolte in un generico campo osservazioni, infatti, sarà sempre possibile recuperare i singoli dati e indicizzarli secondo strategie più adeguate per valorizzarne il contenuto informativo.

[8] https://www.internetculturale.it/it/1131/linee-guida-e-standard.

[9] Questa seconda fase si è rivelata necessaria per i soli manoscritti "extra-napoletani"; i documenti afferenti al fondo *Carte Leopardi* della Biblioteca Nazionale di Napoli, infatti, sono stati pubblicati fin dal principio in un server IIIF raggiungibile al seguente link: https://dl.bnnonline.it/handle/20.500.12113/4758.

[10] https://digitallibrary.cultura.gov.it/linee-guida/.

ulteriormente raffinate in molti aspetti, sono e saranno osservate per l'acquisizione delle immagini digitali che contribuiranno a popolare la Biblioteca Digitale Leopardiana.

Aver aderito, con un'apposita convenzione[11], alle campagne di valorizzazione digitale dei beni culturali promosse dal Ministero della Cultura ha avuto un vantaggio anche sul piano gestionale del progetto. Una delle criticità più importanti con cui si scontrano le azioni scientifiche digitali è la sostenibilità sul lungo periodo dei risultati prodotti: l'interruzione di finanziamenti, la difficoltà di provvedere all'adeguamento tecnologico degli strumenti, la manutenzione costante di cui necessitano i sistemi rendono molto complessa l'operatività dei software, destinandoli spesso all'abbandono e al successivo deperimento. Aver affidato l'hosting (e con esso la conservazione a lungo termine) alle infrastrutture ministeriali, invece, consente e consentirà a Biblioteca Digitale Leopardiana di svincolarsi dalle attività tecniche di adeguamento tecnologico per concentrarsi esclusivamente o principalmente sulle strategie di restituzione al pubblico dei dati[12]: questi vengono caricati, riveduti e aggiornati in MOL e, dopo essere stati raccolti attraverso le API messe a disposizione dall'ICCU, confluiscono nel back-end di Muruca (il software di gestione documentale prodotto da Net7 che è alla base della Biblioteca Digitale). In questa fase di *retreival*, i dati vengono sottoposti a un primo processo di salvataggio temporaneo, che consente alla piattaforma leopardiana di mantenere attive e consultabili le schede descrittive anche in presenza di malfunzionamenti nell'ecosistema dell'ICCU; contestualmente, le informazioni recuperate vengono riorganizzate e proposte al pubblico con una conformazione diversa da quella prevista in MOL: la riproduzione digitale non mantiene più un ruolo subalterno rispetto a – nell'ordine – descrizione del supporto e dell'opera in esso contenuta (Fig. 2), ma guadagna una posizione privilegiata in cima alla pagina web, seguita immediatamente dalle informazioni relative allo scritto visualizzato e, soltanto alla fine, dai dettagli inerenti l'aspetto e la materialità del documento (Fig. 3)[13].

[11] Siglata da Centro Nazionale di Studi Leopardiani e Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane.

[12] Questo aspetto è particolarmente evidente se si pensa che, limitando l'attenzione ai manoscritti leopardiani, questi si trovino ora descritti integralmente in Manus, ma all'interno di progetti diversi: alcune schede afferiscono alla Biblioteca Nazionale di Napoli, altre alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, altre alla Biblioteca centrale della Regione siciliana di Palermo, altre alla Biblioteca Ariostea di Ferrara, altre ancora al progetto speciale dei "manoscritti extra-napoletani" (https://manus.iccu.sbn.it/catalogo-dei-manoscritti-leopardiani-extranapoletani).

[13] Un processo analogo sarà seguito per recuperare le informazioni d'edizione e le

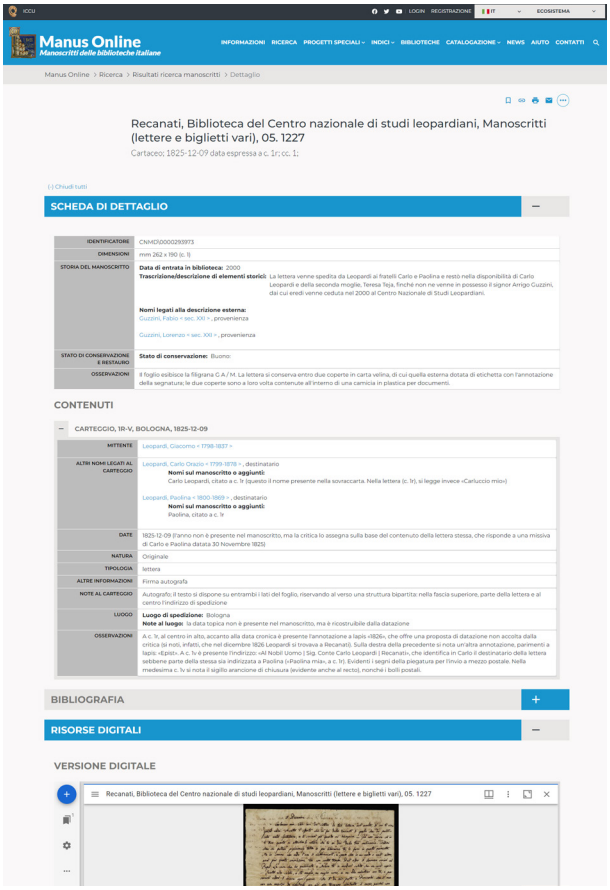


Fig. 2. Modello di scheda in ManusOnLine.

A quanto già illustrato si uniscono poi funzioni proprie di Biblioteca Digitale, già realizzate o progettate con il preciso scopo di rendere il più possibile efficace la ricerca per scopi scientifici, didattici o anche soltanto d'intrattenimento letterario. Ci si riferisce, in particolare, alla presentazione delle *Opere* leopardiane, il cui modello descrittivo segue quello condiviso all'interno del gruppo di lavoro "Testi e autori della letteratura italiana online"[14]; oppure alle

caratteristiche d'esemplare dei volumi a stampa conservati presso il Centro Nazionale di Studi Leopardiani e collegati all'opera e al pensiero leopardiano.

[14] Il gruppo di lavoro interuniversitario è stato costituito con il preciso scopo di condividere buone pratiche e proposte operative al fine di realizzare piattaforme digitali che

pagine dedicate ai percorsi didattici, in cui si offrono spunti di riflessione per introdurre Leopardi in aula e si offrono vere e proprie progettazioni con indicazione di obiettivi, tempi, articolazione degli incontri e proposte di valutazione; oppure ancora alle sezioni dei testi, in cui – anche con strategie di crowdsourcing – verranno presentati edizioni digitali degli scritti leopardiani attraverso una marcatura in XML-TEI che possa incontrare tanto le esigenze specialistiche quanto quelle più latamente divulgative[15].

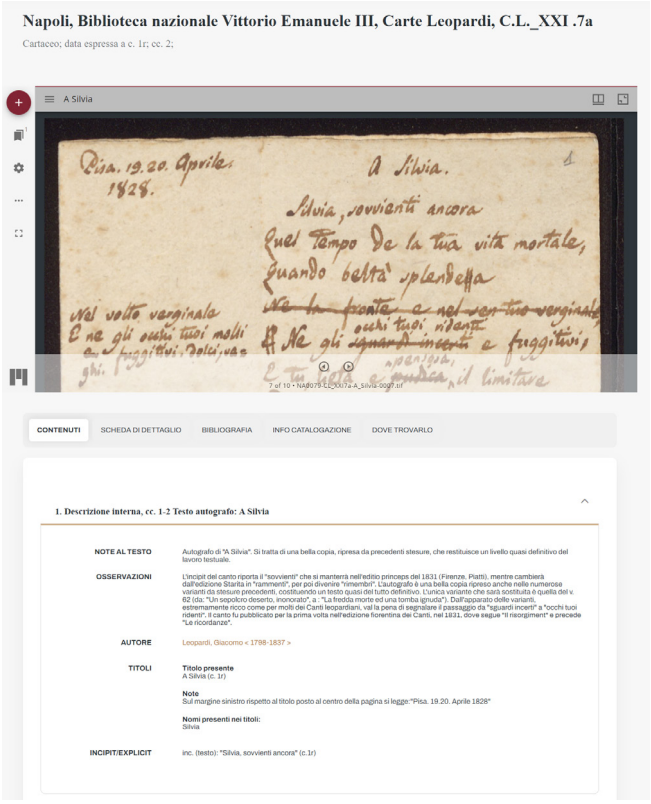


Fig. 3. Modello di scheda nella Biblioteca Digitale Leopardiana.

seguano protocolli e modelli descrittivi comuni, puntando a una concreta interoperabilità (propedeutica all'auspicata realizzazione di un "portale dei portali" che dia accesso a tutte le informazioni sugli autori coinvolti attraverso un'unica interfaccia).

[15] Sul tema, sia concesso rinviare a G. Marozzi, *Di codice in codice: i manoscritti delle* Operette morali *nella Biblioteca Digitale Leopardiana*, «Zibaldone. Estudios Italianos», XII, 2024, pp. 52-67.

2. EDiLe – Epistolario Digitale Leopardiano

La grande rilevanza delle lettere di Leopardi è tale poiché l'epistolario, per sua natura, costituisce un monumento letterario; inoltre, esse permettono di acquisire numerosissime informazioni circa uno dei massimi autori della letteratura europea e i suoi corrispondenti; nel suo complesso, infatti, l'epistolario leopardiano si configura come un mosaico di nozioni preziose per ricostruire sia la storia culturale del primo tratto del XIX secolo, sia anche la realtà della situazione sociale dei letterati, in una fase cruciale dell'Italia e dell'Europa per ragioni culturali e storico-politiche.

I contemporanei del poeta, infatti, colsero immediatamente l'importanza dei suoi carteggi, che vennero dati alle stampe in tempi diversi e secondo criteri di edizione che predilessero, in prima battuta, le lettere ritenute particolarmente significative, e successivamente estesero il raggio di interesse alle intere corrispondenze. Al netto, però, di edizioni puntuali e d'occasione, il primo nucleo di un costituendo *Epistolario* leopardiano comparve nel 1845 a corredo del volume degli *Studi filologici* curati da Pietro Giordani e Pietro Pellegrini[16]. Il lavoro di riordino, condotto da Prospero Viani, ebbe in seguito una destinazione editoriale autonoma e più cospicua, con la pubblicazione nel 1849 di un vero e proprio *Epistolario* che godette di numerose ristampe, ampliate e aggiornate anche grazie all'aiuto di Giuseppe Piergili[17].

Le prime edizioni dell'*Epistolario* leopardiano furono accomunate dalla

[16] G. Leopardi, *Opere*, III: *Studi filologici raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1845.

[17] Si riportano di seguito le edizioni dell'*Epistolario* Viani:

- G. Leopardi, *Opere,* V-VI: *Epistolario con le Inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da P. Viani, 2 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1849.

- Id., *Epistolario con le Inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da P. Viani, seconda impressione con qualche nuova cura dell'autore, 2 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1856.

- *Appendice all'Epistolario e agli Scritti giovanili di Giacomo Leopardi a compimento delle edizioni fiorentine*, per cura di P. Viani, Firenze, Barbèra, 1878.

- G. Leopardi, *Epistolario con le Inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da P. Viani, quinta ristampa ampliata e più compiuta, 3 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1892.

- Id., *Epistolario con le Inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da P. Viani, con nuove aggiunte a cura di G. Piergili, 3 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1923-1925.

stampa della sola corrispondenza attiva del poeta, affiancata da una limitata e selezionata presenza di quella passiva, promossa poi a testo, per la prima volta con pari dignità, per opera di Francesco Moroncini, che dal 1934 al 1940 pubblicò una edizione dell'*Epistolario* in sei volumi, riccamente commentata e completata da un settimo tomo curato da Giovanni Ferretti[18].

Nel 1949 Francesco Flora diede nuovamente alle stampe le sole lettere di Leopardi dopo averne ricontrollato il testo sugli originali disponibili[19]. Questa attività filologica fu all'origine non soltanto, nel 2006, di una nuova edizione curata da Rolando Damiani[20], ma in precedenza, nel 1998, anche dell'allestimento di un'altra edizione completa dell'*Epistolario*, per le cure di Franco Brioschi e Patrizia Landi[21]. Quest'ultima pubblicazione, considerata l'attuale punto di riferimento, comprende in totale 1.969 lettere, delle quali 936 inviate da Leopardi a vari destinatari e 1.033 responsive di questi ultimi al poeta. Come ha dimostrato l'analisi puntuale dei testi, però, molti documenti non sono ancora giunti in superficie[22].

Successivamente, le ricerche d'archivio hanno determinato la riemersione di testimoni scomparsi o lettere non conosciute, ampliando però, al contempo, il campo delle segnalazioni frammentate; è evidente, infatti, come all'aggiornamento delle informazioni si sia aggiunta la necessità di rivedere criticamente l'*Epistolario* nel suo insieme, operando nella direzione di una rilettura dei testi, intesa sia come nuova indagine filologica che come riconsiderazione della prospettiva interpretativa.

Una ulteriore e antica criticità va, inoltre, ad aggiungersi a quelle appena delineate: non esiste ancora, ad oggi, un catalogo specialistico della corrispondenza di Leopardi, i cui testimoni, come si è detto, risultano disseminati in oltre 80 biblioteche e archivi anche internazionali. Già nel 1898, in occasione delle celebrazioni per il primo centenario dalla nascita del poeta, venne avanzata la proposta di produrre uno strumento che desse contezza della localizzazione e del contenuto dei manoscritti leopardiani. Quell'occasione dette

[18] G. Leopardi, *Epistolario*, nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative a cura di F. Moroncini, 7 voll., Firenze, Le Monnier, 1934-1941.

[19] Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, III: *Le Lettere con indici delle persone e della materia*, Milano, A. Mondadori, 1949.

[20] Id., *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006.

[21] Id., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

[22] Christian Genetelli ha affermato come «oggi manchino all'appello oltre 340 lettere, di cui ben 180 di Giacomo»; cfr. C. Genetelli, *L'Epistolario*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino, M. Natale, Roma, Carocci, 2017, pp. 125-144: 126.

origine a una serie di tentativi progettuali che si susseguirono negli anni senza mai giungere a un esito definitivo e soddisfacente.

Un primo fondamentale traguardo, in questo senso, è stato raggiunto con la conclusione delle due menzionate campagne di catalogazione e digitalizzazione dei manoscritti autografi e idiografi di Giacomo Leopardi conservati nel fondo *Carte Leopardi* della Biblioteca Nazionale di Napoli e nelle collezioni cosiddette "extra-napoletane"[23].

Tale lavoro costituisce senza dubbio un imprescindibile punto di partenza per orientarsi nella dimensione per così dire ancora liquida dell'epistolario leopardiano; tuttavia, esso non ha previsto il censimento dei manoscritti apografi e la segnalazione integrale delle lettere indirizzate al poeta dai corrispondenti, quest'ultime parimenti disseminate tra le collezioni di numerose istituzioni pubbliche e private.

Le necessità fin qui esposte sono alla base del progetto PRIN 2022 EDiLe – "Epistolario Digitale Leopardiano" –[24] veicolato, dunque, dall'intento di produrre una schedatura digitale di tutto l'insieme di carte afferenti all'*Epistolario* del poeta, e unificare l'intero *corpus* documentario in una catalogazione unitaria, omogenea, aggiornata, completa e liberamente accessibile.

Questa attività ha un duplice intento: da un lato, la costituzione di un punto d'accesso unico e integrato alla descrizione della corrispondenza attiva e passiva del recanatese; dall'altro, la raccolta e predisposizione del materiale per una futura edizione digitale dell'*Epistolario* stesso. L'ambiente digitale, grazie alla versatilità dovuta alla possibilità di aggiornare e implementare i dati in qualsiasi momento, si rivela lo strumento più adatto ad accogliere la catalogazione, la schedatura e l'indicizzazione di lettere. Il genere epistolare, infatti, soggetto alla natura dell'invio postale cui consegue un continuo movimento delle carte, richiede costanti aggiornamenti: a esso pertengono nuovi rilievi, letture complementari, riemersioni, proposte di attribuzione o disattribuzione,

[23] Sul censimento delle carte extra-napoletane rimando a G. Marozzi, *Tra le* sudate carte *di Giacomo Leopardi. Per una ricognizione dei manoscritti autografi conservati nei fondi extra-napoletani*, tesi di dottorato in Studi Linguistici, Filologici, Letterari, curriculum Memorie e Digital Humanities, ciclo XXXIV, supervisore di tesi L. Melosi, Università di Macerata, 2022. Da tale lavoro di tesi è derivato un imprescindibile strumento di conoscenza per chi si approccia allo studio delle carte epistolari del recanatese: Id., *Percorsi nell'*Epistolario *di Giacomo Leopardi. La storia e le carte riemerse*, Macerata, eum, 2023.

[24] Il progetto, la cui PI è la professoressa Laura Melosi, è condotto congiuntamente dall'Università di Macerata e dall'Università di Pavia. La supervisione dell'unità pavese spetta al professor Giorgio Panizza. Il lavoro di schedatura è stato assegnato alla dottoressa Ilaria Burattini (UniPV) e a chi scrive (UniMC).

e ridefinizioni degli assetti conservativi. Il censimento informatizzato delle lettere permette di collocare il lavoro all'interno di una realtà pronta ad accogliere in qualsiasi momento i cambiamenti necessari.

Le nuove acquisizioni e le integrazioni dei dati già raccolti verranno di volta in volta registrate in un ambiente digitale capace di garantire unitarietà a un *corpus* che, se pubblicato tradizionalmente in volume cartaceo, rischierebbe di andare incontro nuovamente a una realtà frammentaria fatta di corpose edizioni di riferimento o articoli editi in diverse riviste.

Dalla realizzazione di record catalografici entro un applicativo digitale derivano poi molti altri vantaggi: la facilità nell'esecuzione di ricerche incrociate, la disponibilità di filtri che permettano di raffinare progressivamente i risultati di un'indagine specifica raccogliendo soltanto descrizioni che posseggano determinate caratteristiche, l'implementazione di nuovi campi descrittivi in relazione al procedere della ricerca[25].

Il progetto EDiLe darà vita a un prodotto inedito e innovativo, utilizzando tecnologie già esistenti di recente realizzazione. Il cuore delle attività sarà condotto attraverso lo strumento *Epistulae*[26], liberamente reso disponibile per la ricerca e messo a punto presso la Sezione di italiano della Faculté des lettres dell'Università di Losanna. *Epistulae*, infatti, è stato valutato dalla comunità scientifica come uno strumento estremamente efficace ed è già stato utilizzato per realizzare numerosi portali d'autore. La scelta di affidarsi a una piattaforma già strutturata e adottata da altre realtà scientifiche si è basata sull'idea di andare incontro a una auspicata standardizzazione delle procedure e di incrementare il dialogo tra esperienze analoghe, al fine di disseminare prodotti validi in grado di comunicare grazie alla completa interoperabilità dei sistemi.

La struttura esistente di *Epistulae* è stata ereditata criticamente dagli ideatori del progetto EDiLe: sono state richieste ai programmatori, infatti, opportune modifiche per garantire il massimo adeguamento al caso leopardiano. Rispetto alla descrizione dei manoscritti, per esempio, si è scelto di implementare la sezione di riferimento con una serie di voci selezionabili in base alla presenza o meno di alcune peculiarità epistolari (firma autografa, indi-

[25] Sui vantaggi offerti dalle edizioni digitali di epistolari suggerisco l'articolo di G. Hankins, *Correspondence: Theory, Practice and Horizons*, in *Literary Studies in the Digital Age: An Evolving Anthology*, ed. by K.M. Price, R. Siemens, New York, Mondern Language Association of America (MLA), 2015, https://dlsanthology.mla.hcommons.org/correspondence-theory-practice-and-horizons/.

[26] S. Albonico, *Epistulae http://epistulae@unil.ch*>, in *L'epistolografia di antico regime*, Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018), a cura di P. Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 315-321.

rizzo, timbro postale, segni di piegatura e di sigillo, ecc.)[27]. A ogni lettera sarà dedicata una scheda descrittiva il cui tracciato di metadati sarà liberamente esportabile attraverso la piattaforma.

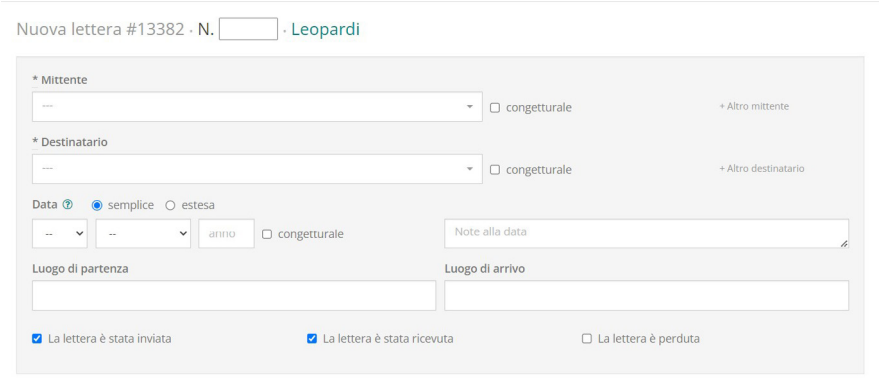


Fig. 4. Epistulae I (mittente, destinatario, data topica e cronica).

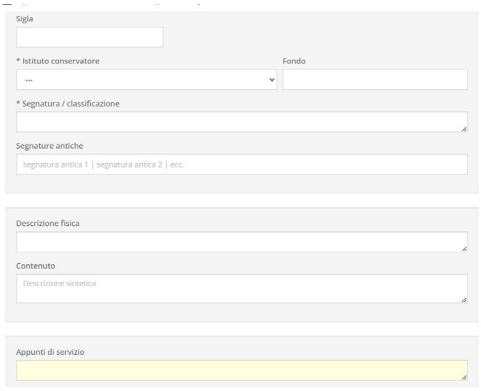


Fig. 5. Epistulae II (collocazione del manoscritto).

[27] È possibile visionare tutte le voci descrittive nelle foto della schermata di *Epistulae* poste a corredo del presente saggio (Figg. 4-9). All'indice dei nomi è stata affiancata una sezione denominata "Opere citate", che è stata sostituita alla voce più generica "Altri indici", e che rende possibile una indicizzazione delle opere leopardiane citate nei testi delle lettere (Fig. 9).

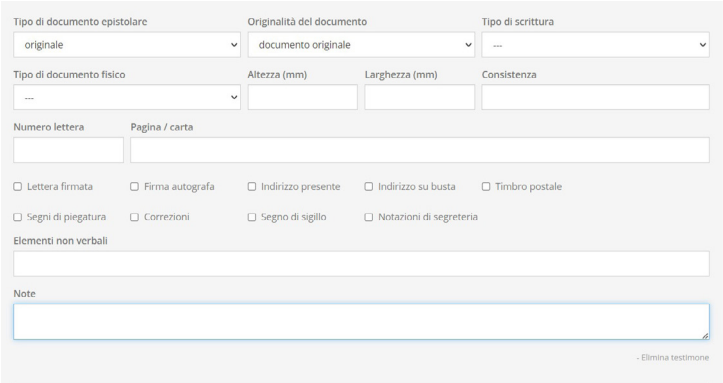


Fig. 6. Epistulae III (descrizione del manoscritto).

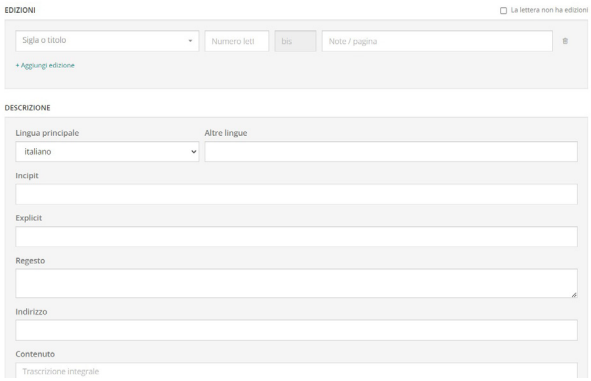


Fig. 7. Epistulae IV (edizioni, descrizione del contenuto).

Fig. 8. Epistulae V (firma, note alla lettera).

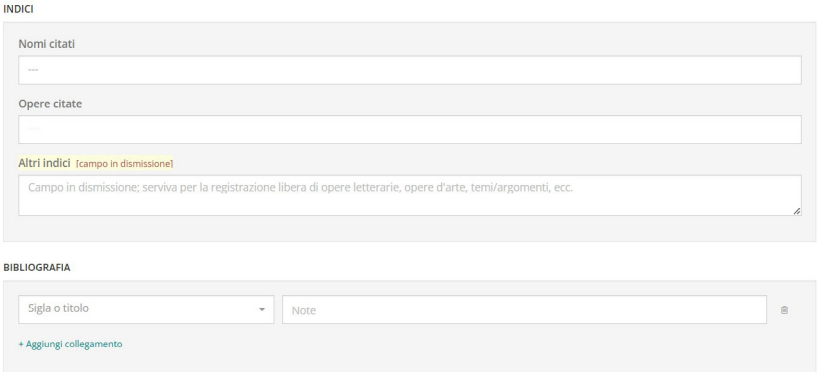


Fig. 9. Epistulae VI (indici dei nomi e delle opere di Giacomo Leopardi, bibliografia).

Bibliografia

Albonico S., *Epistulae*, in *L'epistolografia di antico regime*, Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 15-17 febbraio 2018), a cura di P. Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 315-321, http://epistulae@unil.ch.

Genetelli C., *L'Epistolario*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino, M. Natale, Roma, Carocci, 2017, pp. 125-144.

Hankins G., *Correspondence: Theory, Practice and Horizons*, in *Literary Studies in the Digital Age: An Evolving Anthology*, ed. by K.M. Price, R. Siemens, New York, Mondern Language Association of America (MLA), 2015, https://dlsanthology.mla.hcommons.org/correspondence-theory-practice-and-horizons/.

Leopardi G., *Opere*, III: *Studi filologici raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1845.

-, *Opere*, V-VI: *Epistolario con le Inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore,* raccolto e ordinato da P. Viani, 2 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1849 (e successive ristampe; in particolare 1856 in 2 voll., 1892 in 3 voll., e 1823-1825 in 3 voll.).

-, *Appendice all'Epistolario e agli Scritti giovanili di Giacomo Leopardi a compimento delle edizioni fiorentine*, per cura di P. Viani, Firenze, Barbèra, 1878.

-, *Epistolario*, nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative a cura di F. Moroncini, 7 voll., Firenze, Le Monnier, 1934-1941.

-, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, III: *Le Lettere con indici delle persone e della materia*, Milano, A. Mondadori, 1949.

-, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

-, *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006.

Marozzi G., *Idillio tecnologico:* L'infinito *e la sfida delle digital humanities*, in *Comunicare l'infinito: orizzonti leopardiani*, a cura di F. Berardi, A. Lombardinilo, P. Ortolano, Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. 121-137.

-, *Tra le* sudate carte *di Giacomo Leopardi. Per una ricognizione dei manoscritti autografi conservati nei fondi extra-napoletani*, Università di Macerata, Corso di dottorato in Studi Linguistici, Filologici, Letterari, curriculum Memorie e Digital Humanities, supervisore L. Melosi, XXXIV ciclo, 2022.

-, *Percorsi nell'*Epistolario *di Giacomo Leopardi. La storia e le carte riemerse*, Macerata, eum, 2023.

-, *Di codice in codice: i manoscritti delle* Operette morali *nella Biblioteca Digitale Leopardiana*, «Zibaldone. Estudios Italianos», XII, 2024, pp. 52-67.

Melosi L., Marozzi G., *Il progetto Biblioteca Digitale Leopardiana: per una catalogazione e digitalizzazione dei manoscritti autografi di Giacomo Leopardi*, «DigItalia», XVI, 1, 2021, pp. 65-81.

Zanardo M., Lebarbé T., Del Vento C., *Re-Thinking Leopardi: Towards the Digital Edition*, in *Edizioni Critiche Digitali. Edizioni a confronto*, a cura di P. Italia, C. Bonsi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 63-74.

Sitografia

Digital library della Biblioteca Nazionale di Napoli, https://dl.bnnonline.it/handle/20.500.12113/4758.

Digital Zibaldone, https://digitalzibaldone.net/.

EVT – Edition Visualization Technology, http://evt.labcd.unipi.it/.

Internet Culturale, https://www.internetculturale.it/it/1131/linee-guida-e-standard.

Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale - Digital library, https://digitallibrary.cultura.gov.it/linee-guida/.

Leopardi Ecdosys, https://leopardi.ecdosys.org/it/Home/.

Lessico leopardiano, https://web.uniroma1.it/lableopardi/ricerca/lessicoleopardiano.

Manus Online - Catalogo dei manoscritti leopardiani extranapoletani, https://manus.iccu.sbn.it/catalogo-dei-manoscritti-leopardiani-extranapoletani.

Wiki Leopardi, https://wikileopardi.altervista.org/wiki_leopardi/index.php?title=Wiki_Leopardi.

Laura Antonietti

Modellizzare gli autori contemporanei: il caso di Franco Fortini e dell'ontologia BiGraFo

Introduzione

L'opera di Franco Fortini (Firenze, 1917 – Milano, 1994) pone, in termini di rappresentazione della conoscenza, non poche difficoltà. Figura eclettica e poliedrica (autore, polemista, traduttore, professore universitario e critico letterario), Fortini si caratterizza per una produzione estremamente prolifica e variegata: spazia tra i più diversi generi critici e letterari (poesia, narrativa, diaristica, saggistica, pubblicistica, ma anche parole per musica, testi per film e così via), mescolandoli all'interno delle sue opere, che sono quindi difficili da classificare in modo univoco. Fortini risulta essere inoltre un autore complesso in termini di analisi filologica: rielabora e modifica costantemente i suoi testi, ripubblicandoli a più riprese in diverse sedi editoriali. Con lo specifico intento di mappare, ma anche di dare rilievo a tale ricchezza e varietà, nasce il progetto BiGraFo dell'Università degli Studi di Siena: il suo obiettivo principale è la pubblicazione di una piattaforma digitale, il cui strumento più importante è un catalogo aperto e incrementabile per interrogare la produzione fortiniana.[1] Il catalogo è inoltre predisposto ad accogliere anche la bibliografia della critica, oltre che a valorizzare il patrimonio dell'archivio e della biblioteca dell'autore[2],

[1] La piattaforma di BiGraFo è ora disponibile in versione beta all'indirizzo: https://digilet.unisi.it/s/fortini/page/home. Il catalogo viene costruito a partire dalla *Bibliografia degli scritti di Franco Fortini*, a cura di E. Bassi, E. Nencini (Macerata, Quodlibet, 2022).

[2] L'Archivio Franco Fortini include circa 5000 lettere e 300 autografi, oltre che disegni, incisioni e dipinti, e collezioni speciali di materiali contenuti in supporti fragili (audiocassette e Floppy Disk), che sono ad oggi in fase di recupero. Sull'argomento, si veda L. Lenzini, *L'archivio Fortini: consuntivo provvisorio*, «Quaderni del PENS», IV, 2021, pp. 7-12 ed E. Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, Firenze-Siena, Firenze University Press – Usiena Press, 2023, pp. 43-49. La piattaforma, realizzata con Omeka-S, comprenderà anche una mostra virtuale dedicata a Fortini e alla sua opera.

conservati presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena, dove Fortini insegnò storia della critica letteraria tra il 1971 e il 1989.

Per gestire la complessità del caso fortiniano e con l'intento di compiere ricerche dettagliate e granulari, si è deciso di ricorrere all'impiego di un modello ontologico nei linguaggi del Semantic Web che rappresenti efficacemente i dati d'autore in ambito bibliografico (e, in prospettiva, archivistico). Intendiamo dunque in questa sede, in primo luogo, illustrare lo stato dell'arte ed esporre le ragioni della scelta del modello; in seguito vorremmo chiarire come quest'ultimo sia stato adattato alle esigenze specifiche del progetto e alle sfide della rappresentazione della conoscenza poste dalla produzione fortiniana; in ultima istanza, è nostra intenzione mostrare come i metodi e gli strumenti delle *digital humanities* ci abbiano condotto a porci domande di ricerca fondamentali, attraverso un'operazione di modellazione che, oltre ad avere un notevole apporto euristico, ci permette di interrogare i nostri dati in modo complesso, come non può fare un semplice catalogo di biblioteca.

Le ontologie bibliografiche: un modello per BiGraFo

Date le premesse, si è imposta la necessità di trovare un modello ontologico che da una parte restituisse le complessità dei dati bibliografici fortiniani (come le frequenti ripubblicazioni in sedi editoriali diverse e la presenza di varianti d'autore) e dall'altra permettesse di effettuare ricerche dettagliate non solo al livello dell'unità bibliografica (ad esempio, un certo volume di poesie) ma anche dell'unità testuale (come nel caso di un singolo componimento poetico), nella prospettiva di una più approfondita analisi critica e filologica. Si sono quindi esaminate le principali ontologie bibliografiche esistenti, in particolare BIBO, BIBFRAME e FaBiO - *The FRBR-aligned Bibliographic Ontology*[3] ed è su quest'ultima (con una serie di piccoli adattamenti che verranno in seguito illustrati) che è ricaduta la nostra scelta, dopo

[3] Bibliographic Ontology (BIBO), https://www.dublincore.org/specifications/bibo/; Bibliographic Framework Initiative (BIBFRAME), https://www.loc.gov/bibframe/; FRBR-aligned Bibliographic Ontology (FaBiO): http://www.sparontologies.net/ontologies/fabio. Su FaBiO, si veda S. Peroni, D. Shotton, *FaBiO and CiTO: Ontologies for describing bibliographic resources and citations*, «Journal of web semantics», XVII, 2012, pp. 33-43. Vale la pena di ricordare che l'ontologia FaBiO non è attualmente allineata con la versione corrente di LRMoo (LRM object-oriented: https://cidoc-crm.org/sites/default/files/LRMoo_V1.0.pdf), evoluzione del modello FRBRoo.

un'analisi comparativa[4] e uno studio di un campione significativo del *dataset* dell'opera fortiniana.

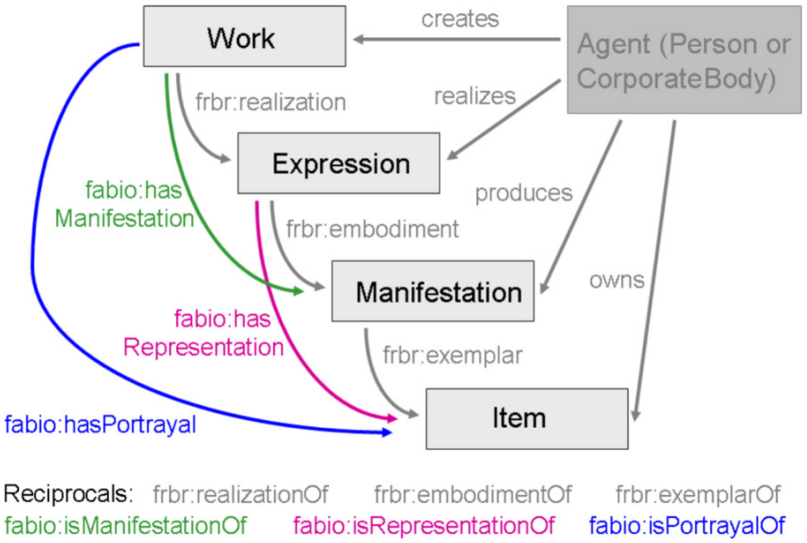


Figura 1. Classi WEMI di FRBR con le shortcut di FaBiO

Se BIBO e BIBFRAME sono due modelli maggiormente diffusi, FaBiO presenta diverse caratteristiche particolarmente adatte a BiGraFo, che ora tenteremo di riassumere:

– FaBiO è un'ontologia che si basa sul modello FRBR, nello specifico sulla versione *core*,[5] di cui eredita la struttura concettuale e formale, come d'altro canto BIBFRAME. Di particolare interesse per il progetto è la ripresa in

[4] A tal proposito si veda M.T. Biagetti (a cura di), *Le ontologie bibliografiche: modelli concettuali e vocabolari condivisi per l'universo bibliografico*, Roma, Bulzoni, 2022; Ead., *A Comparative analysis and evaluation of bibliographic ontologies*, in *Challenges and Opportunities for Knowledge Organization. The Digital Age. Proceedings of the Fifteenth International ISKO Conference 9-11 July 2018 Porto, Portugal*, ed. by F. Ribeiro, M.E. Cerveira, Baden Baden, Ergon, 2018, pp. 501-510; T. Baker, K. Coyle, S. Petiya, *Multi-entity Models of Resource Description in the Semantic Web: A Comparison of FRBR, RDA and BIBFRAME*, «Library Hi Tech», XXXII, 4, 2014, pp. 562-582; J. Jett *et al.*, *Enhancing Scholarly Use of Digital Libraries: A Comparative Survey and Review of Bibliographic Metadata Ontologies*, in *IEEE/ACM Joint Conference on Digital Libraries (JCDL)*, New York, Association for Computing Machinery, 2016, pp. 35-44.

[5] Expression of Core FRBR Concepts in RDF, https://vocab.org/frbr/core.

FaBiO delle classi principali di FRBR, che formano una struttura quadripartita (tripartita in BIBFRAME, che accorpa i primi due livelli): *Work*, il contenuto intellettuale o artistico dell'opera, *Expression*, la sua dimensione testuale (al di là degli aspetti editoriali), *Manifestation,* la "materializzazione" del testo (ad esempio, secondo il layout di stampa di una specifica casa editrice) e *Item*, il singolo esemplare. Quest'ultimo livello, consultabile nel sistema *OneSearch* del Servizio Bibliotecario Senese, è stato momentaneamente lasciato da parte, senza escludere tuttavia la possibilità di integrare successivamente i dati relativi alle collezioni librarie (nonché alla biblioteca fortiniana) presenti nell'ateneo senese. Parleremo dunque in questo contesto di struttura *WEM* e vedremo a breve come quest'ultima risulti particolarmente adatta al nostro caso di studio (Figg. 3 e 4).

– Rispetto a FRBR, FaBiO prevede l'aggiunta di vari elementi di modellazione per rendere più agevole la rappresentazione e l'interrogazione dei dati in ambito bibliografico. Tra questi possiamo menzionare alcune *shortcut* sintattiche, ossia delle relazioni che permettono di collegare in modo diretto le istanze di *Work* e *Manifestation* (*has manifestation*), *Work* e *Item* (*has portrayal*), o ancora *Expression* e *Item* (*has representation*), senza l'obbligo di passare per le classi intermedie, come invece avviene in FRBR (Fig. 1).
– FaBiO include la possibilità di mettere in relazione i dati bibliografici con quelli archivistici (Fig. 4), tramite alcune delle sue classi, quali ad esempio *Archival record* (e *Archival record set*) a livello di *Work*, e *Archival document* (e *Archival document set*) a livello di *Expression*. Questo non esclude tuttavia di integrare successivamente nel progetto un modello ontologico specifico per una descrizione archivistica strutturata e dettagliata.
– FaBiO offre la prospettiva di integrare facilmente informazioni relative ai diversi ruoli implicati nel processo editoriale, che potrebbe risultare particolarmente interessante nel contesto della rappresentazione delle opere postume o della bibliografia della critica. FaBiO è infatti parte della famiglia delle ontologie SPAR, *Semantic Publishing and Referencing Ontologies*, che in modo complementare interessano i più diversi aspetti del processo di pubblicazione e della descrizione bibliografica[6].

[6] Il riferimento va in particolare, per BiGraFo, alle ontologie PRO (Publishing Roles Ontology) e SCoRO (Scholarly Contributions and Roles Ontology). Cfr. S. Peroni e D. Shotton, *The SPAR Ontologies*, in *The Semantic Web – ISWC 2018*, ed. by D. Vrandečić *et al.*, Cham, Springer, 2018, pp. 119–136, https://doi.org/10.1007/978-3-030-00671-6.

Casi studio: *Al di là della speranza* e *Raniero* di Franco Fortini

Per mostrare perché la struttura di FaBiO risulti particolarmente adatta a rappresentare la bibliografia di Fortini, proponiamo un esempio tratto dall'opera dell'autore, lontano dall'essere esaustivo e tuttavia emblematico, utile a illustrare le ragioni che hanno orientato la scelta del modello ontologico: il caso della poesia *Al di là della speranza*, scritta da Fortini nel 1956 in risposta al poemetto *Una polemica in versi* di Pier Paolo Pasolini, che si situa all'interno di un acceso dibattito sulla visione della storia e l'intervento degli intellettuali sorto tra i due redattori di «Officina». Proprio sulle pagine della rivista, dove era uscito nel novembre 1956 il testo pasoliniano, appaiono nel gennaio 1957 i versi di *Al di là della speranza,* la cui pubblicazione viene fatta precedere da un'anticipazione del testo pubblicata sul numero dell'8 dicembre antecedente dell'«Avanti!». Il componimento viene poi riproposto all'interno della raccolta *Poesia ed errore* (Feltrinelli, 1959), salvo poi essere pubblicato in una nuova versione, priva di alcune strofe e con varianti (Fig. 2)[7], all'interno di una riedizione della raccolta fortiniana, che esce presso Mondadori nel 1969: la raccolta stessa è soggetta a diverse modifiche di mano di Fortini, che oltre a espungere la "d" eufonica del titolo (*Poesia e errore*), esclude buona parte delle poesie giovanili e ricolloca diversamente numerosi testi. Nel corso degli anni, *Al di là della speranza* verrà alternativamente riproposta ai lettori nelle due versioni sopra menzionate: il testo integrale nel 1987 (in *Versi primi e distanti 1937-1957*, All'Insegna del pesce d'oro) e quello decurtato nel 1974 (in *Poesie scelte (1939-1973)* a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori), nel 1978 (in *Una volta per sempre*, Einaudi) e nel 1990 (in *Versi* scelti. 1939-1989, Einaudi).

[7] Ci si limita, nella figura 2, a riportare gli incipit delle due versioni. Questo ci permette di individuare alcune varianti autoriali: la citazione da Lucrezio viene omessa, così come viene modificata la punteggiatura. I puntini di sospensione, d'altro canto, comunicano l'intenzione dell'autore di fare riferimento alla versione precedente del testo, sottintendendola e, al contempo, modificandola.

Versione integrale	Versione ridotta
Al di là della speranza [Risposta a Pasolini]. *Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo possumus aequo animo...* I Non la paura di tornare eguali a noi stessi, anime cristiane in cenere, ne ritegno di errore ci trattiene fra gli errori. Dai nostri ultimi mali altro sangue, non gelo, hanno le vene:	Al di là della speranza risposta a Pasolini III ... *Non la speranza ti dico, la cagna* *affamata che non si sazia mai* *e vagabonda ai confini. Lei sa* *quanta con lei si celebra vergogna,* *quanta con lei viltà.*

Figura 2. incipit della versione integrale e della versione decurtata di "Al di là della speranza"

Tornando dunque al modello ontologico e applicandolo al caso di *Al di là della speranza*, riportiamo qui alcuni esempi di interrogazione più o meno complessi che abbiamo pensato potesse essere significativo condurre, in una prospettiva di analisi testuale:

– Trovare tutte le versioni di *Al di là della speranza*;
– Trovare tutte le versioni di *Al di là della speranza* pubblicate in rivista;
– Trovare tutte le versioni di *Al di là della speranza* pubblicate in volume;
– Trovare tutte le versioni di *Al di là della speranza* pubblicate da Einaudi;
– Trovare tutte le edizioni di *Al di là della speranza* che trasmettono una determinata versione testuale.

Vedremo ora come la struttura quadripartita di FaBiO/FRBR permetta di condurre agilmente queste indagini. Dal punto di vista del modello (Fig. 3)[8], si è infatti deciso di far derivare da un unico *Work* tre diverse istanze di *Expression* – una per l'anticipazione su rivista, una per la versione integrale e un'ultima per la versione decurtata – con le relative edizioni rappresentate come *Manifestation*. Notiamo inoltre, sempre nel diagramma, che la struttura *WEM* non concerne solo la singola poesia, ma anche la raccolta o la rivista dove la poesia è stata pubblicata: da un punto di vista teorico, questa scelta appare ragionevole poiché consente di considerare non solo il singolo componimento,

[8] I modelli vengono qui presentati in UML. Per ragioni di spazio e di visualizzazione, i diagrammi forniti rappresentano solo in parte i casi di studio; i grafi RDF corrispondenti ai diagrammi UML sono disponibili all'indirizzo https://github.com/DFCLAM/bigrafo.

ma anche, ad esempio, un intero volume dal punto di vista concettuale (*Work*), testuale (*Expression*) ed editoriale (*Manifestation*). D'altro canto, la rappresentazione di proprietà come il titolo, l'autore o il curatore viene ripetuta tra le varie istanze delle entità *WEM* per ragioni pratiche (per facilitare, ad esempio, l'interrogazione o la visualizzazione dei dati)[9].

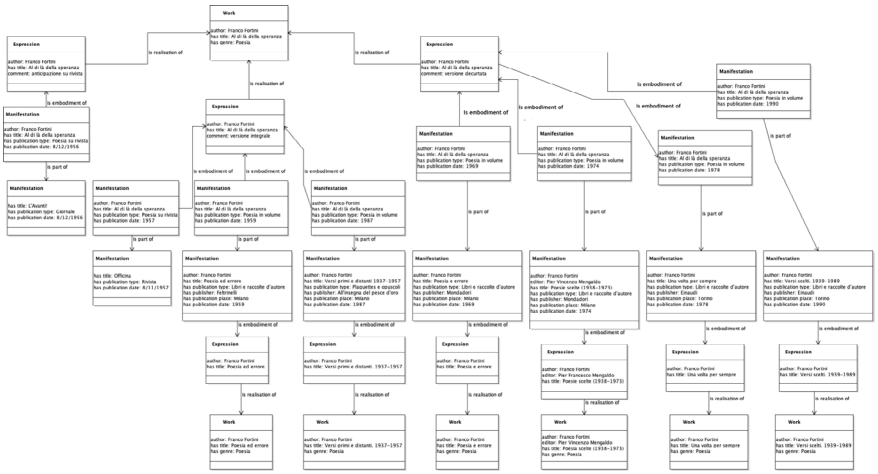


Figura 3. Modello concettuale (parziale) basato su FaBiO – "Al di là della speranza"

Il secondo caso di studio che proponiamo concerne la poesia *Raniero*, che Fortini scrive tra il 1980 e il 1981 in ricordo di Raniero Panzieri, amico precocemente scomparso e compagno in diverse lotte, con cui aveva collaborato in Einaudi e nella rivista «Quaderni rossi». Questo secondo testo fortiniano ci permette di illustrare come il modello di FaBiO ci consenta di integrare il dato archivistico. Come possiamo vedere dal diagramma (Fig. 4), da un unico *Work* si diramano due *Expression*: una che dà luogo successivamente a due edizioni (*Manifestation*) nelle raccolte poetiche *Paesaggio con serpente* e *Versi scelti 1939-1989* (Einaudi 1984 e 1990) e una che veicola il relativo documento conservato nell'Archivio Franco Fortini. Come si accennava sopra, si tratta di un primo ed essenziale collegamento al patrimonio documentario, che fornisce alcune informazioni minime (*title, creation date e creator* nel caso del documento, *title* nel caso del fondo archivistico): FaBiO non è uno strumento di descrizione archivistica, che permette di rappresentare l'informazione in modo granulare e

[9] Le relazioni atte a rappresentare l'autore o il curatore sono state importate da risorse già esistenti, come schema.org: (http://schema.org/).

strutturato (i faldoni, i fascicoli, le segnature, ecc.). Il suo impiego non esclude tuttavia la futura integrazione di un'ontologia specifica[10].

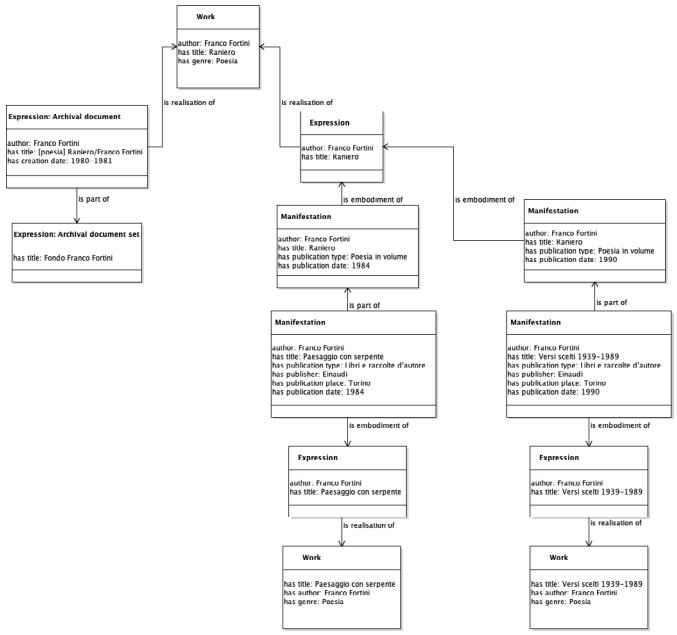


Figura 4. Modello concettuale (parziale) basato su FaBiO – "Raniero"

Il modello di FaBiO: criticità e adattamenti

Abbiamo visto finora i numerosi aspetti positivi di FaBiO, che risulta nelle sue varie caratteristiche particolarmente adatto alla descrizione della complessa produzione fortiniana. Il modello non è tuttavia esente da criticità e limiti, che illustreremo in questa sede.

FaBiO eredita il primo aspetto problematico direttamente da FRBR, di cui rappresenta, come abbiamo visto, un'estensione. Un nodo critico è in tal senso rappresentato, da un punto di vista concettuale, dalla nozione di *Work*, lontana da una definizione univoca e non scevra di ambiguità[11], come emerge d'altro

[10] Si può pensare, in prospettiva, all'impiego dell'ontologia CIDOC-CRM (https://www.ica.org/standards/RiC/RiC-O_1-0-2.html) in combinazione con il modello FRBR, o di RiC-O (https://www.ica.org/standards/RiC/RiC-O_1-0-2.html).

[11] Sull'argomento, per uno stato dell'arte aggiornato, si veda almeno E. M. Sanfilippo,

canto dalla documentazione dell'ultima versione del modello LRMoo, dove si legge: «This class [*Work*, *N.d.R.*] comprises distinct intellectual ideas conveyed in artistic and intellectual creations, such a poems, stories or musical compositions. […] The main purpose of this class is to enable bringing together intellectually equivalent *Expressions* in order to display to a user all available alternatives of the same intellectual or artistic content»[12]. Il concetto di *Work* viene inteso diversamente nei vari ambiti disciplinari e altrettanto diversamente all'interno degli stessi. Nel contesto degli studi letterari e filosofici è possibile individuare diverse posizioni, che possono essere così schematicamente riassunte: una prima che intende il *Work* come un'entità prettamente testuale, ossia una sequenza di parole e di segni, e una seconda che lo identifica con il suo contenuto, ovvero il suo significato, altro concetto ampiamente dibattuto che varia, anche in questo caso, in funzione della prospettiva adottata (quella della volontà autoriale che lo produce o piuttosto della comunità dei lettori che lo interpreta).[13] Anche in ambito filologico la nozione di *Work* risulta problematica, come emerge dalle riflessioni di Elena Pierazzo, che interrogandosi sul grado di variazione che è possibile accettare all'interno di due o più redazioni di un testo prima che queste si possano definire come due opere distinte (*Work*) e non semplicemente come due versioni della stessa opera (*Expression*), insiste sulla natura pragmatica, più che sostanziale, del concetto di *Work*:

> It is […] necessary to postulate the existence of such an entity [*Work*, N.d.R.] in order to account for the fact that we are able to use the label, for example, *Pride and Prejudice*, for many objects that present more or less the same sequence of words even when inscribed onto different documents, using different fonts, over different materials laid out differently with respect to the first edition which in turn may be represented by many different objects (or items) that instantiate it.[14]

Ontologies for information entities: State of the art and open challenges, «Applied Ontology», XVI, 2021, pp. 111-135; E. Sanfilippo, L. Antonietti, E. Pierazzo, *Texts and Works: Ontology-based Modeling Patterns, Proceedings of the Joint Ontology Workshops (JOWO)* - Episode X: The Tukker Zomer of Ontology, and satellite events co-located with the 14th International Conference on Formal Ontology in Information Systems (FOIS 2024), July 15-19, 2024, Enschede, The Netherlands, https://ceur-ws.org/Vol-3882/yoda-2.pdf.

[12] *LRMOO object-oriented definition and mapping from IFLA LRM*, ed. by C. Bekiari, M. Doerr, P. Le Boeuf, P. Riva, Version 1.0, April 2024, https://cidoc-crm.org/sites/default/files/LRMoo_V1.0.pdf.

[13] Per una panoramica sui diversi punti di vista, si rimanda a D. Davies, C. Matheson, *Introduction*, in *Contemporary readings in the philosophy of literature: An analytic approach,* ed. by D. Davies, C. Matheson, Peterborough, Broadview press, 2008.

[14] E. Pierazzo, *Digital scholarly editing: Theories, models and methods*, Londra, Routledge,

L'aspetto pragmatico è quello predominante anche in ambito biblioteconomico, dove il *Work* viene inteso in senso documentale, prendendo in prestito la terminologia di Smiraglia[15], come elemento di modellazione utilizzato all'interno di un sistema informativo per classificare e catalogare più testi: è in tal senso che, nel contesto di BiGraFo, intendiamo il concetto *Work*, riconoscendo tuttavia la presenza di ambivalenze e di confini labili (e applicando così le riflessioni di Pierazzo al caso fortiniano) tra quelli che potrebbe essere riconosciuti come *Work* indipendenti e le alternative espressioni di un medesimo *Work*.

Per quel che riguarda i limiti più specifici di FaBiO, essi riguardano alcune ambiguità nelle scelte di modellazione, che non sono quindi state adottate integralmente all'interno di BiGraFo[16]. Notiamo che in FaBiO, in una distinzione non del tutto convincente, sono presentate come sottoclassi di *Work*, ad esempio, *Artistic work, Critical edition, Essay, Report, Research paper, Review*; tra le sottoclassi della classe *Expression*, invece, troviamo *Article, Book, Chapter, Comment, Letter, Manuscript, Periodical issue, Proceedings paper* e altre. Le sottoclassi previste per *Work* ed *Expression* non sono, d'altro canto, risultate del tutto adeguate a descrivere la produzione di Fortini: FaBiO nasce infatti con lo specifico intento di descrivere e rappresentare non tanto l'opera letteraria degli autori, quanto i diversi aspetti relativi alle pubblicazioni scientifiche. Se sottoclassi di *Work* come *Musical composition, Novel, Play, Poem, Screenplay* e *Short story* potrebbero, con accorgimenti minimi, adattarsi alla bibliografia fortiniana (con l'assenza, tuttavia, della diaristica e delle parole per musica), risulta più complesso un adattamento a livello di *Expression*, che non prevede, per esempio, alcuna sottoclasse idonea a rappresentare la relazione esistente tra

2016, p. 47. Si vedano in merito anche le posizioni di P. Eggert (cfr. in particolare *The Work and the Reader in Literary Studies* Cambridge, Cambridge University Press, 2019) e P. Shillingsburg, (*How literary works exist: Implied, represented, and interpreted*, in *Text and Genre in Reconstruction Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, ed. by W. McCarty, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, pp. 165–182).

[15] Cfr. P. Smiraglia, *Further reflections on the nature of 'a work': An introduction*, «Cataloging & classification quarterly», XXXIII, 2002, pp. 1-11; Id., *The history of "the work" in the modern catalog*, «Cataloging & classification quarterly», XXXV, 2003, pp. 553-567. Anche in ambito biblioteconomico, come nota C. Holden (*The Bibliographic Work: History, Theory, and Practice*, «Cataloging & Classification Quarterly», LIX, 2-3, 2021, pp. 77-96) la nozione di *Work* definita in senso documentale è controversa, mancando di stabilità e universalità.

[16] Cfr. Biagetti, *A Comparative analysis and evaluation of bibliographic ontologies,* cit. Si lascia aperta la possibilità del completo utilizzo di FaBiO qualora questo risultasse necessario e le criticità menzionate da Biagetti e in questo articolo venissero risolte.

un testo poetico e la raccolta che lo contiene[17]. Si è dunque deciso, allo scopo di rimediare alle mancanze sottolineate, di introdurre due nuovi elementi di modellazione, che consentono di articolare e mettere in valore delle informazioni semanticamente rilevanti per il progetto: la classe *Genre*, per indicare il genere (narrativa, poesia, saggistica, pubblicistica, parole per musica, testi per film) a livello di *Work* e la classe *PublicationType* (libri e raccolte d'autore, *plaquettes* e opuscoli, opere in collaborazione, traduzioni in volume, poesie in rivista, poesie in volume, ecc.) per rappresentare le diverse tipologie di pubblicazione a livello di *Manifestation*[18].

Conclusioni

Abbiamo voluto mostrare in questo articolo come il modello di FaBiO/FRBR risulti particolarmente adatto alla rappresentazione della complessità della produzione fortiniana, con la prospettiva di verificare la sua validità rispetto all'opera di altri scrittori e scrittrici del Novecento. Se questo è vero da un punto di vista concettuale, lo è anche dal punto di vista funzionale della sua interrogazione: il modello permette di ricostruire la storia di un testo attraverso le modifiche autoriali che ha subito e le varie edizioni, mostrando tutta la sua utilità nella prospettiva di un'indagine filologica più approfondita. Non si tratta quindi di un semplice catalogo bibliografico, ma di uno strumento efficace per ricostruire il percorso intellettuale dell'autore.

Inoltre, il lavoro di modellazione dell'opera fortiniana ci ha portato a una riflessione più generale, che potremmo porre in questi termini: è auspicabile utilizzare modelli già esistenti, che richiedono alcuni compromessi ma che consentono l'uso di strumenti condivisi che sono vantaggiosi in termini di sostenibilità e interoperabilità, oppure è preferibile creare nuovi modelli che siano perfettamente adatti alle nostre esigenze di ricerca, ma che richiedono maggiori sforzi e risorse? Si tratta di una *vexata quaestio* nell'ambito dei progetti di *digital humanities* e, come sappiamo, la risposta non è univoca: questa si trova sempre in un delicato equilibrio tra la componente più puramente speculativa della ricerca e la realtà, che comprende anche aspetti pragmatici. La risposta, almeno nel contesto del progetto BiGraFo, è stata quella di scegliere un'ontologia che, da un lato, è di per sé una soluzione di compromesso (essendo

[17] In questo contesto, l'unica alternativa possibile sarebbe quella di impiegare la sottoclasse *Chapter*: tale soluzione non sarebbe tuttavia, da un punto di vista semantico, esente da forzature.

[18] La classe *Genre* è importata dall'ontologia DBpedia (https://dbpedia.org/ontology/), *PublicationType* da schema.org (https://schema.org/).

stata creata per modellizzare gli aspetti relativi alla produzione scientifica e non a quella letteraria), ma dall'altro, con adattamenti minimi, presenta una serie di relazioni che abbiamo visto essere adatte al caso di BiGraFo. In ultima istanza, questo ci ha permesso di spingere la nostra riflessione ancora oltre, nel tentativo di applicare questo modello a un contesto (ossia nella prospettiva di un'analisi testuale e filologica, al di là dell'ambito strettamente bibliografico) a cui non è tipicamente applicato, ma in cui a ragion veduta pensiamo possa avere degli esiti positivi.

Ringraziamenti

Il progetto *Biblio-grafo. Un catalogo semantico per il Centro di ricerca Franco Fortini* (*BiGraFo*) è stato finanziato dal Piano di Sostegno alla Ricerca 2022 dell'Università di Siena per progetti "Curiosity-driven" (F-CUR). Il gruppo del progetto include Niccolò Scaffai (direttore del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini), Stefano Moscadelli, Riccardo Castellana e Marco Maggini. Hanno collaborato allo sviluppo di BiGraFo Mariangela Giglio (Università di Bologna), Pietro Pianigiani e Giulio Quaresima (Università di Siena). L'implementazione del front-end di Omeka-S è a cura di Jérôme Valette. Si ringrazia il personale della Biblioteca di Area Umanistica di Siena, in particolare Eleonora Bassi, direttrice fino al 2024, l'attuale direttrice Marta Zorat e l'archivista Elisabetta Nencini. Per il supporto e l'aiuto grazie a Luca Lenzini, coordinatore del Centro.

Bibliografia

Baker T., Coyle K., Petiya S., *Multi-entity Models of Resource Description in the Semantic Web: A Comparison of FRBR, RDA and BIBFRAME*, «Library Hi Tech», XXXII, 4, 2014, pp. 562-582.

Bassi E., Nencini E. (a cura di), *Bibliografia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2022.

Bekiari C., Doerr M., Le Boeuf P., Riva P. (ed. by), *LRMOO object-oriented definition and mapping from IFLA LRM*, Version 1.0, April 2024, https://cidoc-crm.org/sites/default/files/LRMoo_V1.0.pdf.

Biagetti M.T. (a cura di), *Le ontologie bibliografiche: modelli concettuali e vocabolari condivisi per l'universo bibliografico*, Roma, Bulzoni, 2022.

–, *A Comparative analysis and evaluation of bibliographic ontologies*, in *Challenges and Opportunities for Knowledge Organization. The Digital Age*, Proceedings of the Fifteenth International ISKO Conference 9-11 July 2018 Porto, Portugal, ed. by F.

Ribeiro, M. E. Cerveira, Baden Baden, Ergon, 2018, pp. 501-510.

Carbé E., *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, Firenze-Siena, Firenze University Press – Usiena Press, 2023.

Coyle K., *Works, expressions, manifestations, items: an ontology*, «Code4Lib Journal», LIII, 2022. https://journal.code4lib.org/articles/16491.

Creider L.S., *Cataloging, reception, and the boundaries of a "work"*, «Cataloging & classification quarterly», XLII, 2, 2006, pp. 3-19.

Davies D., Matheson C., *Introduction*, in *Contemporary readings in the philosophy of literature: An analytic approach,* ed. by D. Davies, C. Matheson, Broadview Press, 2008.

Eggert P., *The Work and the Reader in Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Holden C., *The Bibliographic Work: History, Theory, and Practice*, «Cataloging & Classification Quarterly», LIX, 2-3, 2021, pp. 77-96, https://doi.org/10.1080/01639374.2020.1850589.

Jett J. *et al.*, *Enhancing Scholarly Use of Digital Libraries: A Comparative Survey and Review of Bibliographic Metadata Ontologies*, in *IEEE/ACM Joint Conference on Digital Libraries (JCDL)*, New York, Association for Computing Machinery, 2016, pp. 35-44.

Lenzini L., *L'archivio Fortini: consuntivo provvisorio*, «Quaderni del PENS», IV, 2021, pp. 7-12.

Lucarelli A. *et al.*, *Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Nuovo soggettario. Guida al sistema italiano di indicizzazione per soggetto. Seconda edizione interamente rivista e aggiornata*, Roma e Firenze, Associazione italiana biblioteche, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 2021, https://doi.org/10.53263/9788878123465.

Masolo C. *et al.*, *Texts, Compositions, and Works: A Socio-Cultural Perspective on Information Entities*, in Proceedings of the 5th International Workshop on Foundational Ontologies (FOUST), Aachen, CEUR, 2021, https://ceur-ws.org/Vol-2969/.

Peroni S., Shotton D., *The SPAR Ontologies*, in *The Semantic Web – ISWC 2018*, ed. by D. Vrandečić *et al.*, Cham, Springer, 2018, pp. 119–136, https://doi.org/10.1007/978-3-030-00671-6.

–, *FaBiO and CiTO: Ontologies for describing bibliographic resources and citations*, «Journal of web semantics», XVII, 2012, pp. 33-43.

Peroni S., Shotton D., Vitali F., *Scholarly Publishing and Linked Data: Describing Roles, Statuses, Temporal and Contextual Extents*, in *I-SEMANTICS '12: Proceedings of the 8th International Conference on Semantic Systems*, ed. by V. Presutti *et al.*, New York, Association for Computing Machinery, 2012, pp. 9-16.

Pierazzo E., *Digital scholarly editing: Theories, models and methods*, Londra, Routledge, 2016.

Sanfilippo E.M., *Ontologies for information entities: State of the art and open challenges*, «Applied Ontology», XVI, 2021, pp. 111-135.

Sanfilippo E. M., Antonietti L., Pierazzo E., *Texts and Works: Ontology-based Modeling Patterns, Proceedings of the Joint Ontology Workshops (JOWO)* - Episode X: The Tukker Zomer of Ontology, and satellite events co-located with the 14th International Conference on Formal Ontology in Information Systems (FOIS 2024), July 15-19, 2024, Enschede, The Netherlands. https://ceur-ws.org/Vol-3882/yoda-2.pdf.

Shillingsburg P., *How literary works exist: Implied, represented, and interpreted*, in *Text and Genre in Reconstruction Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, ed. by W. McCarty, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, pp. 165-182.

Smiraglia R.P., *Further reflections on the nature of 'a work': An introduction*, «Cataloging & classification quarterly», XXXIII, 2002, pp. 1-11.

–, *The history of "the work" in the modern catalog*, «Cataloging & classification quarterly», XXXV, 2003, pp. 553-567.

Tomasi F., *Organizzare la conoscenza. Digital Humanities e Web Semantico: un percorso tra archivi, biblioteche e musei,* Milano, Editrice Bibliografica, 2022.

Sitografia

Bibliographic Framework Initiative (BIBFRAME), https://www.loc.gov/bibframe/.

Bibliographic Ontology (BIBO), https://www.dublincore.org/specifications/bibo/.

CIDOC-CRM, https://www.cidoc-crm.org/.

DBpedia, https://dbpedia.org/ontology/.

Expression of Core FRBR Concepts in RDF, https://vocab.org/frbr/core.

FRBR-aligned Bibliographic Ontology (FaBiO), http://www.sparontologies.net/ontologies/fabio.

LRMoo (LRM object-oriented), https://cidoc-crm.org/sites/default/files/LRMoo_V1.0.pdf.

RiC-O, https://www.ica.org/standards/RiC/RiC-O_1-0-2.html.

Schema.org, https://schema.org/.

CLASSICI

Livia Giordano

Verso una digitalizzazione e una metadatazione della commedia illustrata e postillata nei secoli XV-XVI

Il presente contributo illustra due progetti che, mediante l'utilizzo di banche dati online, consentiranno di studiare le prime edizioni a stampa della *Commedia* dantesca attraverso la digitalizzazione e la metadatazione delle testimonianze.

1. Illustrated Dante Project (IlluDant)

Il primo progetto ha come obiettivo una digitalizzazione e una metadatazione della *Commedia* illustrata nei secoli XIV-XVI, su supporti manoscritti e a stampa e mediante disegni in serie. Si tratta del progetto *Illustrated Dante Project* (d'ora in poi *IlluDant*), nato in seno al gruppo di ricerca di Filologia Italiana dell'università di Napoli Federico II nell'ambito del più ampio *Naples Dante Project* (d'ora in poi *NDP*). *IlluDant* nasce come naturale prosecuzione di un altro progetto dell'università Federico II di Napoli, l'*Illuminated Dante Project* (d'ora in poi *IDP*), nato nel 2015 con l'obiettivo di allestire un archivio online e un *database* codicologico e iconografico dei manoscritti della *Commedia*, datati o databili tra il XIV e il XV secolo, provvisti di immagini che intrattengano una relazione con il testo del poema[1]. Inglobando e ampliando

[1] Attualmente il *database*, che è in grado di elaborare tutti i metadati concernenti lo stile e l'attribuzione delle miniature, la complessa iconografia delle illustrazioni e il rapporto tra le immagini e il testo sulle carte del codice, è ospitato dal portale https://www.dante.unina.it/idp/public/frontend/index e accoglie gran parte dei manoscritti del corpus, digitalizzati ad alta definizione nel formato multi risoluzione JPEG 2000 e resi interoperabili attraverso il protocollo IIIF (International Image Interoperability Framework). Su *IDP* Cfr. G. Ferrante, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi,

IDP, IlluDant si propone di dar vita ad un catalogo digitale della *Commedia* illustrata nei secoli XIV-XVI utilizzando gli strumenti del *semantic web*: si tratterà di un archivio consultabile online in *open access* di riproduzioni integrali ad alta definizione delle testimonianze illustrate del poema, manoscritte e a stampa.

1.1. IlluDant work in progress

Mentre la parte del progetto che riguarda i manoscritti è ben avviata, la parte che riguarda le stampe e i disegni in serie è attualmente in via di sviluppo. In una fase preliminare, il gruppo di lavoro ha discusso la tipologia dei dati da trattare, nonché le modalità di raccolta e descrizione degli stessi. A titolo esemplificativo, si darà qui conto delle decisioni prese rispetto alle edizioni a stampa del XV secolo. Com'è noto, il primo approdo della *Commedia* alle stampe risale al 1472, con ben tre *editiones principes* quasi simultanee, stampate a Foligno, a Mantova ed infine a Venezia (o Iesi): nel XV secolo vennero poi stampate altre dodici edizioni, per un totale complessivo di quindici edizioni quattrocentesche[2]. Tuttavia, la tradizione figurativa del poema non coincide con la tradizione a stampa dell'opera: occorsero diversi anni (e qualche tentativo) prima che l'*ars artificialiter scribendi* potesse consegnare al neonato pubblico dei consumatori del libro a stampa un'edizione della *Commedia* corredata da un ciclo figurativo che fornisse un esaustivo commento visivo al testo[3]. Risultano, dunque, di interesse per il progetto *IlluDant* le sei edizioni

Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 2), pp. 229-255: 230.

[2] Foligno, Johann Neumeister ed Evangelista Angelini, 11 aprile 1472 (ISTC id00022000); Mantova, Georgius de Augusta e Paulus de Butzbach, 1472 (ISTC id00023000); [Venezia?], Federicus de Comitibus Veronensis, 18 luglio 1472 (ISTC id00024000); Napoli, [Tipografo del Dante], 12 aprile 1477 (ISTC id00025000); [Venezia], Vindelinus de Spira, 1477 (ISTC id00027000); Milano, Ludovicus e Albertus Pedemontani per Guido Terzagus, 1477-1478 (ISTC id00028000); [Napoli, Francesco del Tuppo, ca. 1478] (ISTC id00025500); Venezia, Filippo di Pietro, [*ante* 6 maggio] 1478 (ISTC id00026000); Firenze, Niccolò di Lorenzo, 30 agosto 1481 (ISTC id00029000); Venezia, Ottaviano Scoto, 23 marzo 1484 (ISTC id00030000); Brescia, Bonino Bonini, 31 maggio 1487 (ISTC id00031000); Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491 (ISTC id00032000); Venezia, Pietro Piasi, 18 novembre 1491 (ISTC id00033000); Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493 (ISTC id00034000); Venezia, Pietro Quarenghi, 11 ottobre 1497 (ISTC id00035000).

[3] Per eventuali approfondimenti cfr. G. Petrella, *Da Firenze a Venezia: il primo decennio della Commedia illustrata a stampa (1481-1491)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Seconda parte*, a cura di R. Arqués Corominas, S. Ferrara, Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 3), pp. 227-253, con la bibliografia relativa.

parzialmente o integralmente illustrate del poema, ovvero:
1. Firenze, Niccolò di Lorenzo, 30 agosto 1481 (ISTC id00029000).
2. Brescia, Bonino Bonini, 31 maggio 1487 (ISTC id00031000).
3. Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491 (ISTC id00032000).
4. Venezia, Pietro Piasi, 18 novembre 1491 (ISTC id00033000).
5. Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493 (ISTC id00034000).
6. Venezia, Pietro Quarenghi, 11 ottobre 1497 (ISTC id00035000).

Tenendo conto della serialità che caratterizza gli stampati, si è scelto di individuare, per ciascuna edizione, un esemplare completo in ottime condizioni di conservazione per poterlo utilizzare, previa digitalizzazione ad alta definizione (accompagnata da una descrizione e una metadatazione delle caratteristiche della copia prescelta) come riferimento per la descrizione e la metadatazione dell'apparato iconografico dell'intera edizione[4]. Una volta completato questo primo *step*, si potrà procedere all'eventuale digitalizzazione, descrizione e metadatazione di ulteriori esemplari ritenuti di particolare pregio (ad esempio, esemplari miniati o che presentano parte del *corpus* illustrativo acquarellato). La descrizione degli apparati illustrativi a stampa della *Commedia* sarà il più possibile conforme al modello descrittivo già adottato per la descrizione degli apparati iconografici delle testimonianze manoscritte già censite da *IDP*, in modo tale che i dati raccolti possano agilmente interagire tra loro, permettendo uno studio comparativo delle diverse tipologie illustrative. Il gruppo di lavoro di *IDP*, infatti, ha concepito un protocollo di descrizione delle immagini pensato in maniera specifica in relazione alla *Commedia* dantesca, concentrandosi sulle relazioni tra l'apparato illustrativo e il testo dell'opera. Questo prevede:
1. Una sezione dedicata alla relazione dell'immagine con il testo del poema, in cui viene indicata la porzione testuale di riferimento (con un'ampiezza variabile dalla cantica al singolo verso).
2. Una sezione dedicata al rapporto dell'immagine con i diversi livelli diegetici del testo (storie prime / storie seconde).
3. Una sezione dedicata al contesto interno, ovvero all'individuazione del luogo specifico dell'aldilà dantesco in cui ci si trova.
4. Una sezione dedicata agli eventuali rapporti di tipo intratestuale ed

[4] In altre parole, si tratterà di individuare, per ciascuna edizione, un esemplare completo di tutti i suoi fogli e nelle condizioni di integrità in cui è uscito ultimo dalla tipografia, in ottime condizioni di conservazione, con illustrazioni non colorate e privo di interventi di miniatura.

intertestuale che legano l'immagine ad altre rappresentazioni figurate del medesimo soggetto o ad altre rappresentazioni presenti in tradizioni iconografiche differenti da quella dantesca.

Per poter dare compiutamente conto dei temi iconografici e dei singoli episodi rappresentati, l'*équipe* ha previsto una duplice articolazione della descrizione analitica dell'immagine in "soggetto" e "macrosoggetto":

1. Per "soggetto" si intende lo specifico tema iconografico raffigurante uno o più episodi salienti dei singoli canti (ad esempio, «Dante nella selva davanti alle tre fiere e Virgilio»).
2. Per "macrosoggetto" si intende una più vasta categoria, ovvero uno specifico motivo iconografico più ampio che eventualmente si ripete (ad esempio, «Dante nella selva», «Tre fiere» ecc.).

Infine, le ultime due sezioni sono pensate per poter inserire qualsiasi tipo di informazione legata alla specifica immagine che si sta descrivendo:

1. Nella sezione "parole chiave" è possibile dare conto di qualsiasi elemento presente nell'immagine sul quale si desidera porre l'attenzione (ad esempio, «Dante spaventato», «Dante / Virgilio / Incontro» ecc.).
2. Nella sezione denominata "note" è possibile inserire liberamente qualsiasi informazione che si desidera fornire al lettore (ad esempio, «Si trova qui raffigurato Dante nella selva. La posa di Dante, con entrambe le mani alzate e i palmi rivolti verso l'esterno, suggerisce il sentimento di paura provato dal protagonista. Da notare il fondale della miniatura, in oro»).

Anche per la descrizione e la metadatazione degli apparati iconografici impressi verrà designata la relazione dell'immagine col testo del poema, indicando contestualmente il rapporto dell'immagine con i diversi livelli del testo; l'immagine sarà riferita al contesto interno, ovvero al luogo più o meno circoscritto dell'aldilà dantesco; saranno, ove possibile, riutilizzati i medesimi soggetti (e macrosoggetti) iconografici già elaborati per *IDP;* verranno segnalati gli eventuali rapporti di tipo intratestuale che legano l'immagine ad altre rappresentazioni figurate del medesimo soggetto e lo stesso avverrà per gli eventuali rapporti di tipo intertestuale che legano l'immagine ad altre rappresentazioni eventualmente richiamate all'interno di altre tradizioni testuali e/o iconografiche.

1.2. Verso il database: perché CADMUS?

Data la mole e la varietà delle testimonianze che il *database* di *Illustrated Dante Project* si prefigge di accogliere, uno dei primi obiettivi del gruppo di ricerca è stato quello di individuare un *software* in cui potessero convergere componenti caratterizzate da notevole eterogeneità, spaziando da dati testuali e metatestuali a elementi non testuali. Dopo un'attenta riflessione si è deciso di adottare il *framework* di *editing open source* Cadmus, sviluppato da Daniele Fusi nell'ambito di una *research fellowship* presso il *Venice Centre for Digital and Public Humanities* dell'Università Ca' Foscari di Venezia[5].

Cadmus è un *framework* improntato all'*open modelling*, avente come focus principale la creazione di dati strutturati: questo si traduce nella possibilità, per l'utente, di creare modelli descrittivi per qualunque tipologia di oggetto. Il vantaggio di questo *software* risiede nel fatto che adotta un paradigma incentrato sui dati, abbandonando la prospettiva testo-centrica tipica della marcatura in XML, in cui è l'oggetto testuale a reggere tutto il peso della codifica dei metadati.

L'architettura logica del sistema è progettata per essere estremamente flessibile. Utilizzando una metafora, ogni elemento può essere immaginato come una scatola (chiamata *item*), alla quale viene assegnata un'etichetta (*label*), ovvero un insieme essenziale di metadati: ogni scatola (*item*) può contenere un numero illimitato di oggetti (chiamati *parts*). Le *parts* sono così denominate proprio perché costituiscono le parti di un macro-modello, costruito per aggregazione: ogni *part,* infatti, è progettata per contenere un certo numero di *properties* (ed eventualmente, di *classes,* pattern elementari di dati composti da una serie di *properties*)[6].

Nell'ambiente Cadmus viene sfruttato il principio della modularità: un *item,* infatti, non è altro che un contenitore in grado di rappresentare qualsiasi tipo di oggetto complesso a partire dall'assemblaggio di *part* funzionali a quella rappresentazione. Non solo: dato che il modello di descrizione di un oggetto viene costruito mediante la sovrapposizione di moduli più piccoli, qualora fosse necessario i singoli elementi possono essere agilmente riutilizzati nella descrizione di un qualsiasi altro oggetto. In Cadmus, dunque, vale anche il principio della riutilizzabilità, non solo all'interno di un medesimo

[5] Cfr. https://github.com/vedph.

[6] La stessa metafora viene utilizzata dallo stesso creatore del *framework*. Per eventuali approfondimenti sull'architettura logica di CADMUS è possibile consultare il sito: https://myrmex.github.io/overview/cadmus/.

progetto ma anche tra un progetto e l'altro[7].

Potrebbe non essere privo di utilità fare un esempio pratico, facendo un rapido riferimento alla traduzione, per quanto sommaria, di due elementi che il gruppo di lavoro di *NDP* descriverà e metadaterà in *items* Cadmus, scomponendoli contestualmente nelle varie componenti modulari che li andranno a comporre (*parts*). Considerando due *items* differenti, ad esempio l'*item* manoscritto e l'*item* incunabolo, ci accorgeremo immediatamente del fatto che alcune *parts* che li compongono risulteranno sovrapponibili, ovvero utilizzabili per entrambi gli *items*. Per la descrizione e la metadatazione dell'*item* manoscritto, infatti, sarà necessario dar vita (almeno!) alle seguenti *parts*:

1. Segnatura
2. Datazione
3. Localizzazione
4. Contenuto
5. Consistenza
6. Fascicolazione
7. Cartulazione
8. Dimensioni della pagina e schema di scrittura
9. Mani e tipologie grafiche
10. Apparato decorativo

Considerando quanto precedentemente esposto, è evidente che, durante la fase di modellizzazione, ogni singola *part* andrà poi ulteriormente rifinita, aggiungendo progressivamente componenti e sottocomponenti che permettano di rappresentare analiticamente il dato cui fanno riferimento. L'esempio più banale riguarda la *part* segnatura, che potrebbe essere ulteriormente scomposta in:

1. Città
2. Biblioteca
3. Fondo

[7] Cadmus è già stato adottato, con profitto, dai seguenti progetti: ERC Consolidator Grant PURA (Purism in Antiquity: Theories of Language in Greek Atticist Lexica and their Legacy); PRIN Petrarch's ITINERA (Italian Trecento Intellectual Network and European Renaissance Advent); Horizon GISARC (Greek In Sicily After the Roman Conquest); Horizon MapAeg (Cristoforo Buondelmonti's Liber Insularum); PRIN Re.Novella (The Genre of the Novella in the Italian Renaissance: Repertoire, Database and Historiographical Framework) e PRIN MQDQ (Musisque Deoque). Tutti i repository relativi a Cadmus e ai progetti basati su di esso sono pubblici e ospitati presso VeDPH GitHub, disponibili all'indirizzo https://github.com/vedph/.

Tuttavia quello che interessa mettere in luce in questa sede è che alcune *parts* (ad esempio, segnatura, datazione, contenuto ecc.), una volta modellate *ad hoc* con tutte le componenti e sottocomponenti che le riguardano, potranno essere agilmente utilizzate tanto per l'*item* manoscritto quanto per l'*item* incunabolo. Nel caso dell'*Illustrated Dante Project* questo tipo di possibilità è particolarmente utile ai fini della *part* apparato decorativo: una volta creata la componente secondo i *desiderata* del gruppo di ricerca, questa potrà essere utilizzata (effettuando eventuali modifiche in caso di bisogno) per tutti i *corpora* del progetto: manoscritti, stampe e disegni in serie. Attualmente il gruppo di lavoro sta fronteggiando proprio la sfida che, ad oggi, la tecnologia lancia agli umanisti: capire come rendere computabili, nel modo migliore possibile, le informazioni che abitualmente affidiamo al supporto cartaceo. Nel caso specifico, questo significa ragionare sulle descrizioni codicologiche, bibliologiche e iconografiche che siamo abituati ad utilizzare per capire come scomporle in modo da restituire alla macchina, e farci restituire dalla macchina, un dato che sia il più completo possibile. Ecco perché il gruppo di lavoro di *IlluDant* sta attualmente lavorando sulla traduzione delle descrizioni di manoscritti, stampati e apparati iconografici della *Commedia* nelle componenti modulari di Cadmus, per poter dar vita agli *items* necessari[8].

2. Gli incunaboli postillati della *Commedia*

Per quanto riguarda il secondo progetto cui si faceva riferimento all'inizio, si tratta del progetto di dottorato di chi scrive. La mia ricerca dottorale mira ad uno studio sistematico ed il più possibile esaustivo degli incunaboli postillati della *Commedia* dantesca, conservati in Italia ed in Biblioteca Apostolica Vaticana[9]. L'obiettivo dell'indagine è rilevare e studiare le tracce materiali che,

[8] Potrebbe non essere privo di utilità ricordare che, al momento della scelta del *software* in cui riversare i dati, uno degli elementi che ha spinto il gruppo di lavoro verso Cadmus risiede proprio nel fatto che, come si è già detto, questo particolare *framework* si basa sui principi della modularità e della riutilizzabilità. A tal proposito, vale la pena sottolineare che per la parte relativa alla costruzione dell'*item* manoscritto, il gruppo di lavoro ha già iniziato a guardare con profitto a *Codicology*, la struttura di descrizione dei manoscritti che è stata costruita con Cadmus per il progetto PRIN Petrarch's ITINERA (Italian Trecento Intellectual Network and European Renaissance Advent), ricorrendo, con eventuali dovute modifiche, a modelli e sottomodelli preesistenti, evitando così di dover creare *ex novo* l'item. Cfr. https://github.com/vedph/cadmus-codicology.

[9] L'idea di partenza è quella di analizzare il maggior numero possibile di esemplari postillati conservati in Italia e in Biblioteca Apostolica Vaticana. Considerando che la totalità degli esemplari incunaboli della *Commedia,* attualmente conservati in Italia e in

nel corso del tempo, si sono depositate sui libri: si tratta di un accertamento di ciò che gli anglosassoni chiamano *marks in books* (o *material evidence*), ovvero dei segni d'uso di cui l'oggetto libro, assolvendo al proprio compito di contenitore testuale, si è fatto depositario. Dal momento che «per ottenere la storia del singolo libro, e ricostruire gli itinerari e le tappe della sua vita secolare, […] occorre utilizzare tutti gli elementi documentari […] che possono aver risentito dei fatti bibliotecari e personali di cui sono stati protagonisti i singoli volumi»,[10] rispetto all'analisi del singolo oggetto libro sono oggetto di indagine:

1. Lo stato di conservazione
2. La legatura
3. Le carte di guardia
4. Eventuali fogli liminari o aggiunti
5. Interventi manoscritti
6. Interventi decorativi

Questo tipo di approccio permetterà di raccogliere, ordinare, classificare e mettere a sistema un'ampia messe di dati, mettendo a disposizione degli studiosi preziose informazioni storiche. Considerando, però, che «lo studio sistematico dei postillati, se condotto su un campione sufficientemente ampio di esemplari della stessa opera, incrocia il tema della ricezione, fornendo una messe di dati di prima mano non solo su "chi", ma anche su "come" sia stata letta nel corso dei secoli»[11], particolare attenzione verrà dedicata alle annotazioni manoscritte legate alla pratica di leggere con la penna in mano. In altre parole, sono oggetto di indagine tutte le postille pertinenti al testo della *Commedia*, come, ad esempio:

– *Reading practices* (sottolineature, graffe, segni d'attenzione, *maniculae* ecc.)
– *Notabilia*
– Note di commento al testo di diversa tipologia ed estensione
– Rinvio a fonti e *loci paralleli*
– Correzioni di refusi e/o emendamenti
– Integrazioni, interpolazioni e note di collazione

Biblioteca Apostolica Vaticana ammonta a 518 esemplari (495 conservati in Italia e 23 in Biblioteca Apostolica Vaticana), il *corpus* è attualmente *in fieri*: ad esempio, gli esemplari che, previa consultazione autoptica, risulteranno privi di postille verranno, in virtù di tale mancanza, esclusi.

[10] A. Serrai, *Riflessioni ed esperienze sulla descrizione bibliografica*, «Il Bibliotecario», XX-XXI, 1989, pp. 199-206: 201.

[11] G. Petrella, *Scrivere sui libri: breve guida al libro a stampa postillato*, Roma, Salerno, 2022, p. 195.

– Chiose di natura lessicale, grammaticale e prosodica e interventi di natura linguistica
– Interventi censori

Finora si è fatto riferimento ad annotazioni manoscritte che nascono da un incontro voluto e cercato con il libro, da una lettura preordinata: i testi a stampa, però, ospitano spesso anche «scritte avventizie dislocate nei più diversi spazi vacui del libro […] e prive di qualsiasi relazione con il testo, o con testi accessori, e con la stessa pratica della lettura»[12]. Per questo motivo, il mio lavoro ha come oggetto di studio anche le annotazioni occasionali ed eterogenee non direttamente pertinenti al testo che l'oggetto libro veicola, ma che assumono il valore di preziose testimonianze storiche (o storico-culturali), non altrimenti recuperabili. Ad esempio:
– Note di possesso
– Note di acquisto e di uso
– Note di condivisione con i sodali, di lascito, di prestito e di dono
– Registrazioni di avvenimenti, personaggi e vicende dell'attualità storico-politica di cui il lettore è testimone
– Trascrizione di testi accessori

Nella convinzione che i risultati dell'indagine debbano, al termine del lavoro, configurarsi come ricchezza comune, facilmente fruibile dagli studiosi, dopo un'attenta considerazione si è optato per la scelta di riversare, in futuro, i dati raccolti nel Material Evidence in Incunabula (d'ora in poi MEI).

2.1. Il MEI

Il *Material Evidence in Incunabula* (MEI), a cura del *Consortium of European Reaserch Libraries* (CERL), è un *database* progettato per registrare i dati materiali specifici degli incunaboli ed è direttamente collegato all'*Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) della British Library, dal quale prende i dati bibliografici, permettendo all'utente di combinare la ricerca sui dati bibliografici (estratti da ISTC) e dati materiali. È stato ideato da Cristina Dondi e creato da Alexander Jahnke con finanziamenti della British Academy. Attualmente è ospitato e mantenuto dal CERL ed è gratuitamente consultabile sul

[12] G. Cavallo, *In limine*, in *Talking to the text. Marginalia from papyri to print*, Proceedings of a conference held at Erice, 26 september - 3 october 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, ed. by V. Fera, G. Ferraù, S. Rizzo, 2 voll., Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici 2002, I, pp. VII-XII: VIII.

sito web del *Consortium*[13]. Dal momento che il *database* è stato creato per ovviare alla «dispersione dei dati materiali (o di copia specifica, dati di esemplare, dati di post-produzione, dati di provenienza) relativi agli incunaboli in cataloghi cartacei ed elettronici», nonché alla «mancanza di uno spazio che potesse offrire un sistema di catalogazione di questi dati»[14], il MEI è apparso il deposito più adatto per raccogliere i dati d'esemplare relativi alle edizioni quattrocentesche della *Commedia*.

Sebbene l'obiettivo del *Material Evidence in Incunabula* sia rintracciare l'uso e il movimento dei libri attraverso i secoli, mentre la mia ricerca è orientata all'analisi sistematica della specificità di tutte le singole copie di un'unica opera (con una particolare ed inevitabile attenzione alle tracce di lettura e alle annotazioni direttamente pertinenti al testo dantesco), la scheda MEI è strutturata in modo tale da accogliere senza forzature l'ampia messe di dati che sto raccogliendo. In MEI ogni elemento registrato viene trattato come importante indizio di provenienza e, in quanto tale, è accuratamente localizzato e datato; le annotazioni manoscritte vengono classificate per frequenza e tipologia (*notabilia*, correzioni, integrazioni, collazioni, commenti, segni di lettura ecc.); le note di possesso vengono ricondotte ai relativi possessori, i quali vengono a loro volta categorizzati come privati o istituzionali, religiosi o laici, femminili o maschili e, ove possibile, distinti per professione; prezzi e valute, elementi utili allo studio economico del commercio librario, vengono registrati singolarmente. Tutte queste informazioni non restano inerti: il *database*, infatti, è direttamente «collegato al *Thesaurus* dei nomi di autori, traduttori, editori etc. del CERL, dove non solo si trovano ulteriori informazioni bio-bibliografiche […] ma anche *links* a cataloghi di altre collezioni che contengono libri posseduti dal medesimo personaggio o istituzione»[15]. Attualmente, inoltre, è online un *database* satellite del MEI, di grande utilità per un lavoro come quello che sto attualmente conducendo: mi riferisco all'*Owners of Incunabula*, atto a registrare e classificare un ampio numero (circa 16.000) di possessori di incunaboli o di persone o enti coinvolti nella produzione e conservazione del libro[16].

In virtù di quanto appena esposto, il *database* MEI mi è apparso quale strumento indispensabile per tutti coloro che si occupano di archeologia del libro

[13] Consortium, https://data.cerl.org/mei.

[14] C. Dondi, A. Ledda, *Material Evidence in Incunabula*, «La Bibliofilia», CXIII, 2011, pp. 375-81: 375.

[15] Ivi, p. 376. Il thesaurus è disponibile al link: https://data.cerl.org/thesaurus/.

[16] Cfr. https://data.cerl.org/owners/_search.

a stampa, studiando i manufatti librari tenendo conto dell'intero ciclo vitale del libro, senza trascurare il momento (o i momenti) della conservazione e del consumo. Ho scelto, dunque, di inserirvi i dati relativi alle mie ricerche non solo affinché quanto raccolto indagando le prime edizioni impresse del poema dantesco possa essere reso facilmente disponibile al maggior numero possibile di interessati, ma anche per consentire ai dati raccolti di dialogare agilmente con quanto è finora stato e sarà in futuro rilevato da studiosi di edizioni e collezioni di stampe quattrocentesche.

Bibliografia

Cavallo G., *In limine*, in *Talking to the text. Marginalia from papyri to print.* Proceedings of a conference held at Erice, 26 september - 3 october 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, ed. by V. Fera, G. Ferraù, S. Rizzo, 2 voll., Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici 2002, I, pp. VII-XII.

Dondi C., Ledda A., *Material Evidence in Incunabula* in «La Bibliofilia», CXIII, 2011, pp. 375-81.

Ferrante G., *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della* Commedia. *I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi, Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 2), pp. 229-255.

Petrella G., *Da Firenze a Venezia: il primo decennio della Commedia illustrata a stampa (1481-1491)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Seconda parte*, a cura di R. Arqués Corominas, S. Ferrara, Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 3), pp. 227-253.

Serrai A., *Riflessioni ed esperienze sulla descrizione bibliografica*, «Il Bibliotecario», XX-XXI, 1989, pp. 199-206.

Sitografia

IDP, https://www.dante.unina.it/idp/public/frontend.

ISTC, https://data.cerl.org/istc/_search?query=commedia&from=0.

CADMUS, https://myrmex.github.io/overview/cadmus/; https://github.com/vedph/.

Codicology, https://github.com/vedph/cadmus-codicology.

Material Evidence in Incunabula, https://data.cerl.org/mei.

Owners of Incunabula, https://data.cerl.org/owners/_search.

Benedetta Mastrullo

Verso l'edizione critica digitale delle rime di Bartolomeo Da Castel Della Pieve

1. Presentazione del progetto e prospettive nel campo digitale

Il presente intervento intende delineare i metodi e i vantaggi della prima edizione critica digitale delle rime del grammatico umbro Bartolomeo da Castel della Pieve, vissuto nell'Italia comunale del secolo XIV, progetto di ricerca di chi scrive. L'interesse principale dell'edizione consiste nell'offrire per la prima volta una ricostruzione testuale delle rime, testimoniate da 69 manoscritti e 3 stampe dei secoli XVII e XVIII, tramite un approccio di tipo lachmanniano. La produzione poetica si compone di ventisette testi (alcuni dei quali dubbi, altri di corrispondenza) per la maggior parte di tematica amorosa, anche se non mancano casi di componimenti con argomento morale. La ricerca fin ora condotta ha dimostrato che, alla luce dei precedenti censimenti e in seguito a nuove acquisizioni, manca un manoscritto che tramandi l'intero *corpus* poetico. Sono stati rintracciati piuttosto quattro codici che riportano piccole sillogi, al massimo di quattro componimenti, di volta in volta differenti. A ben guardare, le rime sembrano aver subito una fortuna piuttosto disomogenea: la canzone *Cruda, selvaggia, fuggitiva, fera*, ad esempio, è tradita da cinquantuno manoscritti, il capitolo *Io ti scongiuro per li sacri dei*, è invece testimoniato da quattordici codici e non mancano componimenti monotestimoniati.

Di non secondaria importanza, sarà il tentativo di delineare il profilo intellettuale di Bartolomeo per incrementare lo studio di un'epoca ancora poco esplorata. Per sopperire a tale mancanza, negli ultimi tempi gli studiosi hanno adottato un approccio di tipo sincronico[1], ovvero uno studio focalizzato sui

[1] Cfr. A. Decaria, *Nella «palude dei canzonieri antichi». Osservazioni sulla tradizione*

singoli autori[2]. Dall'indagine dei singoli testi e delle sillogi che li tramandano è stato possibile per i filologi comprendere il rapporto tra due autorialità quali Dante e Petrarca e i rimatori coevi; un rapporto, è bene dirlo, per nulla scontato[3].

La scelta di realizzare un'edizione critica digitale risulta particolarmente vantaggiosa per le modalità e le tempistiche con cui rende fruibile l'informazione. È infatti necessario trapiantare le indispensabili competenze filologiche nell'ambiente digitale, affinché possano essere sfruttate appieno le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie. D'altro canto, per ottenere risultati ottimali sarà necessario affinare e adattare i molteplici *software*, evitando così una proliferazione di nuove strumentazioni, alle specifiche esigenze di ciascun progetto.

Dal momento che tali procedimenti necessitano di essere valutati caso per caso in relazione all'edizione critica di riferimento, il presente intervento si concentrerà sui singoli passaggi necessari qualora si decidesse di realizzare l'edizione critica tramite l'aiuto di strumenti automatizzati. Una particolare attenzione sarà dedicata alla collazione automatica, un passaggio che sul versante digitale, ad oggi, risulta notevolmente più complesso e oscuro rispetto ad altri.

2. Reperimento e digitalizzazione dei codici: prospettive e sfide

Nell'ambito di un'edizione critica la prima tappa da percorrere è il reperimento dei codici, a cui seguirà la proposta di ottenere riproduzioni digitali dei testimoni manoscritti[4]; in tal modo il lettore potrà allora addentrarsi nella storia della tradizione in maniera del tutto interattiva.

Sarebbe ottimale erigere un'interfaccia che includa un visualizzatore Mirador in cui restituire le digitalizzazioni in alta definizione grazie al sistema di interoperabilità delle immagini in IIIF. Con la funzionalità *annotation* di

della poesia italiana del Trecento, in *Anomalie, residui, riusi*, «Critica del Testo», a cura di S. Marcenaro, I. Tomassetti, XVIII, 3, 2015, pp. 259-275: 264.

[2] Si ricordino le edizioni Ventura Monachi, *Sonetti*, ed. critica e commento a cusa di S.M. Vatteroni, Pisa, Edizioni ETS, 2017; Gano da Colle, *Rime*, ed. critica e commento a cura di R. Cesaro, Roma, Salerno editrice, 2022; D. Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio Del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004; F. degli Uberti, *Rime*, ed. critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013.

[3] Cfr. Decaria, *Nella «palude dei canzonieri antichi»*, cit., pp. 261-263.

[4] L. Leonardi, *Filologia digitale del Medioevo italiano*, «Griseldaonline», XX, 2, 2021, pp. 77-89, https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/12817.

Mirador sarà possibile annotare direttamente l'immagine, qualora si vogliano introdurre commenti di qualsiasi natura. Inoltre, la riproduzione del manoscritto sarà affiancata da trascrizioni e schede codicologiche. Tuttavia, tale operazione risulta un'autentica sfida nel contesto italiano. Difatti, considerando la tradizione manoscritta di Bartolomeo, non sorprende che soltanto 17 codici su 69 siano digitalizzati e per giunta non tutti in IIIF (alcuni infatti sono ancora in formato microfilm). Di conseguenza, analizzati i costi e i benefici, sarebbe opportuno avviare una campagna di digitalizzazione integrale delle sillogi anziché una parziale (rivolta soltanto alle carte che tramandano le rime) dal momento in cui i costi dipendono principalmente dal trasporto dell'attrezzatura e non tanto dalla digitalizzazione delle singole carte.

3. Trascrizione automatica: l'allenamento di nuovi modelli

I *software* incentrati sulla trascrizione automatica o semi-automatica, come eScriptorium e Transkribus, sono ancora in fase di sviluppo. Sebbene infatti negli ultimi anni ci sia stata un ingente implementazione dei modelli di scrittura, questi sono ancora perfettibili e necessitano di essere istruiti sottoponendo al controllo un vasto materiale di prova, pari ad esempio a quattro o cinque carte. È qui dunque che si pone una questione: il materiale delle rime di Bartolomeo per ciascun codice è davvero esiguo, e dunque non sufficiente a implementare o creare *ex novo* un modulo di scrittura. Ne consegue che, valutati costi e tempistiche, sarebbe vano avvalersi di un trascrittore automatico. In ogni caso, per i processi di trascrizione, automatici o meno, si seguiranno le norme approvate dallo Spoke 3 – Digital libraries, archives and philology, del progetto PNRR CHANGES – Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society.

4. Criteri di collazione e lemmatizzazione nel digitale

Intricato passaggio è quello della collazione. Come per molti autori trecenteschi anche in Bartolomeo la tradizione manoscritta risulta frammentaria, per cui diversi componimenti sembrano aver avuto una circolazione autonoma. Vi sono infatti rime più 'fortunate' di altre e a ben guardare manca un manoscritto che tramandi l'intero *corpus* poetico. Pertanto, volendo incrementare il processo della collazione sul versante digitale, occorrerà anzitutto stabilire il tipo di collazione da adottare, se una integrale oppure una selezionata, ovvero una collazione che preveda la decisione a priori del filologo di escludere tutte le varianti da lui considerate non rilevanti. Ad esempio, se

lo scopo fosse la ricostruzione testuale del componimento, le varianti di tipo formale dovrebbero essere da subito normalizzate prima ancora di sottoporre il testo al collazionatore, così da semplificare l'operazione e lavorare soltanto su varianti significative e / o errori. Una collazione integrale invece non prevede alcun lavoro preparatorio da parte del filologo, per cui le trascrizioni verranno riportare al collazionatore che, paragonando le stringhe di testo, evidenzierà poi qualsiasi tipo di differenza.

Tuttavia, prima ancora di compiere una scelta metodologica, è innanzitutto necessario individuare il collazionatore da utilizzare. Nel caso di chi scrive si è preferito lavorare con CollateX, un *framework* che lavora in *open-source* e che consente di concentrarsi su diverse unità di analisi – *token*, parole o segmenti più ampi – durante il processo di confronto e di allineamento dei testi. Come primo approccio si è scelto di trascrivere in modo semidiplomatico una canzone di Bartolomeo, *Amoroso conforto il mio cor vive*, tradita da cinque manoscritti: il Vaticano Latino 3213 e il Chigiano M. VII. 142 conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana – rispettivamente siglati V3 e C3 –, il manoscritto Riccardiano 1118 della Biblioteca Riccardiana di Firenze – R118 –, il manoscritto Senese I. IX. 18 della Biblioteca degli Intronati di Siena – Si7 – e infine il Conventi Soppressi 122 conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – L122. La trascrizione, dunque, è stata eseguita con un approccio che rispetta accuratamente le caratteristiche di ciascun codice, per cui gli unici interventi avanzati sul testo sono stati i seguenti:

– separazione delle parole nei casi di *scriptio continua*;
– scioglimento dei *tituli* e delle abbreviazioni;
– distinzione tra *u* e *v*;
– sostituzione di *j* con *i*;
– regolarizzazione delle maiuscole e minuscole.

Di seguito è riportata l'interfaccia del *notebook* Jupyter utilizzato per lavorare con CollateX:

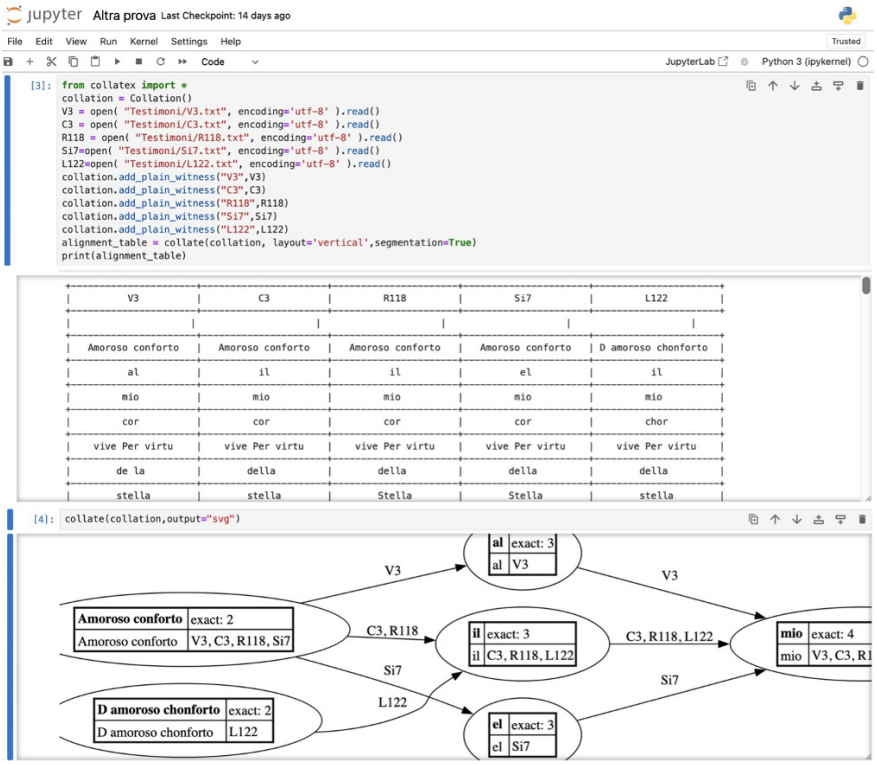


Figura 1.

I comandi *add_plain_witness* hanno concesso di aggiungere alla collazione i testimoni specificando il *sigil* (sigla del codice) e il relativo *content* (contenuto del testo). Il comando *alignment_table = collate(collation)* ha eseguito la collazione effettiva dei testimoni; infine, *print (alignment_table)* ha stampato, e quindi restituito, l'allineamento delle testimonianze nella tabella generata di seguito.

Il punto 4 ha invece permesso di ottenere un *output* visuale rappresentato nel formato SVG (Scalable Vector Graphics), un formato di file che rappresenta graficamente immagini vettoriali. Ciò che si è generato è dunque una rappresentazione grafica del risultato della collazione automatica.

Per quanto concerne il contenuto, il sistema ha evidenziato due tipi di varianti: la prima formale (*el – il*); la seconda invece sostanziale (*al*). A ben guardare, il sistema non distingue la tipologia delle due varianti e il diverso valore filologico che viene loro attribuito, dato che è basato su un metodo

quantitativo e non qualitativo. Naturalmente quello che a prima vista potrebbe sembrare l'aggiunta di un dato semplice da scartare ai fini della ricostruzione del testo, crea in realtà non pochi problemi. Le varianti grafico-fonetiche che predominano nel testo e dunque nel grafico occupano una grande quantità di dati, risultano difatti distrattive e distolgono l'attenzione dalle lezioni davvero significative.

Alla luce delle questioni esposte, è auspicabile che la macchina acquisisca la capacità di considerare una determinata tipologia di varianti irrilevanti per l'editore. Se di norma per la ricostruzione testuale l'editore compie delle scelte dal momento della trascrizione, selezionando a priori il grado di normalizzazione che intende applicare al testo, è necessario addestrare il *framework* a compiere automaticamente tali scelte. Tuttavia, è bene però ricordare che le varianti significative non hanno sempre lo stesso peso.

Si ponga all'attenzione il verso 13, *il bel piacer che mai non perde fronda*, in cui Si7 presenta la lezione *piacere*: se stessimo analizzando un testo in prosa sapremmo bene che tale variante non causerebbe alcuna modifica da un punto di vista metrico e dunque verrebbe, in un primo momento, tralasciata dal filologo. Tuttavia, all'interno di un testo poetico l'ipermetria assume un diverso valore a seconda dei singoli casi. Una lezione del genere tradita da un manoscritto composto nel primo quarto del XV secolo, non andrebbe considerata come significativa data l'abitudine dei copisti di trascrivere parole non apocopate senza che questo implichi che il verso sia crescente di una sillaba.

Considerato dunque di dover lavorare con un collazionatore automatico che individua le differenze basandosi su un metodo quantitativo, come sopraindicato, è indiscutibile che una lemmatizzazione migliorerebbe il risultato finale, permettendo al sistema di rilevare e di confrontare le similarità concettuali tra testi, senza essere influenzato da varianti formali. Tuttavia, bisogna far attenzione al tipo di lemmatizzazione che si intende adoperare. Una lemmatizzazione, come quella impiegata da molti vocabolari digitali, appiattirebbe qualsivoglia differenza morfologica. Date due lezioni, ad esempio, che presentano la medesima forma verbale ma coniugata in tempi o in modi diversi, la lemmatizzazione agirebbe riducendo le forme flesse al loro lemma base, e ignorando le variazioni dei tempi e dei modi verbali. Pertanto, per evitare che le differenze grammaticali vengano uniformate, sarebbe preferibile adottare una lemmatizzazione di tipo morfologico-sintattico che conserverebbe le due forme flesse dello stesso lemma base, preservandone anche le rispettive informazioni grammaticali e semantiche. Con tale approccio si migliorerebbe quindi la precisione e l'affidabilità del processo di confronto e analisi testuale automatizzato.

Dunque, stabilite tali esigenze, l'assistenza da parte di esperti informatici è inevitabile per rendere effettuabili le prerogative esposte.

Terminato il lavoro di collazione sarà fondamentale confrontare le classificazioni stemmatiche dei nostri testi con quelle di altri autori registrati all'interno dei codici nei pressi di Bartolomeo per giungere così a una sistemazione comune delle relazioni tra i testimoni.

Tra l'altro, CollateX consentirebbe di generare in maniera automatica l'apparato critico convertibile in linguaggio XML-TEI P5.

5. Commenti e interconnessioni. Esplorando le influenze letterarie di Bartolomeo

In seguito, grazie alla marcatura dei commenti sarà possibile esplorare le interconnessioni con banche dati lessicografiche come il TLIO, GattoWeb e altre risorse analoghe, evidenziando non soltanto la presenza di Dante e Petrarca nei versi di Bartolomeo, ma anche le relazioni del nostro autore con i rimatori coevi. La sezione introduttiva sulle notazioni biografiche dell'autore potrebbe essere accompagnata da ipertesti che instaurerebbero collegamenti con archivi e biblioteche digitali.

6. L'innovazione digitale nell'allestimento di un'edizione critica

Alla luce di quanto esposto, l'edizione critica digitale offre un'ingente varietà di informazioni e documenti consultabili. Grazie all'ipertesto il lettore potrà verificare in modo veloce e *user friendly* metodi e scelte attuati dall'editore. Soltanto con un semplice *click* potrà confrontare le lezioni accolte al testo e quelle scartate tramite l'apparato critico, leggere i commenti e indagare su diversi lemmi, visualizzare grazie alla sezione "nota al testo" i criteri editoriali, la rappresentazione dei singoli codici, le questioni attributive e la tradizione manoscritta.

Per garantire maggior longevità al lavoro sarà essenziale inserirlo all'interno di un progetto più ampio. Come sopra citato, studiare un autore minore trecentesco in chiave digitale permetterà di promuovere nuove vie di trasmissione e di comunicazione scientifica del lavoro filologico. La pubblicazione delle digitalizzazioni e delle relative schede codicologiche potrà assistere gli studiosi futuri che intendono cimentarsi in un periodo, il secolo XIV, ancora poco esplorato e la cui tradizione manoscritta è in gran parte condivisa tra i rimatori coevi.

In conclusione, al lettore sarà concesso di entrare nello studio dell'editore e di ripercorrere con lui passo dopo passo tutti i processi filologici in un modo senza precedenti.

Bibliografia

Balduino A., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.

Ciociola C., *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, «Storia della Letteratura Italiana» vol. II, dir. da E. MALATO, Roma, Salerno, 1995, pp. 327-454.

Ciotti F., *Digital humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Roma, Carocci, 2023.

Decaria A., *Nella «palude dei canzonieri antichi». Osservazioni sulla tradizione della poesia italiana del Trecento*, in *Anomalie, residui, riusi*, a cura di S. Marcenaro, I. Tomasetti, «Critica del Testo», XVIII, 3, 2015, pp. 259-275.

-, *Commentare la poesia minore del Trecento*, «La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni», a cura di D. Brogi, T. De Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2020, pp. 29-60.

Degli Uberti F., *Rime*, ed. critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013.

Italia P., *Editing Duemila. Per una filologia di testi digitali*, Roma, Salerno, 2020.

Leonardi L., *Filologia digitale del Medioevo italiano*, «Griseldaonline», XX, 2, 2021, pp. 77-89. https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/12817.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

Piccini D., *Un amico del Petrarca: Sennuccio Del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004.

Matteo Mocerino

Per una visualizzazione digitale della *Fiammetta*: Heurist e il modello relazionale

1. Presentazione del progetto e stato dell'arte

Interrogare la *varia lectio* di un'opera che vanta una tradizione manoscritta numericamente consistente può risultare essenziale ai fini della comprensione delle dinamiche di trasmissione, e quindi della fenomenologia degli errori e dell'identificazione dei contesti di produzione e fruizione, in vista della ricostruzione testuale più opportuna. Proprio un'interrogazione della *varia lectio* di specifici luoghi dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* permette di rilevare la complessità della tradizione, che ha indotto gli studiosi a formulare diverse strategie di classificazione, i cui risultati hanno restituito configurazioni stemmatiche dissimili, eppure tutte puntuali e ben articolate per motivi differenti.

Il progetto di ricerca proposto da chi scrive intende vagliare una parte della suddetta tradizione, con l'obiettivo di restituire un nuovo tentativo di classificazione testimoniale[1]. Precedono tale aspirazione rinomati studi, la maggior parte dei quali impegnati in una puntuale ricostruzione del testo.

La prima edizione della *Fiammetta* si deve a Vincenzo Pernicone[2], che si fondò sulle stampe e su 34 codici, arrivando alla conclusione, non suffragata da prove, per cui la tradizione si divide in due gruppi di manoscritti, lasciandone però esclusi alcuni che avrebbero seguito una via indipendente.

---

[1] I confini del ristretto *corpus* d'indagine sono stati definiti grazie alle acquisizioni di Marco Cursi, che riconosce e distingue i più antichi testimoni dell'intera tradizione, con un limite cronologico stabilito, il 1425. Si tratta di 16 codici della *Fiammetta*, quelli che potrebbero costituire una sua *antica vulgata*. Cfr. M. Cursi, *«Misere vesti, lieti inchiostri, impomiciate carte»: codici, copisti e lettori della Fiammetta e del Corbaccio*, in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 35-70.

[2] G. Boccaccio, *L'Elegia di Madonna Fiammetta con le Chiose inedite*, a cura di V. Pernicone, Bari, Laterza, 1939.

Successivamente Franca Ageno[3], nella sua edizione, ha confermato l'ipotesi di Pernicone riguardo l'esistenza di un unico archetipo già guasto, dal quale lo stemma si biparte.

Sarà poi merito di Antonio Enzo Quaglio[4] innanzitutto sottolineare la scarsa autorevolezza delle stampe ai fini dell'edizione, nonché chiarire meglio la natura dell'indipendenza di quei codici che secondo Pernicone non potevano essere ricongiunti ai due rami principali: a suo dire la fluttuazione di tali codici poteva spiegarsi ipotizzando fenomeni di contaminazione. Prendendo in esame l'intera tradizione, Quaglio conferma che il testo della *Fiammetta* è trasmesso da due grandi famiglie che dipendono da un unico apografo e stabilisce i rapporti tra tutti i testimoni, senza tuttavia precisarli sufficientemente ai piani bassi dello stemma, dove i codici vanno soggetti a frequente isolamento. L'osservazione dell'albero disegnato lascia intuire come lo studioso si sia limitato a raggruppare i testimoni senza chiarirne i rapporti di parentela.

L'ultimo tentativo di restituzione del testo si deve a Carlo Delcorno[5], che fonda la propria edizione sulla collazione integrale di 32 codici e sulla consultazione dell'intera tradizione manoscritta limitatamente ad alcuni punti critici. Anche in questo caso il lavoro preparatorio[6] ha portato alla distinzione dei testimoni in due famiglie: la prima originatasi dal subarchetipo α, da cui, secondo Delcorno, discendono in maniera diretta 13 testimoni, a cui ne aggiunge altri 8 ricollegabili alla stessa tradizione per i primi quattro capitoli del testo, e altri 4 contaminati in modi diversi; la seconda rimontante al subarchetipo β, da cui Delcorno fa derivare 20 codici, a cui ne aggiunge altri 7 per gli ultimi quattro capitoli, e altri 16 fittamente contaminati, ma non in modo tale da renderne irriconoscibile la derivazione (restano esclusi da ogni possibilità di classificazione, oscillando continuamente tra le lezioni dei due rami, 9 codici). Delcorno sottolinea però la difficoltà di ricostruire il testo di β a causa dell'ardua articolazione stemmatica, dalla cui restituzione si esime. Il contributo di Delcorno, infatti, ha lo scopo principale di studiare i codici che, esenti o in minima parte sfiorati da fenomeni di trasmissione orizzontale, hanno un valore determinante nella costituzione del subarchetipo α della tradizione manoscritta dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

---

[3] Id., *L'Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di F. Ageno, Parigi, Tallone, 1954.

[4] A.E. Quaglio, *Per il testo della "Fiammetta"*, «Studi di filologia italiana», XV, 1957, pp. 5-206.

[5] G. Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 10 voll., V/2: *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, Milano, Mondadori, 1994, pp. 1-412.

[6] C. Delcorno, *Studi sulla tradizione manoscritta dell'"Elegia di Madonna Fiammetta"*, «Studi sul Boccaccio», XIV, 1983-1984, pp. 4-129.

Considerata quindi l'intera situazione e le divergenze interne allo stato dell'arte[7], l'ambizione del progetto di dottorato è rianalizzare, e in parte analizzare *ex novo*, i 16 codici più antichi della tradizione, affinché si possa del tutto confermare o modulare, almeno per i manoscritti oggetto di studio, la bipartizione dello stemma (con relative specifiche di parentela interne), e inoltre iniziare a scandagliare il complesso sistema di relazioni che caratterizzerebbe quel secondo ramo della *Fiammetta*, la cui dignità non è mai stata fatta oggetto di esaustive valutazioni. Tutto ciò costituirebbe un requisito imprescindibile in vista di una nuova edizione critica del testo, e non solo per l'ambito delle scelte testuali.

Il progetto, parallelamente, prevede la realizzazione di un *database* relazionale che sarà poi riversato in una piattaforma web, dedicata all'interrogazione dei manoscritti, dei sondaggi testuali e della varianza testuale in senso lato, ed è su questo che il presente contributo si concentrerà.

2. Il modello relazionale: Heurist e il suo utilizzo

La costruzione di un *database* che comprenda l'interezza e la complessità delle informazioni, e che tenga conto dell'intero sistema di relazioni e delle possibilità di visualizzazione, è un'operazione preliminare imprescindibile, che richiede competenze specifiche, non immediatamente acquisibili per chi ha una modesta dimestichezza con la gestione digitale di dati e metadati.

Tra gli strumenti disponibili, però, a risaltare per opportunità e agevolezza è Heurist[8], pensato proprio per la ricerca in ambito umanistico. Si tratta di un costruttore di *database* online, *open source*, e un *editor* CMS che facilita la gestione dei contenuti di siti web, svincolando l'utente da conoscenze tecniche specifiche di programmazione. È ovvio, allora, che il primo grande vantaggio di Heurist è proprio il superamento, per il ricercatore di discipline umanistiche (e non solo), del grande problema legato alla competenza tecnica necessaria per creare ricchi *database* relazionali in vista di una pubblicazione selettiva sul web. Heurist, infatti, fornisce un servizio di supporto restituito da un'interfaccia molto accessibile ed intuitiva. Altro grande vantaggio è la possibilità di

[7] Non è questo il luogo per la discussione delle divergenze che allontanano, soprattutto, le acquisizioni di Quaglio e Delcorno; basterà sottolineare che già nella iniziale distinzione dei testimoni in famiglie i due studiosi non sono completamente concordi, e, va da sé, la restituzione stemmatica di Delcorno è ben diversa da quella proposta precedentemente da Quaglio (in relazione alla stessa parte di tradizione).

[8] https://heuristnetwork.org/; il sito ufficiale contiene una serie di *video-tutorial* utili per apprendere l'utilizzo dello strumento.

eludere problemi di sostenibilità, dovuti spesso alla manutenzione individuale di strumenti sviluppati *ad hoc* per un progetto: Heurist permette l'aggiornamento e la manutenzione centralizzati di migliaia di *database*, che non corrono quindi il rischio di diventare obsoleti con lo strumento che li accoglie.

Sulla base di queste valutazioni, si procederà ora a presentare lo strumento e il suo utilizzo, illustrando come permetta, in modo chiaro e diretto, l'archiviazione e l'interconnessione di un'ampia varietà di dati di ricerca, note, annotazioni, allegati digitali, il tutto in un unico *database* condiviso, che però consente visualizzazioni individuali e aree private. Ci si soffermerà qui solo sulle funzioni indispensabili per un utilizzo indipendente dello strumento, ma i riferimenti di quanto si sta per dire non esauriscono le sue potenzialità applicative.

2.1 Record types *e* fields*: la modellizzazione*

La prima cosa da fare è inserire ed archiviare i dati. Per farlo c'è bisogno dei *record types*, vale a dire delle strutture di partenza in cui inserire le informazioni relative ad ogni entità che si vuole archiviare. Queste strutture possono essere recuperate dalla banca dati di Heurist, in cui confluiscono tutti i *record types* resi pubblici, che spesso possono tornare utili all'utente. Per farlo, è necessario semplicemente sfogliare ed esaminare i modelli (nel pannello *Browse templates*, a cui si accede dal menù *Design*), inserendo una parola chiave o un attributo che definisca l'entità per cui si sta cercando una struttura. L'alternativa effettuabile è la sua creazione *ex novo*, possibilità su cui è ricaduta la scelta di chi scrive. Si è deciso di creare una nuova struttura per poterla bene adeguare all'idea di modello progettata: la scheda descrittiva non si limita al tradizionale inserimento di informazioni codicologiche e paleografiche (modello concettuale su cui sono costruite le già esistenti strutture in Heurist); infatti, dal momento in cui lo strumento digitale permette con la sua malleabilità di aggiungere a questo tipo di informazioni una serie di elementi di altro tipo, a partire da acquisizioni filologiche, si è appunto scelto di creare una nuova struttura.

In ogni caso, per creare una struttura *ex novo*, basterà aprire il pannello *Record types* (sempre nel menù *Design*) e, tramite la voce *Add*, all'interno del gruppo prescelto, creare un nuovo *record*, su cui costruire un prototipo di archiviazione dei dati. È così che si è creata una scheda descrittiva di ogni manoscritto, strutturando un modello valido per tutti i testimoni che comprendesse i campi necessari alle informazioni da archiviare. Una volta creato il *record*, quindi, si può procedere a modificarne la struttura, semplicemente selezionando la voce *Modify structure*. In questo modo si potranno generare i suddetti

campi, ognuno dei quali sarà specifico per l'informazione ad esso destinata.

Le tipologie di *fields* sono diverse, per cui si può selezionare la più adatta in termini di restituzione del valore che sarà visualizzato in quella specifica sezione. I primi sette sono molto intuitivi, per cui basterà leggere la relativa definizione affinché lo si strutturi nel modo corretto; gli ultimi due sono i più interessanti, perché permettono una relazione con un altro *record* in modo immediato. Il primo, *record pointer*, permetterà di generare un campo che rimanderà ad un altro *record* già esistente nel *database*, che diverrà un *child record* di quello che si sta lavorando. Per *child record* si intende un *record* figlio, ovvero un'entità che dipende direttamente da un'altra: è una gerarchia molto utile in certi casi, soprattutto per informazioni secondarie o comunque non strettamente necessarie ai fini principali del progetto. Il secondo, *relationship marker*, permette invece una relazione più dinamica, per cui due entità si corrisponderanno a prescindere dal tipo di relazione che può intercorrere tra due insiemi di informazioni, evitando insomma gerarchie stringenti e ponendo le entità su uno stesso livello di importanza.

Ritornando alla struttura di un'entità, come anticipato, si è scelto di costruirne una *ex novo* per il *record* "Manoscritto", in modo da organizzare una scheda descrittiva valida per tutti i testimoni. Un processo di modellizzazione deve essere ben pensato, affinché possa adeguarsi bene a qualsiasi oggetto si voglia archiviare, per cui si è dovuta considerare qualsiasi eventualità, non essendo ancora stati analizzati tutti i codici che compongono il *corpus* d'indagine. E ovviamente il risultato dovrà adeguarsi anche ai manoscritti più tardi, quelli che per ora non sono oggetto di studio ma che potrebbero esserlo in futuro. Una volta concluso questo processo di modellizzazione dell'entità, il risultato sarà generato automaticamente per tutti i *record* dello stesso tipo. I vari campi che sono stati creati sono i seguenti, distinti in diversi *tabs*:

– *tab* "Scheda descrittiva": il più articolato, che contiene tutti i campi specifici per una definizione accurata dell'entità. La scheda descrittiva è quindi così composta: 1) segnatura, 2) localizzazione (con collegamento ad un *child record* di geolocalizzazione), 3) struttura[9] (con possibilità di scelta tra omogeneo, composito e frammento[10]), 4) datazione, 5) luogo, 6) stato di conservazione

[9] Nel caso in cui un manoscritto sia composito, si creeranno tanti *sub record* (o *child record*) quante unità codicologiche riconosciute – ovviamente il record principale, il *parent record*, descriverà l'unità codicologica in cui è inserita la *Fiammetta*; tutte le altre unità saranno descritte, con lo stesso modello di scheda, escluse le sezioni comuni come legatura, storia del codice o bibliografia, in altrettanti *child record*.

[10] Si fa riferimento ad un frammento solo nel caso in cui un manoscritto sia riconosciuto come tale, e quindi sia contenuto entro un certo numero di carte.

(con un campo libero dedicato alla descrizione accurata delle condizioni fisiche dell'oggetto), 7) materiale scrittorio (con scelta tra cartaceo, membranaceo, misto), 8) consistenza (in termini di carte effettive, segnalando tra parentesi la materia delle cc. di guardia), 9) numerazione delle carte, 10) carte bianche, 11) fascicolazione (ottenuta tramite collazione dei fascicoli), 12) un campo libero per la descrizione di richiami fascicolari e segnature varie, 13) un ulteriore campo libero per la descrizione dell'intero sistema di impaginazione; 14) c'è poi la tipologia grafica della mano principale (qui intesa come mano che trascrive la *Fiammetta*); 15) segue una sezione per le altre mani presenti, 16) una per le rubriche, da assegnare ad una delle mani trascrittrici dei testi o eventualmente ad una esclusiva, seguita da 17) una sezione per i segni di paragrafatura, le *maniculae* e i segni d'attenzione vari, in modo da analizzarne la frequenza e la posizione; 18) c'è poi il campo "copista", collegato ad un *child record* che comprende il profilo del copista, 19) riconosciuto o per sottoscrizione o per valutazione paleografica, a cui si dedica il campo libero successivo; 20) segue la sezione dedicata alla decorazione, 21) quella per la legatura, 22) quella successiva per indicare lo stato del testo della *Fiammetta*; 23) c'è poi la possibilità di indicizzare il manoscritto come contaminato in una sezione distinta, 24) seguita da quella relativa a *incipit* ed *explicit* della *Fiammetta*, 25) dal *field* dedicato all'indicizzazione del restante contenuto del codice e 26) da quello dei relativi *incipit* ed *explicit*; 27) segue inoltre un campo libero per ripercorrere la storia del codice, in cui verranno elencati, se possibile, i vari passaggi che lo hanno condotto alla sede attuale, e 28) uno di eventuali note aggiuntive per informazioni che a rigore non rientrerebbero in nessuna delle precedenti categorie; 29) c'è infine il collegamento alla bibliografia relativa ad ogni manoscritto. Quanto esemplato finora costituisce una scheda sicuramente articolata ma comunque legata ad un modello concettuale tradizionale di scheda descrittiva; dal prossimo *tab*, invece, si mostrano quelle sezioni che costituiscono la motivazione per cui non si è scelta una struttura di entità già esistente su Heurist;

- il secondo *tab* è "Errori d'archetipo": qui, per ogni entità-manoscritto, ci sarà un collegamento ad un *child record* contenente gli errori d'archetipo riconosciuti, trascritti diplomaticamente dal testimone in questione;
- il terzo è il *tab* "*Varia Lectio*", in cui, di nuovo, il *field* costitutivo sarà collegato ad un *child record* contenente i vari *loci* identificati, trascritti, e questa volta interpretati, da ogni singolo codice[11];
- il quarto *tab*, "Trascrizione", è ovviamente dedicato alla trascrizione del manoscritto, che sarà strutturata secondo la divisione in capitoli e paragrafi,

[11] Non è ancora definitiva la modellizzazione di questo specifico *tab*, per cui sarà necessario ottenere più dati affinché si possa ben classificare la *varia lectio*.

pur non rispettando la partizione del testo dello specifico manoscritto (motivo per cui, prima della trascrizione, ci sarà un campo di descrizione della strutturazione del testo secondo lo specifico testimone); si è scelto di rispettare un'unica paragrafatura del testo, che è quella dell'ultima edizione, per rendere più agevole la ricerca di determinate porzioni testuali e più diretto il confronto tra varie trascrizioni; infatti, come per i precedenti *tab* "Errori d'archetipo" e "*Varia Lectio*", anche qui sarà possibile collazionare le diverse trascrizioni, potendo usufruire della relazione strutturale tra i vari *record* di trascrizione del testo, collegati a loro volta al relativo *record* "Manoscritto";

– il quinto *tab*, "Chiose", è specifico, in realtà, per uno solo dei 16 manoscritti oggetto del progetto. Si tratta di un *tab* necessario, essendo dedicato alle chiose rinvenibili in tre manoscritti (due interni alla tradizione del testo), intorno ai quali è stata in passato aperta una *querelle* circa l'autenticità delle suddette chiose. La conclusione fu, nel 1957, una solidissima smentita di Quaglio[12] dell'autenticità avanzata da Pernicone[13]. Varie furono le personalità che avanzarono ipotesi e pareri, ma nessuna, favorevole all'autenticità, è riuscita in termini di risonanza ad oscurare Quaglio (risonanza intesa soprattutto come accoglienza favorevole da parte degli studiosi). La *querelle* si è quindi conclusa, ed è rimasta sopita fino al 2002, quando Sonia Zoldan ha riaperto la questione, incorporando l'ipotesi di autenticità delle chiose ad un'ulteriore ipotesi, quella di seconda redazione della *Fiammetta*. Ciò che è importante dire in questa sede è che sarebbe opportuno iniziare a raccogliere i dati necessari in vista di una futura rivalutazione della questione, soprattutto immersa in una più precisa razionalizzazione di quello che è stato definito ramo β, come la stessa studiosa si augurava;
– l'ultimo *tab* è "Immagini": che conterrà il *manifest* IIIF per la gestione delle immagini e un *link* di collegamento al *record* "Web site / page", che presenterà i *link* diretti al sito della Biblioteca, alla teca digitale e alla digitalizzazione dello specifico manoscritto.

2.2 Conclusioni: anteprima di visualizzazione, metadata e website interattivo

Una volta compilati i campi, l'anteprima mostra chiaramente i risultati: prendendo come esempio un *record* di partenza qualsiasi, ad esempio il Pluteo 42.9, si nota che l'anteprima restituisce solo i campi effettivamente riempiti.

[12] A.E. Quaglio, *Le chiose all'Elegia di Madonna Fiammetta*, Padova, CEDAM, 1957.
[13] Boccaccio, *L'Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di V. Pernicone, cit., passim.

Figura 1. Anteprima di visualizzazione Heurist del record "Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 42.9".

Tra questi, alcuni sono *link*, quindi cliccabili, perché sono quelli che nella costruzione della struttura sono stati messi in relazione con un'ulteriore entità. Selezionando la voce *EdA: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 42.9* in "Errori d'archetipo", si aprirà la finestra a comparsa del *record* in questione, ovvero gli errori d'archetipo del manoscritto a cui si riferisce l'entità che si sta visualizzando. Oltre a riportarli tutti, e ognuno accompagnato da una nota esplicativa, c'è la possibilità di confrontare gli errori così come presentati da tutti i manoscritti, e questo perché si è creata nella struttura dell'entità un *field* specifico (di cui si è detto sopra), il *relationship marker*, che permette l'interconnessione di più *record*. In questo modo, seguendo i *link* presentati, si possono confrontare gli errori d'archetipo di più manoscritti in maniera sinottica.

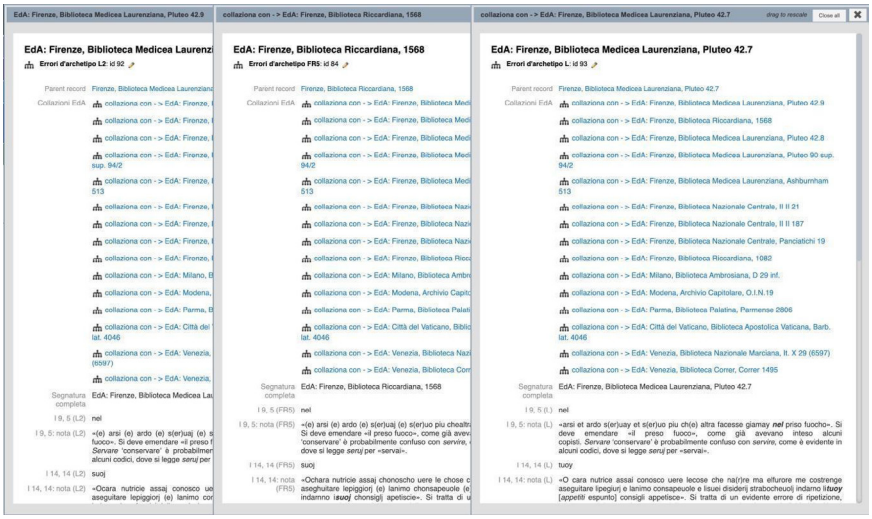


Figura 2. Visualizzazione sinottica di alcune entità relative agli errori d'archetipo.

Lo stesso discorso vale per la *varia lectio*, per cui si presentano varie possibilità di relazione tra entità, a seconda dello scopo del progetto. Si potrebbe pensare, ad esempio, di creare una relazione *parent-child* per un manoscritto sicuramente *descriptus*. In questo modo si riuscirebbe non solo a restituire nella strutturazione del *database* quello che è un dato legato ai procedimenti di copiatura, e quindi un concetto, quello di *codex descriptus* con tutte le sue implicazioni anche metodologiche; si potrebbe, inoltre, evitare di sovraffollare la visualizzazione delle relazioni tra codici che nella strutturazione hanno invece necessitato di una connessione su uno stesso piano, prescindendo da qualsiasi tipo di gerarchia. Anche in questo caso, comunque, dal *record* di partenza si può arrivare, seguendo i *link* appositi, al confronto di vari *loci* testuali.

Questi esempi mostrano bene la potenzialità dello strumento, che permette quindi di creare interconnessioni basate su strutture gerarchizzate molto intuitive.

Una volta inseriti tutti i dati in strutture relazionali, si può procedere alla fase di revisione e di strutturazione delle caratteristiche generali del *database* e della pubblicazione su una piattaforma web. Tramite il menù *Explore*, alla voce *Overview*, è possibile visualizzare un riepilogo delle entità archiviate, cliccabili e revisionabili. Oltre a ciò, sono mostrate le informazioni principali associate al *database*, modificabili tramite la voce *Edit Metadata*: un *display name*, un logo, informazioni sui diritti, il nome del responsabile scientifico e una breve

descrizione del *database* stesso. Seguono altre indicazioni di carattere tecnico riguardo sincronizzazione e indicizzazione, comportamento di eventuali altri utenti interni e ricezione di informazioni.

L'eventuale passo successivo coinciderebbe con una possibilità offerta da Heurist, e cioè la creazione e la strutturazione dal menù *Publish* di un *website* interattivo per il progetto. I siti web vengono modificati attraverso l'*editor* Heurist, memorizzati come parte integrante del *database* e generati direttamente dal *software*. Ciò consente affidabilità e sostenibilità, nonché un'interazione ottimale con i dati, comprese le immagini, e l'utilizzo dei componenti dell'interfaccia di Heurist (*widget* come ricerche a faccette, elenchi di risultati, mappe, *timeline*, *report* personalizzati e diagrammi di rete) direttamente nel sito web. Una volta modificato, e costituita l'interfaccia desiderata, si può strutturare la *ratio* di ricerca, che è il modo diretto con cui il futuro utente entrerà in contatto con i dati archiviati nel *database*. I filtri di ricerca possono essere creati e modificati in qualsiasi momento nel menù *Explore*, essendo necessari per il raggiungimento delle informazioni inserite nel sistema.

2.3 Export *completo*

Altra possibilità, e ultima presentata, è un *export* completo dei dati: questa funzione esporta il *set* di risultati corrente (il sottoinsieme di *record* selezionati dalla ricerca o dal filtro), sia come file che attraverso un URL di alimentazione che genererà i risultati al volo per l'immissione in altri *software*. Heurist può quindi esportare dati selezionati o anche l'intero *database* in vari formati, tra cui file CSV, XML e formati di *output* personalizzati generati attraverso un sistema di *template* integrato. I dati di qualsiasi *database* Heurist possono essere di conseguenza consultati ed esportati in una forma coerente e utilizzabile indipendentemente da Heurist attraverso *queries* MySQL standard che possono a loro volta adeguarsi ad una varietà di strumenti di *database* e a qualsiasi linguaggio di programmazione. MySQL è infatti un *software* libero sviluppato per essere il più possibile conforme agli standard SQL (che è un linguaggio standardizzato per *database* basati sul modello relazionale). I sistemi e i linguaggi di programmazione che supportano MySQL sono molto numerosi, fra cui Java, Mono, .NET, PHP, Python. Un modello relazionale, invece, è un modello matematico che offre gli strumenti concettuali per strutturare una base di dati in termini di valori atomici e di relazioni tra questi valori atomici, che in sostanza è ciò che si è detto fino ad ora, creando entità (o *record*) e relazioni tra esse. Tutto questo, quindi, per sottolineare che un ulteriore grande vantaggio di Heurist è il fatto che il suo utilizzo per la strut-

turazione del *database* non è vincolato a criteri di pubblicazione né di visualizzazione.

Bibliografia

Boccaccio G., *L'Elegia di Madonna Fiammetta con le Chiose inedite*, a cura di V. Pernicone, Bari, Laterza, 1939.

–, *L'Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di F. Ageno, Parigi, Tallone, 1954.

–, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, 10 voll., V/2: *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, Milano, Mondadori, 1994.

Cursi M., *«Misere vesti, lieti inchiostri, impomiciate carte»: codici, copisti e lettori della Fiammetta e del Corbaccio*, in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, Elegia di Madonna Fiammetta et Corbaccio*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 35-70.

Delcorno C., *Studi sulla tradizione manoscritta dell'"Elegia di Madonna Fiammetta"*, «Studi sul Boccaccio», XIV, 1983-1984, pp. 4-129.

Quaglio A.E., *Le chiose all'Elegia di Madonna Fiammetta*, Padova, CEDAM, 1957.

–, *Per il testo della "Fiammetta"*, «Studi di filologia italiana», XV, 1957, pp. 5-206.

Zoldan S., *Dal Gaetano al Boccaccio: ipotesi di doppia redazione della "Fiammetta"*, «Studi sul Boccaccio», XXX, 2002, pp. 193-246 e XXI, 2003, pp. 71-135.

Sitografia

HEURIST, https://heuristnetwork.org/.

Mariangela Palomba

L'*Epistola napoletana* di Giovanni Boccaccio: un approccio digitale

1. Un'opera prima del suo genere

«Occorrerà ancora molto lavoro, far ricerche in molte direzioni, per estrarre la somma delle informazioni e dei valori che racchiude la singolarissima *Epistola napoletana* […] del giovane Boccaccio»[1]. Queste le parole di Francesco Sabatini, specchio inequivocabile della particolare situazione in cui versa l'opera giovanile del certaldese. Testo complesso non solo dal punto di vista linguistico, a causa dell'uso riflesso e letterario del dialetto napoletano – a cui sono da sommarsi inevitabilmente situazioni di interferenza di diasistema dei diversi copisti –, ma anche e soprattutto per la sua tradizione manoscritta, numerosa e variegata, sia per qualità di lezioni che per fisionomia dei codici stessi.

L'*Epistola napoletana*, «piccola, ma lucentissima gemma»[2], suscita particolare interesse per la sua doppia natura: da un lato, quella di missiva indirizzata a un tale Francesco de' Bardi dimorante a Gaeta, uomo d'affari fiorentino che, com'era d'uso, seguiva i suoi interessi in Italia meridionale (e poi, nella seconda redazione d'autore, ad un certo Jacopo Villani non meglio identificato)[3], dall'altro quella di opera squisitamente letteraria, in cui prende forma

[1] F. Sabatini, *L'Epistola napoletana. Esperimento di genere e di modalità narrative*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del Convegno "Boccaccio angioino. Per il VII anniversario della nascita di Giovanni Boccaccio", a cura di G. Alfano *et al.*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 13-21: 13.

[2] F. Sabatini, *Lingue e letterature volgari in competizione*, in *Italia linguistica delle Origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, a cura di V. Coletti *et al.*, Lecce, Argo, 1996, pp. 507-568: 528.

[3] Sulla seconda redazione d'autore, cfr. F. Sabatini, *Lettera a Vincenzo Pernicone per il promesso articolo sull'«Epistola Napoletana» del Boccaccio*, in *Studi di filologia e letteratura dedicati a Vincenzo Pernicone*, 7 voll., Genova, Università degli studi di Genova, 1975, II-III, pp. 509-517: 512-514 e Id., *L'epistola napoletana*, cit., pp. 16-17.

«l'espediente narrativo prediletto nella narrativa boccaccesca»[4], ovvero lo sdoppiamento di personalità. Boccaccio-autore scinde, infatti, sé stesso tra il mittente e firmatario *Jannetta de Parisse* («Giannetto il Parigino», a ripresa della leggendaria discendenza francese dell'autore e a sostegno dell'autenticità dell'opera)[5] e l'*abbate Ja' Boccaccio* («Gian Boccaccio», col nome secondo l'uso napoletano) figurante come un serioso e stimato erudito, dedito agli studi e per questo ammirato da tutte le persone citate.

Doppia natura, tra l'altro, ravvisabile anche nella conformazione generale del testo stesso, diviso in due lettere ben distinte tra loro sia per forma che per sostanza, in cui la prima assume la funzione di contenitore dell'altra. Il proemio, infatti, scritto in volgare fiorentino, presenta una prosa altamente elaborata e intonata, ricca di riflessioni retoriche e filosofiche ed illustri *exempla* ricavati da Valerio Massimo, primo fra tutti il parallelo con delle alte personalità del mondo classico. Come, infatti, gli stessi Socrate, Scipione e Lelio non considerarono sconvenevole ritagliarsi dei momenti di svago e riposo dalle loro preoccupazioni quotidiane, tale distacco dai doveri è così concesso anche al destinatario della vera e propria epistola napoletana, annunciata in chiusura come *diporto* (ossia 'divertimento', 'scherzo').

Quest'ultima assume, dunque, la forma di una sorta di allegato del proemio in fiorentino, da dover essere utilizzato come ludica distrazione dalla concitata vita politica e istituzionale del tempo, soprattutto se si considera il giocoso contenuto del testo. Infatti, scritta in un «napoletano trecentesco, così come doveva apparire all'orecchio di un fiorentino, tutto intento ad imitare la fonetica e la sintassi della lingua parlata»[6], la lettera annunciata riferisce del parto di una donna di nome Machinti (da cui la definizione dell'opera come *La Machinta* presente in alcune rubriche tramandate) la quale dà alla luce un bambino, molto probabilmente figlio dello stesso destinatario. Parte così la descrizione delle esuberanti reazioni e dei festeggiamenti per la lieta notizia da parte della brigata di amici partenopei di Francesco, non senza una dose di piccante sarcasmo che contribuisce alla realizzazione di un caratteristico spaccato di vita partenopea, in cui prendono forma abitudini tradizionalmente napoletane che «al pari della lingua locale suscitano curiosità»[7] in Boccaccio.

---

[4] Sabatini, *Lettera a Vincenzo Pernicone*, cit., p. 511.

[5] Sull'autenticità dell'opera, discussa e confermata, cfr. Id., *Lettera a Vincenzo Pernicone,* cit., pp. 510-511.

[6] P. Bianchi, N. De Blasi, R. Librandi, *L'"Epistola napoletana" di Boccaccio (1340 circa)*, in Id., *I' te vurria parla'. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Tullio Piemonti Editore, 1993, pp. 214- 221: 215.

[7] N. De Blasi, *Boccaccio precursore del dialetto letterario*, in Id., *Profilo linguistico della*

A partire da questo assunto, infatti, l'alto gusto retorico-oratorio tipico della cultura e della politica fiorentina incontra la pura vivacità del mondo mercantesco-aristocratico partenopeo, creando un perfetto connubio tra le due realtà: in un gioco di richiami e riprese, l'autore attua la consapevole e pioneristica scelta di creare una commistione tra il fiorentino, percepito pienamente come volgare letterario, e il napoletano, varietà locale linguisticamente marcata: è così, quindi, che Boccaccio dà vita alla prima manifestazione in assoluto di un testo prosastico in volgare napoletano.

2. La tradizione manoscritta

Stando ai vagli di Sabatini[8], da sommare alle successive acquisizioni dovute a Ginetta Auzzas, la tradizione dell'*Epistola napoletana* consta di 41 manoscritti[9], divisibili in due redazioni d'autore, di cui la prima di 33 testimoni, la seconda di 6[10]. Escluso un unico manoscritto membranaceo[11], si è dinanzi a un *corpus* di soli supporti scrittori cartacei, databili in media alla seconda metà del XV secolo, ad eccezione del Riccardiano 1100 dei primissimi anni del sec. XV[12] e di altri tre riconducibili al XVI e XVII secolo[13].

Per quanto riguarda la collocazione geografica del luogo di conservazione dei supporti, essa tende a polarizzarsi intorno a Firenze (almeno 24 casi) e a Città del Vaticano (6 casi), al fianco di testimonianze isolate (Venezia, Genova, Napoli, Siena e Verona) ed un unico caso di presenza d'oltralpe, nella fattispecie Darmstadt, in Germania.

Campania, Bari, Laterza, 2006, pp. 126-130: 129.

[8] Per un commento sulla tradizione, cfr. Sabatini, *Lettera a Vincenzo Pernicone*, cit., pp. 511-513.

[9] Un elenco completo dei codici è presente in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, 10 voll., V/1: *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas, Milano, Mondadori, 1992, pp. 859-876: 869-870.

[10] Tale dato si basa sulla tradizione di 39 manoscritti conosciuti da Sabatini. I due testimoni aggiunti da Auzzas sono il Magliabechiano VIII 1580 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e il Parmense 286 della Biblioteca Palatina di Parma, sulla cui redazione dell'Epistola la studiosa non dà nessuna informazione. Si rimanda il dato a ricerche future.

[11] Verona, Biblioteca Capitolare, cod. DXIX (VeC).

[12] Sulla datazione del ms cfr. M. Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 66-67 e Id., *Ritrovare l'identità perduta. Giovanni di ser Piero Compiobbesi copista del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 2008, pp. 1-38: 12-14.

[13] Firenze, Biblioteca Marucelliana, cod. A LXXIV (XVI sec.); Venezia, Biblioteca Marciana, cod. It. X 11 (XVI sec.); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano VIII 15 (XVII sec.).

A causa della sua natura di testo breve (di media *recto* e *verso* di una carta quando è trasmessa solo una delle due parti, due carte quando si ha la forma unitaria di proemio e lettera), in tutti i casi l'*Epistola* viaggia in manoscritti miscellanei, composti da numerose opere, distribuite spesso in blocchi identici tra loro o con moderate variazioni. In particolare, la fisionomia di tali supporti scrittori permette di effettuare una prima distinzione interna: un primo gruppo di essi (di cui fa parte la maggioranza dei testimoni) si presenta nella forma delle cosiddette sillogi di *pistole e dicerie*[14], raccolte di tipo retorico-oratorio (e dunque epistole, orazioni, protesti ecc.), riflesso del florido panorama culturale dell'Umanesimo civile fiorentino con al centro l'interesse per l'epistolografia e la retorica[15]. L'*Epistola napoletana* vi rientra, dunque, a pieno titolo grazie all'*accessus* in volgare fiorentino a causa della presenza delle tematiche retoriche sopracitate. L'altro gruppo, invece, comprende manoscritti – in diversi casi compositi – latori di testi di vario tipo, ma principalmente di ambito letterario, storico-fiorentino o addirittura di altra natura, configurandosi come dei veri e propri zibaldoni. Se appare chiaro il motivo dell'inserimento dell'*Epistola napoletana* in miscellanee di opere letterarie, si rimanda a ricerche e valutazioni future l'esame dei rapporti che intercorrono tra questa e i testi che esulano dalla dimensione sia retorica che letteraria.

3. Un campo di ricerca ancora inesplorato

Ad oggi un'edizione critica "lachmannianamente" condotta dell'*Epistola napoletana* è assente, ma numerosi sono gli studi sull'opera. Tra questi, i più antichi pubblicano il testo sulla base di arbitrarie scelte di un ristretto manipolo di codici[16], mentre i più recenti si concentrano prevalentemente su

[14] Definizione riscontrabile, spesso in forma di annotazione manoscritta, in corrispondenza del dorso di una fetta cospicua di testimoni.

[15] Sull'Umanesimo civile fiorentino cfr. G. Tanturli, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, «Studi di filologia italiana», XXXVI, 1978, pp. 197-247 e Id., *Continuità dell'Umanesimo civile da Brunetto Latini a Leonardo Bruni*, in *Gli umanesimi medievali*, Atti del II Congresso dell'Internationales Mittellateinerkomitee, a cura di C. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 735-780.

[16] Tali studi, la cui forbice temporale va dal XVI al XX secolo, sono: *Prose di Dante, Petrarca e Boccaccio e di molti altri nobili e virtuosi ingegni nuovamente raccolte*, Fiorenza, appresso il Doni, 1547 (CNCE 34179); A.M. Biscioni, *Prose di Dante Alighieri e di messer Giovanni Boccacci*, Firenze, G.G. Tartini e S. Franchi editori, 1723; F. Galiani, *Del dialetto napoletano*, Napoli, V. Mazzola e A. Vocola editori, 1779; V. De Ritis, *Vocabolario napoletano lèssigrafico e storico*, II, Napoli, Stamperia Reale, 1851; R. Guiscardi, *Di messer Giovanni Boccaccio la pistola in dialetto napoletano*, Napoli, [s.n.], 1886; F. Nicolini, *La lettera di*

questioni testuali e linguistiche[17], riprendendo la versione testuale data dallo stesso Sabatini[18]. Quest'ultimo, infatti, dopo aver affrontato un discorso di natura filologica – purtroppo esposto per sommi capi senza tavole dimostrative – decide di mettere a testo l'opera del certaldese a partire esclusivamente dal Riccardiano 1080, a suo avviso latore di *lectiones difficiliores* e per questo di maggiore autorevolezza ecdotica[19].

Nonostante ciò, l'*Epistola napoletana* offre diverse piste d'indagine inesplorate, tra le quali la più urgente sembra essere «la descrizione esatta di tutti i testimoni e la caratterizzazione complessiva dei due filoni della tradizione manoscritta»[20]. Manca, dunque, la *recensio* puntuale di tutti e 41 i codici dell'opera: operazione che si delinea come il principale obiettivo del progetto di ricerca dottorale di chi scrive, ancor prima di giungere ad un'edizione.

Tramite l'esame autoptico dell'intero testimoniale, infatti, verranno allestite delle schede descrittive dei manoscritti, approfondite dal punto di vista codicologico-paleografico, al fine di delineare il profilo di ognuno di essi e cercare di vedere chiaro su diversi nodi fondamentali per garantire una precisa ri-identificazione e contestualizzazione dell'*Epistola napoletana*. L'attenzione sarà rivolta soprattutto al suo ambiente di produzione e fruizione, dando particolare valore non solo al testo, ma anche e soprattutto a dati di natura materiale, ad oggi purtroppo del tutto trascurati, ma che, se sommati con l'approccio ecdotico, potrebbero rivelarsi preziosi.

E, dunque, data la mole di informazioni da gestire nel corso della ricerca, si è reso necessario uno strumento che permettesse innanzitutto di visualizzare la totalità di dati in maniera semplice e diretta, per poi interrogarli

---

Giovanni Boccaccio a Franceschino de' Bardi, «Archivio storico Italiano», s.VII, II, 1924, pp. 5-102; G.M. Monti, *Intorno alla lettera napoletana del Boccaccio*, in Id., *Nuovi studi angioini*, Trani, Vecchi, 1937; N. Bruscoli, *Giovanni Boccaccio*, *L'Ameto, Lettere, Il Corbaccio*, Bari, Laterza, 1940; e *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, 4. voll., IV: *Caccia di Diana, Rime, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Dalle Esposizioni sopra la Comedia di Dante, Lettere*, Milano, Rizzoli, 1972

[17] Cfr. Bianchi, De Blasi, Librandi, *I' te vurria parla'*, cit.; P. Manni, *L'epistola napoletana*, in Id., *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 262-265; De Blasi, *Boccaccio precursore*, cit., pp. 126-130; N. De Blasi, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)*, «Lingua e Stile», XLIV, 2, 2009, pp. 173-208; G. Tanturli, *L'epistola napoletana* in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis *et al.*, Firenze, Mandragora, 2013, scheda nr. 31, pp. 157-158.

[18] Tale versione è presente anche in uno dei volumi di tutte le opere di Boccaccio a cura di Vittore Branca, dove Auzzas riferisce di aver messo a testo l'*Epistola napoletana* secondo le scelte di Sabatini (Cfr. Auzzas, *Epistole e lettere*, cit., p. 870).

[19] A riguardo, Sabatini, *Lettera a Vincenzo Pernicone*, cit., pp. 514-515.

[20] Id., *L'Epistola napoletana*, cit., p. 14.

e metterli in relazione tra loro, in modo tale da creare famiglie con affinità codicologiche e materiali in senso lato. Si è allora scelto di utilizzare Heurist, costruttore di *database online*, dei cui vantaggi e funzioni ha avuto modo di discutere Matteo Mocerino e al cui intervento all'interno del presente volume si rimanda senz'altro[21].

4. Un approccio digitale all'*Epistola napoletana*: Heurist

In tale sede si procederà direttamente col far osservare l'utilizzo concreto di Heurist applicato all'*Epistola napoletana*, limitandoci ad alcuni preliminari risultati.

In primo luogo, tra i *record types*, sono state per ora inserite tre strutture di partenza.

1. 'Biblioteche' dove vi sono le quattordici entità delle altrettante biblioteche che conservano i diversi testimoni. In particolare, cliccando su ognuna di esse è possibile, infatti, visualizzare immediatamente quali e quanti testimoni sono presenti nella specifica biblioteca.

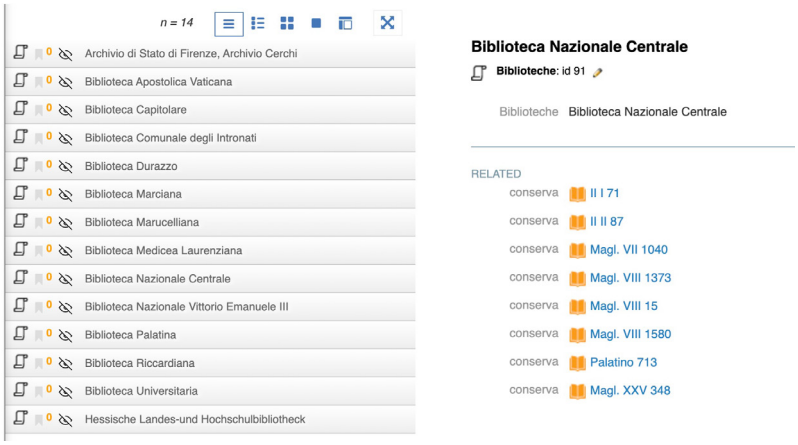


Immagine 1: Entità 'Biblioteca Nazionale Centrale' (Firenze) con mss afferenti

[21] M. Mocerino, *Per una visualizzazione digitale della Fiammetta: Heurist e il modello relazionale*, in questo volume.

2. 'Manoscritti' dove è riversato l'intero *corpus* testimoniale.

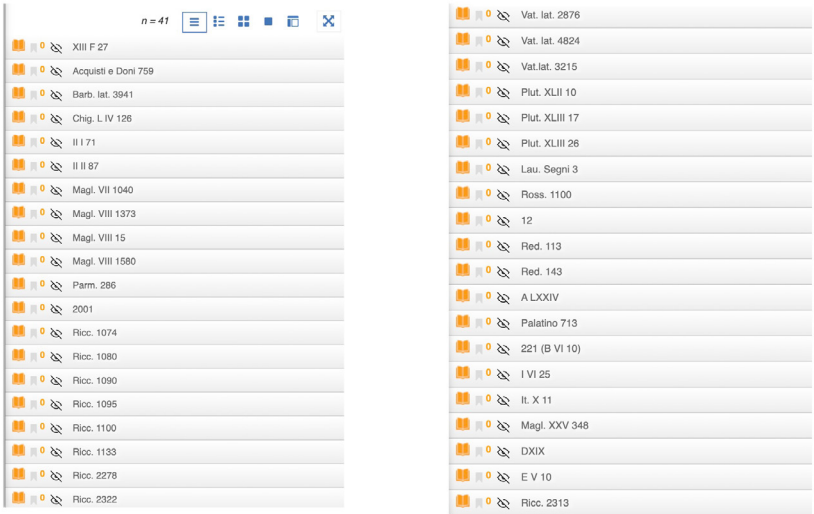


Immagine 2: Recordtype 'Manoscritti' con intero corpus testimoniale

3. 'Tipologie codicologiche' dove sono presenti le tre tipologie di forma-libro in cui viaggiano i manoscritti fino ad ora visionati, ossia 'miscellanee di testi letterari', 'miscellanee di tipo retorico-oratorio' e 'zibaldoni'. Anche in questo caso, cliccando su un'entità, è possibile visualizzare quale manoscritto ha assunto una specifica forma. Ovviamente, data l'incompiutezza della ricerca, questo *record* potrà essere implementato con altre tipologie codicologiche, qualora siano presenti.

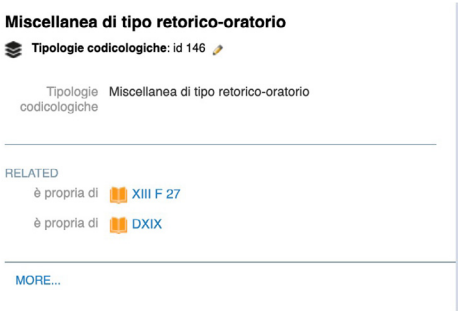


Immagine 3: Entità 'Miscellanea di tipo retorico-oratoria' con mss afferenti

Ma, ritornando al *record* 'Manoscritti', si vuol ora focalizzare l'attenzione sulla scheda descrittiva del supporto scrittorio, contenitore di tutte le informazioni raccolte, utile per avere un rapido *identikit* di ogni manoscritto. Heurist dà, infatti, la possibilità di modellizzare l'entità secondo esigenze specifiche in modo tale da creare una struttura di scheda *ad hoc* per il *corpus*, la quale si genera identica per ogni manoscritto inserito. Nello specifico, prendendo come esempio il XIII F 27 della Biblioteca Nazionale di Napoli, si possono notare i vari campi generati, divisi in specifiche *tabs*.

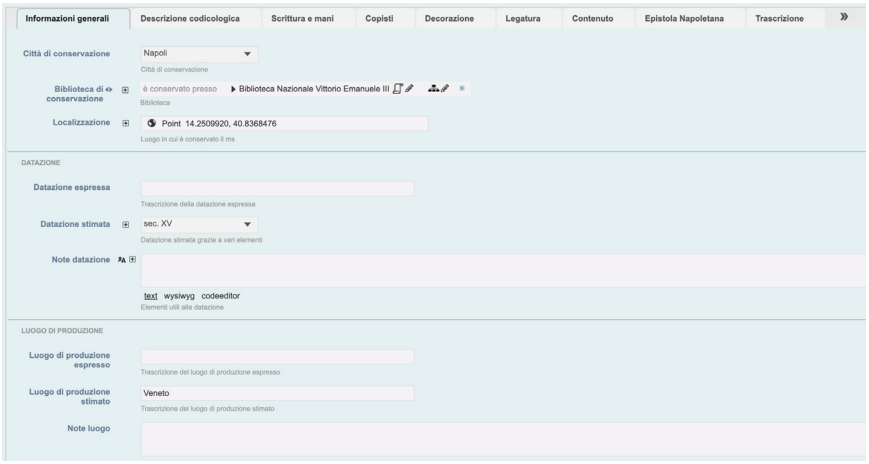


Immagine 4: Modello di scheda descrittiva

4. *Tab* 'Informazioni generali' con i seguenti campi:
   a. 'Città di conservazione';
   b. 'Biblioteca di conservazione', con il *relationshipmarker* al record 'Biblioteche';
   c. 'Localizzazione';
   d. 'Datazione' e 'Luogo di produzione' con specifici sottocampi e note per eventuali informazioni aggiuntive.

Dalla successiva immagine 5, si può notare che nel campo 'Localizzazione' sono inserite le coordinate: questo perché Heurist permette di localizzare perfettamente il manoscritto sulla mappa ed infatti di seguito si riporta un'immagine con il risultato esteso su tutti i manoscritti, ritrovabile nella sezione *Map* nel menù *Explore*. Tale funzionalità permette, quindi, di comprendere agevolmente dove e come sono distribuiti i manoscritti sulla cartina geografica.

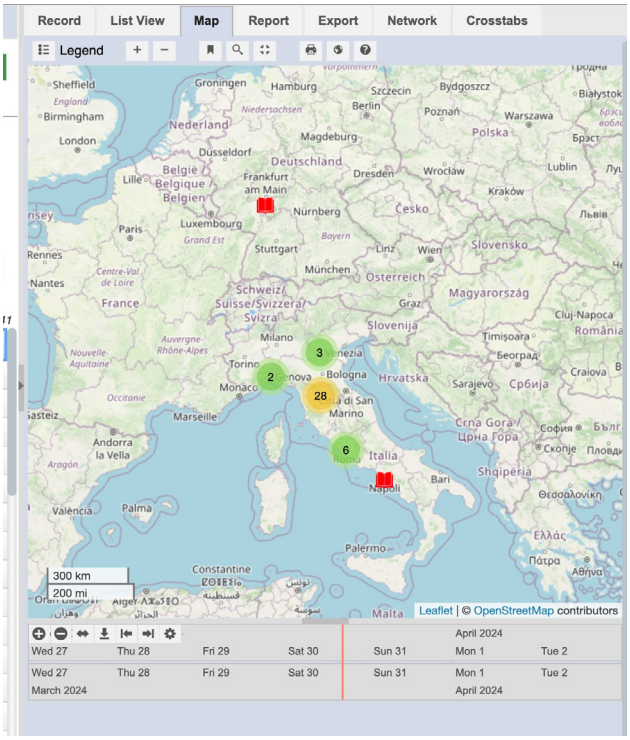


Immagine 5: Localizzazione

5. *Tab* 'Descrizione codicologica' con:
   a. 'Struttura codicologica';
   b. 'Tipologia codicologica', anche qui con il *relationshipmarker* al *record* 'Tipologie codicologiche';
   c. 'Stato di conservazione' con note;
   d. 'Materia scrittoria', 'Consistenza e numerazione', 'Fascicolazione e richiami', 'Dimensioni e schema di scrittura'.

6. *Tab* 'Scrittura e mani', divisa in due campi interscambiabili:
   a. 'Mano che copia l'Epistola napoletana', da riempire quando l'*Epistola* è copiata da una mano diversa e che quindi sarà l'unica mano su cui ci si soffermerà, dato il *focus* del progetto.
   b. 'Mano unica', da riempire quando tutti i testi, quindi *Epistola* compresa, sono copiati da un'unica mano.

In entrambi i casi, si definirà la 'Tipologia scrittoria', dando una descrizione specifica di tutte le sue caratteristiche. Seguono i campi 'Rubriche' e 'Altri elementi grafici'.

7. *Tab* 'Copisti' che nel caso del XIII F 27 è vuoto, poiché anonimo. Anche perché ad oggi non si ha ancora avuto modo di analizzare un manoscritto il cui copista si sottoscrive, né sono state ancora identificate le mani anonime. Ad ogni modo, nella tabella, sono stati creati i seguenti campi:
   a. 'Sottoscrizione del copista dell'*Epistola*'.
   b. 'Sottoscrizioni di copisti che copiano altri testi'.

   Questo, ovviamente, per distinguere e dare risalto al copista dell'*Epistola*.

8. *Tab* 'Decorazione', divisa anch'essa in:
   a. 'Decorazione esclusiva all'*Epistola*', quando diversa e specifica all'opera;
   b. 'Decorazione generale', quando unica e continua in tutto il manoscritto.
   c. Infine, il campo 'Stemmi'.

9. *Tab* 'Legatura' con:
   a. 'Descrizione' per le informazioni generali;
   b. 'Note' per eventuali aggiunte.

10. *Tab* 'Contenuto', il più prezioso perché permette di tenere a portata di mano tutti gli autori e le opere che sono trasmesse nei manoscritti, in modo tale da comprendere in quali rapporti e in quale ordine viaggia l'*Epistola napoletana*.

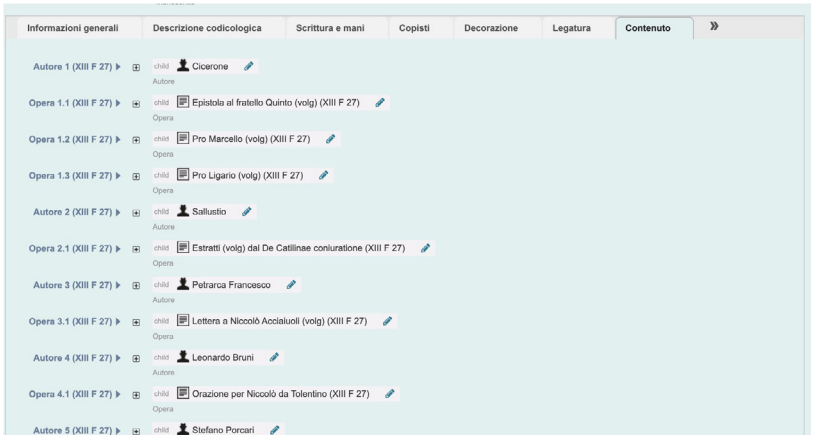


Immagine 6: Tab 'Contenuto'

Qui, infatti, si possono riversare informazioni utili per delineare l'ambiente di produzione e fruizione dell'opera e soprattutto per individuare, qualora sia possibile, una o più strutture interne simili tra più codici. Per fare questo, si è reso necessario generare due *sub-records*, ossia due entità 'figlie' (nel linguaggio specifico *childrecords*) del manoscritto in questione, in modo tale da collegarle esclusivamente a quest'ultimo. Il primo *sub-record* è, infatti, quello degli 'Autori'; il secondo *sub-record* è quello delle 'Opere di XIII F 27'. Autori e opere sono ovviamente in legame fra loro: per creare questa relazione è stato quindi inserito uno specifico *relationshipmarker* fra le due entità che si richiamano vicendevolmente.

11. *Tab* 'Epistola napoletana'.

Ovviamente l'opera del certaldese ricopre un ruolo prioritario in questa ricerca e, dunque, necessita di un campo distinto e distintivo, diviso in:

a. 'Stato del testo', in cui si indica se l'opera è tramandata nella sua interezza (proemio in toscano e testo napoletano) o se è trasmessa solo una delle due parti.
b. Altri campi relativi alle partizioni del testo stesso: Rubrica, *Incipit* ed *Explicit* del proemio e dell'*Epistola* vera e propria e *Finit*.

12. *Tab* 'Trascrizione', dove è riportata la trascrizione del testo dello specifico manoscritto, la quale anch'essa svolgerà un ruolo fondamentale nella ricerca.

13. *Tab* 'Storia del codice', divisa in:

a. 'Note di possesso' con trascrizione e 'Possessori';
b. 'Note di provenienza' con trascrizione e 'Provenienze'
c. 'Segnature pregresse', 'Timbri delle biblioteche' e 'Altre informazioni'.

Va da sé che nel momento in cui sarà possibile identificare possessori e provenienze si creerà un *recordtype* specifico per ognuno, con relativo *relationshipmarker* al codice con cui si lega, in modo tale da collegare più manoscritti allo stesso possessore o alla stessa provenienza: cosa che sarà fatta anche con i copisti identificati.

Questa struttura di scheda, dunque, che per necessità di completezza deve essere così articolata, è valida per tutti i testimoni, ma restituisce volta per volta i soli campi riempiti per ogni manoscritto. Ecco che con Heurist si riuscirà ad avere a portata di mano l'*identikit* di ogni manoscritto, e non solo: si potrà anche far dialogare tra loro i codici e creare quelle affinità codicologiche di cui si è detto alle pagine precedenti.

Infatti, altra funzionalità essenziale di Heurist è quella di creare dei *link* cliccabili che permettono di aprire delle finestre a comparsa del *record* collegato di volta in volta a diverse identità. Dal menù *Explore* > Biblioteche, cliccando sui *link* dei manoscritti che si desidera mettere a confronto, è possibile infatti aprire le varie finestre collegate alle diverse entità dei manoscritti.

Di seguito un esempio del XIII F 27 della Biblioteca Nazionale di Napoli confrontato con il DXIX della Biblioteca Capitolare di Verona dove si può subito notare che tali codici appartengono alla stessa tipologia codicologica – miscellanee di tipo retorico-oratorio – riconducibili alla stessa famiglia codicologica.

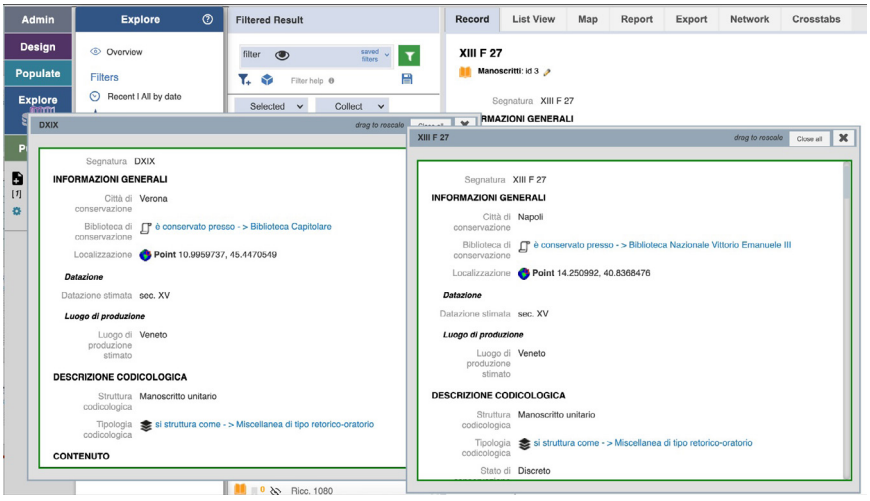


Immagine 7: Confronto fra XIII F 27 e DXIX

Inoltre, scorrendo fino alla sezione Contenuto risalta il fatto che i due manoscritti siano latori all'incirca degli stessi testi, collocati quasi nella stessa posizione. In entrambi i casi, ad esempio, abbiamo in prima posizione Cicerone con tre volgarizzamenti alle sue opere: quello dell'*Epistola al fratello Quinto*, quello dell'orazione *Pro Marcello* e quello dell'orazione *Pro Ligario*; in seguito, in entrambi i manoscritti, vi è Sallustio con degli estratti volgari dal *De Catilinae coniuratione*.

Focalizzandoci ora sull'*Epistola napoletana*, è possibile notare come in entrambi i codici questa sia inserita dopo alcune orazioni di Stefano Porcari, ma, se nel XIII F 27 è seguita da altre orazioni sempre di Porcari, nel DXIX l'opera successiva è sempre del certaldese, nello specifico l'*Epistola a Francesco*

Nelli. Così facendo è possibile visualizzare rapidamente la posizione dell'*Epistola* nella miscellanea e le opere con cui è tramandata.

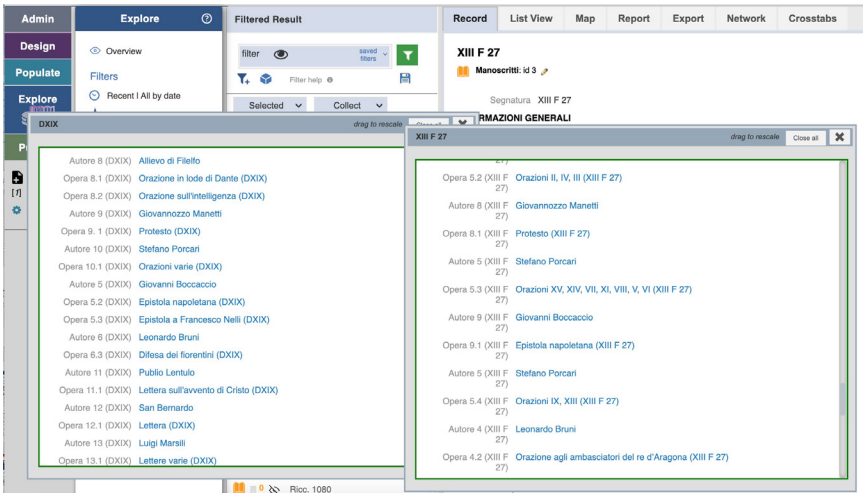


Immagine 8: Confronto del contenuto di XIII F 27 e DXIX

Ma non solo, Heurist permette di inserire un'altra possibilità fondamentale: quella di vedere come il testo è tramandato nel manoscritto, di cui è presa di volta in volta la trascrizione. Cliccando sul *link* 'Epistola napoletana' presente nella scheda di entrambi i codici, infatti, appaiono altre due finestre, in cui è possibile comparare agevolmente il testo, con i vari *incipit* ed *explicit* e la trascrizione integrale. Tale funzionalità è quindi congeniale per fare un confronto non solo prettamente materiale tra i codici, ma anche testuale.

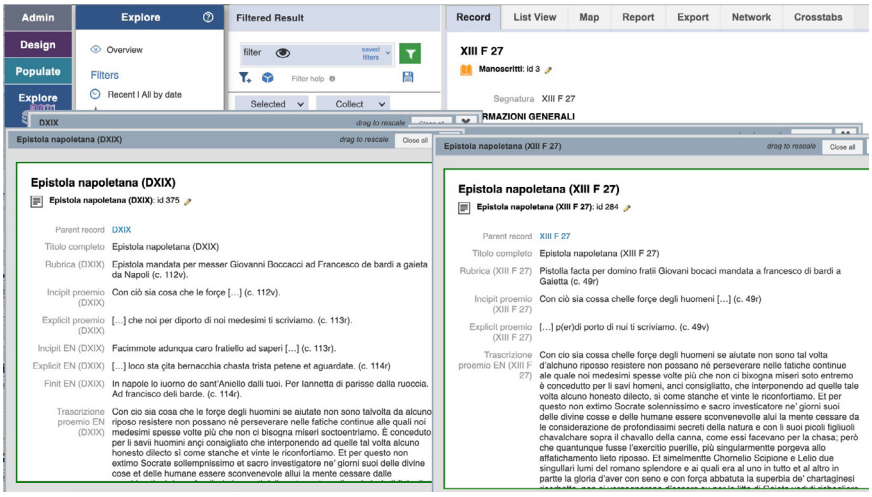


Immagine 9: Confronto fra il testo tramandato da DXIX e XIII F 27

Infine, un'altra importante funzionalità di Heurist: selezionando dal menù *Design* la voce *Visualise*, il programma permette di generare un grafico di tutto il sistema di entità e relazioni del database, le quali possono sia comparire nella loro completezza, rendendo tutti i nodi e i legami tra i *records*, oppure far vedere le relazioni solo fra le entità selezionate dall'utente.

Facendo, infatti, dialogare i due testimoni e selezionando esclusivamente l'entità Boccaccio e le sue rispettive opere, il visualizzatore grafico permette di vedere che nel XIII F 27 Boccaccio compare solo con l'*Epistola napoletana*, mentre nel DXIX vi sono anche altre opere oltre l'epistola, ossia il *Trattatello*, la *Consolatoria a Pino de' Rossi* e l'*Epistola a Francesco Nelli*.

Tale grafico, quindi, è utile per visualizzare rapidamente i rapporti che intercorrono sia tra l'*Epistola napoletana* e le altre opere che tra la stessa *Epistola* contenuta in più codici.

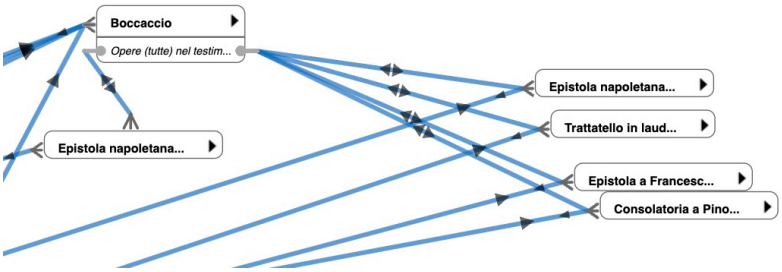


Immagine 10: Opere di Boccaccio nel XIII F 27 (a sinistra) e nel DXIX (a destra)

In conclusione, data la complessa natura ecdotica, linguistica e codicologica dell'opera, Heurist è un ottimo strumento per compiere un necessario lavoro – intermedio tra la *recensio* e la *collatio* – di visualizzazione e di interrogazione dei manoscritti, al fine di riuscire non solo a delineare al meglio la tradizione, ma anche e soprattutto a definire delle affinità fra codici su basi prettamente materiali, da far combaciare se possibile con affinità di natura testuale, che, si spera, potranno essere indagate tramite ulteriori strumenti digitali che permetteranno di supportare il lavoro.

Bibliografia

Bianchi P., De Blasi N., Librandi R., *L'"Epistola napoletana" di Boccaccio (1340 circa)*, in Id., *I' te vurria parla'. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Tullio Piemonti Editore, 1993, pp. 214- 221.

Biscioni A.M., *Prose di Dante Alighieri e di messer Giovanni Boccacci*, Firenze, G.G. Tartini e S. Franchi editori, 1723.

Boccaccio G., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, 10 voll., V/1: *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas, Milano, Mondadori, 1992, pp. 859-876.

-, *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, 4. voll., IV: *Caccia di Diana, Rime, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Dalle Esposizioni sopra la Comedia di Dante, Lettere*, Milano, Rizzoli, 1972.

Bruscoli N., *Giovanni Boccaccio*, *L'Ameto, Lettere, Il Corbaccio*, Bari, Laterza, 1940.

Cursi M., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.

-, *Ritrovare l'identità perduta. Giovanni di ser Piero Compiobbesi copista del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 2008, pp. 1-38.

De Blasi N., *Boccaccio precursore del dialetto letterario*, in Id., *Profilo linguistico della Campania*, Bari, Laterza, 2006, pp. 126-130.

-, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)*, «Lingua e Stile», XLIV, 2, 2009, pp. 173-208.

De Ritis V., *Vocabolario napoletano lèssigrafico e storico*, 2 voll., Napoli, Stamperia Reale, 1851.

Galiani F., *Del dialetto napoletano*, Napoli, V. Mazzola e A. Vocola editori, 1779.

Guiscardi R., *Di messer Giovanni Boccaccio la pistola in dialetto napoletano*, Napoli, s.n., 1886.

Manni P., *L'epistola napoletana*, in Id., *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 262-265.

Monti G.M., *Intorno alla lettera napoletana del Boccaccio*, in Id., *Nuovi studi angioini*, Trani, Vecchi & C., 1937.

Nicolini F., *La lettera di Giovanni Boccaccio a Franceschino de' Bardi*, «Archivio storico Italiano», VIII, 2, 1924, pp. 5-102.

Sabatini F., *Lettera a Vincenzo Pernicone per il promesso articolo sull'«Epistola Napoletana» del Boccaccio*, in *Studi di filologia e letteratura dedicati a Vincenzo Pernicone*, 7 voll., Genova, Università degli studi di Genova, 1975, II-III, pp. 509-517.

-, *Lingue e letterature volgari in competizione*, in *Italia linguistica delle Origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, a cura di V. Coletti *et al.*, Lecce, Argo, 1996, pp. 507-568.

-, *L'Epistola napoletana. Esperimento di genere e di modalità narrative*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del Convegno "Boccaccio angioino. Per il VII anniversario della nascita di Giovanni Boccaccio", a cura di G. Alfano *et al.*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 13-21.

Prose di Dante, Petrarca e Boccaccio e di molti altri nobili e virtuosi ingegni nuovamente raccolte, In Fiorenza: appresso il Doni, 1547 (CNCE 34179).

Tanturli G., *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, «Studi di filologia italiana», XXXVI, 1978, pp. 197-247.

-, *Continuità dell'Umanesimo civile da Brunetto Latini a Leonardo Bruni*, in *Gli umanesimi medievali*, Atti del II Congresso dell'Internationales Mittellateinerkomitee, a cura di C. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 735-780.

-, *L'epistola napoletana*, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis *et al.*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 157-158.

Filippo Ungar

Verso un'edizione digitale dei volgarizzamenti italiani della *Visio Tnugdali*. Vantaggi, caratteristiche, obiettivi

Introduzione

Questo intervento presenta un primo modello dell'edizione digitale dei volgarizzamenti italiani della *Visio Tnugdali* (d'ora in poi *VT*), parte del mio progetto di ricerca dottorale, finalizzato all'individuazione delle versioni di queste traduzioni e degli ambienti di circolazione, nonché all'edizione dei testi[1]. La *VT* è una tra le più elaborate *visiones* oltremondane medievali (trascritta nella sua forma latina originale a Ratisbona da un monaco irlandese, Marcus, nel 1149) e ha per protagonista Tnugdal, un cavaliere irlandese dissoluto, che per grazia divina può visitare l'aldilà, comprendere il proprio peccato e ravvedersi[2]. Lo scopo del testo, dunque, è prima di tutto

[1] Riferimento fondamentale è S. Cerullo, *Le traduzioni italiane della 'Visio Tnugdali'*, «Studi Mediolatini e Volgari», LXXVIII, 2022, pp. 5-64, che offre un censimento e una prima repertoriazione del materiale, aggiornando gli studi ottocenteschi: P. Villari, *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la 'Divina Commedia'*, Pisa, Nistri, 1865, pp. XXXIII-XXXIV, 1-50; G.B. Giuliari, *Il Libro di Theodolo, o vero la Visione di Tantolo*, Bologna, Romagnoli, 1870; A. Mussafia, *Sulla Visione di Tundalo. Appunti*, «Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften», LXVII, 1871, pp. 157-206; F. Corazzini (a cura di), *La 'Visione di Tugdalo' volgarizzata nel secolo XIV*, Bologna, Romagnoli, 1872; L. Frati, *Saggio di un volgarizzamento inedito della Visione di Tundalo*, «Il Propugnatore», XIX, 3, 1886, pp. 1324-1351.

[2] Il testo latino è testimoniato da 168 manoscritti a noi noti, dei quali 81 certamente contenenti il testo originale di Marcus, secondo il censimento di M. Cavagna, *La Vision de Tondale et ses versions françaises (XIIIe-XVe siècles). Contribution à l'étude de la littérature visionnaire latine et française*, Paris, Champion, 2017, pp. 27-116 (per una presentazione della tradizione), 579-583 (per la lista dei manoscritti). L'unica edizione critica disponibile per il testo di Marcus è A. Wagner (hrsg. von), *Visio Tnugdali. Lateinisch und Altdeutsch*, Erlangen, Andreas Deichert, 1882 (rist. an. Hildersheim-Zürich-New York, Olms,

penitenziale, oltre che profetico[3].

1. Perché un'edizione digitale dei testi visionari

Se è vero che è sempre importante non ritenere scontata l'opportunità di un'edizione scientifica digitale, nel caso delle traduzioni italiane della *VT* (e più in generale dei testi visionari) si possono riconoscere molteplici ragioni per le quali l'utilizzo di un *medium* digitale potrà giovare in modo significativo al prodotto finale. Mi soffermo particolarmente su cinque, delle quali la prima e la terza pertengono alle caratteristiche specifiche della tradizione del testo, la seconda e la quarta all'interesse che può muovere i lettori verso di esso, la quinta allo stato del testimoniale.

1. Le *visiones* sono testi a gradiente di autorialità generalmente basso, che travalicano i sistemi linguistici e si modificano nel tempo in versioni multiple e stratificate: la maggior flessibilità del *medium* digitale può consentire di restituire la fisionomia specifica di queste opere in modo più efficace che l'edizione cartacea tradizionale[4];

2. Si tratta, dunque, di testi che nella maggior parte dei casi non sono interessanti per la qualità letteraria in sé, bensì per la loro natura di documenti di storia della spiritualità e dell'immaginario medievale: in quest'ottica, possono acquisire valore – se relazionate con l'intera tradizione – anche le singole versioni rielaborate, che testimoniano la ricezione del testo in momenti del tempo, ambienti e contesti geografici specifici; in tale prospettiva, inoltre, le *visiones* possono essere messe in rapporto con la letteratura – per così dire – "alta", e in Italia particolarmente con la *Commedia*, non solo per verificare

1989), che si basa su sei manoscritti del XII secolo; B. Pfeil, *Die "Vision des Tnugdalus" Albers von Windberg. Literatur und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert. Mit einer Edition der lateinischen "Visio Tnugdali" aus Clm 22254*, Frankfurt, Peter Lang, 1999, pubblica il testo del ms. München, Bayerische Staatsbibl., Clm. 22254 in appendice allo studio di una traduzione tedesca, con riscontro delle varianti degli altri 15 testimoni anteriori al 1190.

[3] Cfr. Cavagna, *La Vision de Tondale*, cit., pp. 168-175.

[4] Non mancano, ovviamente, le eccezioni. Mi limito qui a citare due esempi tra i molti possibili: per la *VT* le traduzioni francesi di Jean de Vignay (in prosa), David Aubert (in versi) e Regnaud le Queux (prosimetro), edite in M. Cavagna (éd par.), *La Vision de Tondale. Les versions françaises de Jean de Vignay, David Aubert e Regnaud le Queux*, Paris, Champion, 2008; per il *Purgatorio di san Patrizio*, la traduzione in versi in lingua d'oïl fatta da Maria di Francia (si conoscono due edizioni pressoché contemporanee con la traduzione italiana a fronte: Maria di Francia, *Il Purgatorio di san Patrizio*, a cura di G. Lachin, Roma, Carocci, 2003 e Ead., *id*., a cura di S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004).

quanto singoli elementi o strutture abbiano influenzato l'opera dantesca, ma anche se e quanto la *Commedia* abbia influenzato le traduzioni delle visioni[5]. Per cogliere, rappresentare e valorizzare appieno queste relazioni il supporto digitale è molto più funzionale del tradizionale commento, ed è potenzialmente capace di far arrivare i testi a un pubblico più ampio che i soli studiosi – soprattutto se il prodotto finale sarà di facile accessibilità;

3. In questa fitta serie di relazioni tra testi in cui compaiono i medesimi elementi, svolgono un ruolo particolare anche le illustrazioni, che visualizzano ciò che il testo descrive: per traduzioni italiane della *VT*, infatti, esiste anche un'ampia circolazione a stampa all'interno delle edizioni delle *Vite dei Santi Padri* (33 edizioni tra il 1474 e il 1557), alcune delle quali accompagnate da varie vignette xilografiche[6]. Un'edizione digitale potrà valorizzare anche tali

[5] Ho presentato un primo caso di possibile interpolazione di marca dantesca nelle traduzioni italiane delle *visiones* a proposito dei volgarizzamenti della *Visio Pauli* in F. Ungar, *«Dante conosceva l'"Apocalisse di Paolo"?»: osservazioni sui rapporti tra la 'Commedia' e l'apocrifo paolino*, «Rivista di Studi Danteschi», XXIII, 1, 2023, pp. 48-101, alle pp. 71-73. Una simile prospettiva è stata percorsa con frutto anche in S.M. Barillari, *Dal volgarizzamento al rifacimento. Un purgatorio veneto*, in *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, Atti del XL Convegno interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di I. Paccagnella, E. Gregori, Padova, Esedra, 2014, pp. 107-30, a proposito di una versione del *Purgatorio di san Patrizio* tradotta in veneto.

[6] Per verificare la presenza della *VT* nelle *Vite dei Santi Padri* a stampa si è condotto un esame autoptico di ciascuna delle edizioni delle *Vite* pubblicate nei secoli XV e XVI, partendo dal censimento di A. Cioni, *Bibliografia delle 'Vite dei santi padri' volgarizzate da Fra Domenico Cavalca*, Firenze, Sansoni, 1962, che conta 36 edizioni; grazie alle banche dati oggi disponibili ne ho potuto censire circa il doppio, 63. Tali edizioni – a partire da quella pubblicata a Venezia da Gabriele di Pietro nel 1475 (*ISTC*: ih00224000) – condividono una struttura macrotestuale che si ripropone quasi sempre invariata: i quattro libri dell'originale cavalchiano sono divisi in cinque, ed è aggiunto il *Prato spirituale* nella traduzione italiana di Feo Belcari come sesto libro; 33 di esse, inoltre, aggiungono la traduzione della *VT* in calce alla sequenza originale delle *Vite*, a conclusione del quinto libro. La prima edizione illustrata è invece quella veneziana di Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta, datata 25 giu. 1491 (*ISTC*: ih00232000), che correda il testo un frontespizio architettonico e 387 vignette intervallate al testo della larghezza di una colonna – di cui 12 relative alla *VT* –, sempre collocate all'inizio di un nuovo capitolo e spesso plurisceniche, nel tentativo di riassumere visivamente gli eventi principali narrati in ogni racconto. Questo corredo xilografico è tipico del libro illustrato veneziano dell'ultimo decennio del XV secolo, il cui prototipo è la *Bibbia* stampata sempre da Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta, il 15 ott. 1490 (*ISTC*: ib00644000; cfr. L. Armstrong, *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario Vescovile di Padova*, traduz. di L. Mariani, ediz. a cura di P. M. Farina, Milano, EDUCatt, 2015, pp. 57-82). In un breve torno di anni, le stesse matrici ricorrono identiche anche in altre cinque edizioni (1. [Venezia, Giovanni Ragazzo?, circa 1490-92], *ISTC*: ih00231500; 2. Venezia, Giovanni Capcasa per

rappresentazioni visuali, che rimarrebbero inevitabilmente sacrificate nell'edizione cartacea[7].

4. Un ulteriore motivo di interesse per i volgarizzamenti delle *visiones* è ovviamente quello linguistico: trattandosi di testi che hanno avuto una diffusione ampia e capillare, sono spesso testimoni di varietà linguistiche rare o di usi linguistici peculiari e diversi da quello letterario. Nel caso della *VT* in volgare italiano, solo per fare un esempio, il manoscritto Bologna, Bibl. Universitaria, 2645, quattrocentesco, presenta una patina linguistica di area mediana, assegnata alla zona umbro-assisiate da Speranza Cerullo[8]. Anche in questo senso l'edizione digitale, che permetterà la consultazione delle trascrizioni dei manoscritti, può offrire una duttilità impossibile all'edizione cartacea: salvaguardare le caratteristiche grafiche e fonomorfologiche del manoscritto, che interessano lo storico della lingua, e contemporaneamente la leggibilità del testo per i lettori interessati al contenuto[9].

5. L'ultima ragione per la quale un'edizione digitale dei volgarizzamenti italiani delle *visiones* sarebbe certamente utile, è relativa alla digitalizzazione dei testimoni[10]. Le traduzioni delle visioni, infatti, circolano solitamente in manoscritti miscellanei di testi devozionali, che relativamente di recente hanno ricevuto attenzione da parte degli studiosi e che in larga parte non sono ancora

Lucantonio Giunta, 4 feb. 1493, *ISTC*: ih00233000; 3. Venezia, Simone Bevilaqua, 12 lug. 1494, *ISTC*: ih00233500; 4. Venezia, Johannes Alvisius, 18 mar. 1497, *ISTC*: ih00234000; 5. Venezia, Cristoforo Pensi, 5 dic. 1499, ISTC: ih00235000), e specchiate nell'edizione stampata a Milano da Ulrich Scinzenzeler il 16 febbraio 1499 (*ISTC*: ih00234500); continuano a circolare, inoltre, anche in varie altre edizioni veneziane del XVI secolo. Al contrario, un ciclo illustrativo completamente nuovo è invece realizzato per l'edizione stampata a Venezia Ottino di Luna per Niccolò e Domenico dal Gesù il 28 lug. 1501 (*EDIT16*: 22454), che riserva alla *VT* ben 18 vignette: un grande tondo iniziale (della grandezza di mezza pagina) e 17 vignette intervallate al testo, poste all'inizio di ciascuno dei capitoli in cui è suddiviso il testo.

[7] Per la costruzione dell'immaginario medievale dell'oltremondo, del resto, le rappresentazioni visive sono importanti tanto quanto quelle scritte. Per un quadro degli studi su questo argomento e per l'influenza di alcune rappresentazioni visive sull'immaginario dantesco cfr. L. Pasquini, «*Pigliare occhi, per aver la mente*». *Dante, la 'Commedia' e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020.

[8] Cfr. Cerullo, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 60-64.

[9] Che le edizioni digitali mettano a disposizione le trascrizioni del testimoniale è una prassi piuttosto diffusa, che si fonda anche sull'ausilio dei *software* di trascrizione automatica; cfr. su questo L. Leonardi, *Filologia digitale del Medioevo italiano*, «Griseldaonline», XX, 2, 2021, pp. 78-89, a p. 81. Come esempio cfr. l'edizione della *Monarchia* di Prue Shaw del 2019 (https://www.danteonline.it/monarchia/).

[10] Sull'importanza di questo aspetto cfr. Leonardi, *Filologia digitale*, cit., p. 80.

digitalizzati[11]. Nel caso della *VT* per la tradizione manoscritta solo il 15,4% dei testimoni sono disponibili in digitale (2 su 13), mentre per le edizioni a stampa quelle che hanno almeno un esemplare digitalizzato sono il 30,3% (10 su 33). La creazione di un archivio digitale, dunque, potrebbe anche contribuire alla digitalizzazione di una parte del patrimonio manoscritto e librario finora digitalizzata solo in parte. Allargando lo sguardo alla tradizione finora censita di cinque tra i testi visionari più diffusi in traduzione italiana (oltre alla *VT*: la *Visio Pauli*, la *Navigatio Sancti Brendani*, il *Purgatorium Sancti Patricii*, il *Viaggio di tre santi monaci al paradiso terrestre*) la percentuale di manoscritti digitalizzati rimane grossomodo invariata: 15,9% (14 su 88)[12].

2. Caratteristiche dell'edizione

L'edizione digitale sarà ospitata su un dominio del sito della Scuola Superiore Meridionale, https://www.visioni.ssmeridionale.it/. L'interfaccia sarà interrogabile in tre sezioni principali, denominate rispettivamente: testi, testimoni e motivi; direttamente dalla *home page* sarà inoltre possibile accedere a una barra di ricerca che permetterà di realizzare subito una ricerca per parola dentro l'intero sito, o di impostare dei filtri per ricerche più mirate.

[11] Tra gli studi imprescindibili su queste tradizioni codicologiche usciti negli ultimi trent'anni, cfr. almeno C. Delcorno, *La tradizione delle «Vite dei santi Padri»*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2000; J. Dalarun, L. Leonardi (a cura di), *Biblioteca Agiografica Italiana (BAI). Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2003; S. Cerullo, *I volgarizzamenti italiani della 'Legenda Aurea'. Testi, tradizioni, testimoni*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2018; Ead., L. Ingallinella (a cura di), *L'oro dei santi. Percorsi della «Legenda aurea» in volgare*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2023.

[12] Il censimento considerato in queste statistiche si basa per la *VT* su Cerullo, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 10-11 (13 manoscritti); per la *Visio Pauli* su F. Ungar, *Un ignoto volgarizzamento italiano della 'Visio Pauli' nel quaderno di Giovan Matteo di Meglio. Studio, edizione e commento*, «Filologia e Critica», XLVIII, 2023, in corso di stampa (9 manoscritti); per la *Navigatio Sancti Brendani* su R. Tagliani, *'Navigatio Sancti Brendani', volgarizzamento veneto: edizione del ms. Paris, BnF, it. 1708*, «Carte Romanze», II, 2, 2014, pp. 9-124, a p. 13 (7 manoscritti); per il *Viaggio dei tre santi monaci al paradiso terrestre* su Dalarun, Leonardi, *Biblioteca Agiografica Italiana*, cit., II, pp. 701-704 (35 manoscritti); e per le varie versioni del *Purgatorium sancti Patricii* su ivi, pp. 569-75, e Barillari, *Dal volgarizzamento al rifacimento*, cit., p. 108 (32 manoscritti); si sono ovviamente contati una sola volta i manoscritti in cui compaiono due leggende diverse.

2.1. Testi

Aprendo questa sezione saranno visualizzati in elenco i volgarizzamenti italiani della *VT*, per ciascuno si potrà leggere il testo, codificato secondo gli standard canonici XML-TEI, e consultare una nota filologica che renda conto delle caratteristiche della singola traduzione, del testimoniale (con rimando alla sezione testimoni per le schede descrittive e le digitalizzazioni), dello *stemma codicum* e della sua giustificazione (nel caso delle tradizioni plurite-stimoniate), delle principali innovazioni rispetto alla fonte latina, dei criteri di edizione.

Ciascun testo potrà essere letto isolatamente oppure in schermate paral-lele, con l'apparato nel margine inferiore dello schermo. La visione parallela permetterà la lettura a confronto del testo e del manoscritto, oppure di due diverse versioni volgari (comprese le trascrizioni dei manoscritti, che saranno anche accessibili a partire dai testimoni, su cui cfr. *infra*), o ancora di una versione volgare e dell'edizione di riferimento della fonte latina (oppure, qualora una singola versione volgare possa essere chiaramente avvicinata a un manoscritto escluso dall'edizione, della trascrizione del manoscritto più simile)[13].

Nella visualizzazione del testo saranno sottolineate le parole che in fase di codifica sono state marcate, che coincidono con gli elementi schedati nella sezione motivi (su cui cfr. *infra* 2.3). Cliccando su ognuna delle parole sotto-lineate si aprirà una finestra di testo con un'anteprima del commento e il rimando alla scheda dedicata.

2.2. Testimoni

Da questa sezione sarà accessibile la lista dei testimoni dei volgarizzamenti della *VT*, che conta a oggi 13 manoscritti e 33 edizioni a stampa. Ciascuno dei testimoni sarà accompagnato da una scheda che offra una descrizione materiale e dia conto del contenuto. Per le edizioni a stampa che presentano xilografie, alla fine della scheda sarà anche presente la descrizione di ciascuna delle immagini schedate all'interno della lista dei motivi (cfr. *infra* 2.3) [14]. Di

[13] Sulla tradizione latina cfr. *supra* la nota 2. Simili comparazioni nella visualizzazione sono già in uso, ad esempio, per i *corpora* dell'OVI LatVolg (http://www.latvolg.ovi.cnr.it/) e TraGallo (http://www.tragallo.ovi.cnr.it/) entrambi curati da D. Dotto con la collaborazione di M. Malatesta.

[14] Per le schede dei manoscritti si valuterà l'opportunità di creare un *database* con Heurist (https://www.heuristnetwork.org/), sul cui funzionamento cfr. le relazioni di Matteo

ciascun esemplare sarà inoltre visibile la digitalizzazione attraverso Mirador. La digitalizzazione dei manoscritti e degli esemplari a stampa, qualora non già disponibile, sarà realizzata *ad hoc* secondo gli standard *IIIF*[15].

2.3. Motivi[16]

Nella terza sezione principale della *home page* si potranno visualizzare le liste di motivi marcate in fase di codifica dei testi e delle immagini[17]. In particolare, l'intenzione è marcare le seguenti categorie di elementi:

a. luoghi: si raggrupperanno qui gli elementi di topografia relativi all'oltremondo, naturali (fiumi, laghi, monti, colli ecc.), o antropici (ponti, scale, mura, città, fornaci ecc.), sia che vengano nominati con un nome proprio, sia se qualificati semplicemente da un nome comune; saranno marcati, ma distinti, anche i luoghi relativi al mondo terreno.
b. personaggi: si intendono includere in questa categoria i guardiani oltremondani (i mostri e i demoni infernali, gli angeli in paradiso), il protagonista e la sua guida, nonché tutti gli individui incontrati durante il percorso se chiamati per nome.
c. tipologie di colpa e di pena, di merito e di gloria: saranno comprese tutte le tipologie di peccato e di merito citate durante l'attraversamento dell'aldilà, nonché le rispettive pene e i rispettivi premi.
d. rappresentazioni visive: saranno qui ospitate tutte le illustrazioni contenute nelle edizioni a stampa delle traduzioni italiane della *VT*.

Mocerino e Mariangela Palomba in questo volume.

[15] La campagna di digitalizzazione sarà possibile anche grazie al supporto del Naples Dante Project (https://www.dante.unina.it/).

[16] Questa sezione sarà affine e potrà integrare le sezioni *Glossary* e *Motifs* già presenti nella collezione *Hell-On-Line*, curata da Eileen Gardiner (http://www.hell-on-line.org/index.html).

[17] Per la codifica dei luoghi (a), dei personaggi (b) e delle tipologie di colpa o di pena (c) si intende creare una tassonomia (*taxonomy*, cfr. TEI Consortium [eds.], *2.3.7 The Classification Declaration*, in *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange* [Versione 4.7.0]. [Ultimo aggiornamento: 16 novembre 2023], https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/HD.html#HD55) e poi marcare i singoli elementi con la funzione *objectName*, specificando con gli attributi il riferimento alla specifica voce della tassonomia (cfr. TEI Consortium [eds.], *13.2.5 Object Names*, in ivi, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ND.html#NDNA); per marcare i rapporti con Dante (e, f) si intendono usare i comandi *span* e *interp* (cfr. TEI consortium [eds.], *17.3 Spans and Interpretations*, in ivi, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/AI.html#AISP); per le immagini (d) cfr. *infra*. Ringrazio Maria Antonia Papa per il prezioso confronto nella valutazione delle funzionalità delle *TEI Guidelines* più utili ai miei scopi.

e. elementi dell'ipotesto latino presenti nella *Commedia*: questa sezione raccoglierà tutti gli elementi (di topografia, di personaggi e di tipologie di colpa e di pena) presenti nelle traduzioni perché derivanti dall'ipotesto latino e poi confluiti anche nella *Commedia* dantesca[18].
f. interpolazioni dantesche sulle traduzioni: saranno qui presentate, infine, le interpolazioni di marca dantesca presenti nelle traduzioni italiane.

A ciascun motivo delle categorie *a*, *b* e *c* sarà accompagnata una scheda che le contestualizzi, dando conto della loro prima apparizione nelle rappresentazioni dell'Oltremondo (a partire dai testi dell'antichità classica, della *Bibbia* e delle apocalissi cristiane apocrife), e che ne testimoni la diffusione all'interno della letteratura visionaria ed eventualmente nella *Commedia*; sotto la scheda compariranno le occorrenze nei volgarizzamenti italiani della *VT* marcate nei testi. La categoria *e* conterrà l'elenco dei motivi già schedati nelle sezioni precedenti e presenti nel poema dantesco, così da poter visualizzare complessivamente le influenze della *VT* sulla *Commedia*. La categoria *f*, al contrario, conterrà tutti i luoghi in cui si è riconosciuta una possibile influenza dantesca su una scelta di traduzione dei volgarizzatori, anche in questo caso sempre accompagnata da una scheda descrittiva. La consistenza di questa sezione sarà uno dei risultati più originali della ricerca, perché permetterà di verificare in che misura il «poema sacro» (*Par.*, XXV 1) abbia agito da modello per i volgarizzamenti italiani di questa visione.

Infine, ciascuna immagine inclusa tra le rappresentazioni visive (categoria *d*) sarà accompagnata da una scheda descrittiva che ne indichi alcuni dati materiali (tecnica esecutiva, dimensioni, posizione nel testo), ne identifichi il soggetto specifico e il macrosoggetto generale, e ci associ alcune parole chiave utili alla metadatazione[19]. Propongo una scheda con funzione esemplificativa:

[18] Questi rapporti sono già stati ampiamente indagati. Ricordo qui solo: R. Palgen, *La Visione di Tundalo nella 'Commedia' di Dante*, «Convivium», XXXVII, 1969, pp. 129-147; A. Morgan, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (ediz. italiana *Dante e l'aldilà medievale*, a cura di L. Marcozzi, Roma, Salerno, 2012); E. Draskóczy, *Avilágjárások és pokolbeli büntetések. Dante 'Komédiá'ának antik és középkori forrásai*, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2022.

[19] Queste schede sono modellate su quelle redatte per *Illuminated Dante Project* (https://www.dante.unina.it/idp/public/frontend).

1. BNCF, Magl. C 5 26, c. p3r (partic.). Uita di sancti padri vulgare historiata*, Venezia, Giovanni Capcasa, per Lucantonio Giunta, 4 febbraio 1493 (i.e. 1494), c. p3rA (partic.);* ISTC*: ih00233000.*

Tecnica, collocazione e dimensioni: xilografia, mm 75 × 48; c. p3*r*A, subito dopo l'intestazione del cap. 3 della *VT* (*i.e.* il cap. 42 del quinto libro).

Soggetto: L'anima di Tnugdal e l'angelo guida osservano dall'alto tre diavoli intenti a tormentare con arnesi acuminati tre peccatori su una grata chiodata; sotto la grata si trova una valle piena di anime bruciate nelle fiamme.

Macrosoggetto: Valle ardente, tormento degli omicidi / diavoli che tormentano i dannati.

Parole chiave: Tnugdal / angelo guida / diavoli / forconi / fucina / arnesi / fuoco / omicidi.

3. Risultati attesi e possibili sviluppi successivi

La costruzione di un modello come questo potrebbe ben adattarsi anche a un *corpus* testuale più ampio, che tenga conto delle traduzioni italiane di tutte le *visiones* oltremondane precedenti a Dante – non a caso il nome del dominio parla di "visioni". Per chiarire in che misura Dante abbia agito da modello sulla rappresentazione dell'aldilà in Italia, infatti, è necessario considerare un *corpus* di testi più ampio della sola *VT*, per quanto già questo primo stadio della ricerca possa dare dei risultati parzialmente indicativi. Anche per quanto riguarda l'originalità dantesca in rapporto alle rappresentazioni dell'aldilà a lui precedenti o contemporanee, l'ampliamento del *corpus* testuale editato potrà

sicuramente dare riscontri più completi. Potenzialmente, una volta strutturato il modello, si potranno estendere i suoi confini anche verso prospettive ulteriori, ad esempio comprendendo i testi latini delle *visiones*, o i volgarizzamenti in altre lingue romanze, oppure ancora includendo nei confronti altri testi oltre la *Commedia*. Questi orizzonti di ricerca, tuttavia, non possono per ora che essere auspicati.

Bibliografia

Armstrong L., *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario Vescovile di Padova*, traduz. di L. Mariani, ediz. a cura di P. M. Farina, Milano, EDUCatt, 2015.

Alighieri D., *Monarchia*, ed. by P. Shaw, 2019, https://www.danteonline.it/monarchia/.

Barillari S.M., *Dal volgarizzamento al rifacimento. Un purgatorio veneto*, in *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, Atti del XL Convegno interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di I. Paccagnella, E. Gregori, Padova, Esedra, 2014, pp. 107-30.

Cavagna M., *La Vision de Tondale et ses versions françaises (XIIIe-XVe siècles). Contribution à l'étude de la littérature visionnaire latine et française*, Paris, Champion, 2017.

– (éd par.), *La Vision de Tondale. Les versions françaises de Jean de Vignay, David Aubert e Regnaud le Queux*, Paris, Champion, 2008.

Cerullo S., *I volgarizzamenti italiani della 'Legenda Aurea'. Testi, tradizioni, testimoni*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2018.

–, *Le traduzioni italiane della 'Visio Tnugdali'*, «Studi Mediolatini e Volgari», LXXVIII, 2022, pp. 5-64.

Cerullo S., L. Ingallinella (a cura di), *L'oro dei santi. Percorsi della «Legenda aurea» in volgare*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2023.

Cioni A., *Bibliografia delle 'Vite dei santi padri' volgarizzate da Fra Domenico Cavalca*, Firenze, Sansoni, 1962.

Corazzini F. (a cura di), *La 'Visione di Tugdalo' volgarizzata nel secolo XIV*, Bologna, Romagnoli, 1872.

Dalarun J., Leonardi L. (a cura di), *Biblioteca Agiografica Italiana (BAI). Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2003.

Delcorno C., *La tradizione delle «Vite dei santi Padri»*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2000.

Fiormonte D., *Per una critica del testo digitale: letteratura, filologia e rete*, Roma, Bulzoni,

2018.

Frati L., *Saggio di un volgarizzamento inedito della Visione di Tundalo*, «Il Propugnatore», XIX, 3, 1886, pp. 1324-1351.

Gardiner E., Musto R.G., *The Digital Humanities: A Primer for Students and Scholars*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Giuliari G.B., *Il Libro di Theodolo, o vero la Visione di Tantolo*, Bologna, Romagnoli, 1870.

Italia P., *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno, 2020.

Leonardi L., *Filologia digitale del Medioevo italiano*, «Griseldaonline», XX, 2, 2021, pp. 78-89.

Maria di Francia, *Il Purgatorio di san Patrizio*, a cura di G. Lachin, Roma, Carocci, 2003.

–, *id.*, a cura di S.M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

Morgan A., *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (ediz. italiana *Dante e l'aldilà medievale*, a cura di L. Marcozzi, Roma, Salerno, 2012).

Mussafia A., *Sulla Visione di Tundalo. Appunti*, «Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften», LXVII, 1871, pp. 157-206.

Pasquini L., *«Pigliare occhi, per aver la mente». Dante, la 'Commedia' e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020.

Palgen R., *La Visione di Tundalo nella 'Commedia' di Dante*, «Convivium», XXXVII, 1969, pp. 129-147.

Pfeil B., *Die "Vision des Tnugdalus" Albers von Windberg. Literatur und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert. Mit einer Edition der lateinischen "Visio Tnugdali" aus Clm 22254*, Frankfurt, Peter Lang, 1999.

Pierazzo E., *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, 2014.

Pierazzo E., Mancinelli T., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

Stella F., *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018.

Tagliani R., *'Navigatio Sancti Brendani', volgarizzamento veneto: edizione del ms. Paris, BnF, it. 1708*, «Carte Romanze», II, 2, 2014, pp. 9-124.

Ungar F., *«Dante conosceva l"Apocalisse di Paolo"?»: osservazioni sui rapporti tra la 'Commedia' e l'apocrifo paolino*, «Rivista di Studi Danteschi», XXIII, 1, 2023, pp. 48-101.

–, *Un ignoto volgarizzamento italiano della 'Visio Pauli' nel quaderno di Giovan Matteo di Meglio. Studio, edizione e commento*, «Filologia e Critica», XLVIII, 2023, in corso di pubblicazione.

Villari P., *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la 'Divina Commedia'*, Pisa, Nistri, 1865.

Wagner A. (hrsg. von), *Visio Tnugdali. Lateinisch und Altdeutsch*, Erlangen, Andreas Deichert, 1882 (rist. an. Hildersheim-Zürich-New York, Olms, 1989).

Zaccarello M. (a cura di), *Teoria e forme del testo digitale*, Roma, Carocci, 2019.

Sitografia

Corpus LatVolg, http://www.latvolg.ovi.cnr.it/.

Corpus TraGallo, http://www.tragallo.ovi.cnr.it/.

Heurist, https://www.heuristnetwork.org/.

Hell-On-Line, http://www.hell-on-line.org/index.html.

Illuminated Dante Project, https://www.dante.unina.it/public/frontend.

Naples Dante Project, https://www.dante.unina.it/.

TEI Consortium, *TEI P5 Guidelines for Electonic Texts Encoding and Interchange*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf.

CULTURE

Luca Clerici, Elena Grazioli

Fare ricerca per tutti: mangiarsileparole@unimi.it*

1. Struttura e articolazione del sito

Mangiarsi le parole. Cibo, letteratura, tavola – quasi ultimato, ma non ancora accessibile al pubblico – è un sito dell'Università degli Studi di Milano progettato e sviluppato dalla cattedra di Letteratura italiana contemporanea del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici. Si è scelto di utilizzare una piattaforma WordPress con l'obiettivo di renderlo semplice da gestire in fase di implementazione e facile da consultare. Si tratta di un database *in progress* che raccoglie opere italiane, non solo letterarie, di argomento enogastronomico pubblicate dall'Unità a oggi, ma è previsto un allargamento del *corpus* sia all'antichità classica e orientale, sia al medioevo e all'età moderna.

La *home page* si compone di cinque blocchi distinti: l'*header* presenta in alto a sinistra un logo disegnato appositamente per il progetto, una pentola fra due libri, a indicare lo stretto connubio fra letteratura e alimentazione, mentre sulla destra si trova il logo della Statale. Come in ogni sezione, lo *slider* è a tema enogastronomico: sono state scelte copertine legate al mondo della cucina, immagini riferite allo storico premio Bagutta (il primo premio letterario italiano, nato nell'omonima trattoria nel 1926), ma anche quadri, illustrazioni, vignette ispirate al cibo e alla civiltà della tavola.

Appena sotto l'intestazione, ecco il menu a tendina che mostra le varie parti in cui il sito è articolato: Home, Progetto, Titoli, Temi, Autori, Assaggi, Studi e Novità, sezione seguita dal campo della ricerca libera. Nella *home page*, lo *slider* accoglie chi consulta il sito con una citazione firmata da Aldo Buzzi: «Lo scrittore che non parla mai di mangiare, di appetito, di fame, di cibo, di cuochi, di pranzi mi ispira diffidenza, come se mancasse qualcosa di essenziale»[1].

---

* Questo contributo è articolato in due paragrafi: Elena Grazioli ha scritto il primo, *Struttura e articolazione del sito*, Luca Clerici il secondo, *Una questione di responsabilità*.

[1] A. Buzzi, *L'uovo alla kok. Ricette, curiosità, segreti di alta e bassa cucina, dall'insalata*

Figura 1. Home page: header e slider

Il *body*, privo in questa schermata inziale di una barra laterale, presenta al centro della pagina tre immagini di grandi dimensioni, proponendo prima alcuni titoli poi alcuni autori e, infine, una serie di novità che verranno aggiornate periodicamente, cliccabili per avviare la ricerca e avere un'idea intuitiva dell'articolazione della piattaforma.

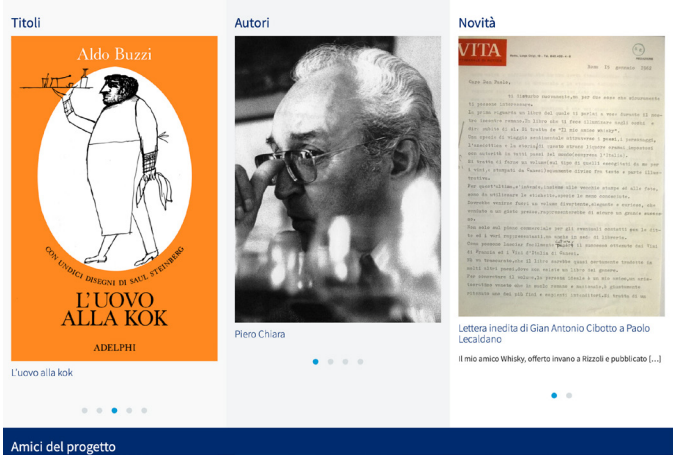


Figura 2. Home page: body

all'acqua alla pastina in brodo della pensione, da Apicio a Michel Guérard, da Alexandre Dumas a Carlo Emilio Gadda, dal curato Bregnier a san Nicolao de Flüe, con quattordici disegni di S. Steinberg, nuova ed. riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 2010, p. 35.

Nel *footer* troviamo un nuovo *slider* che presenta gli Amici del progetto, una sezione dedicata ai link di *partners* interessati a collaborare con *Mangiarsi le parole*, disponibili a inserire nelle proprie *home page* il relativo link: associazioni (Associazione sommelier), enti (Accademia della cucina), aziende (Campari), fondazioni (Fondazione Barilla), centri di ricerca universitari (il Centro Studi Piero Camporesi dell'Alma Mater Studiorum di Bologna), riviste («La Cucina Italiana»). Infine i *credits*, che presentano i curatori del sito web (fornendo contatti e indirizzo e-mail) e l'indicazione della sede[2].

Dopo le due sezioni Progetto e Titoli, di cui si parlerà nel prossimo paragrafo – le più interessanti da un punto di vista metodologico –, ecco i Temi, organizzati in dieci categorie: Bevande, Cibi e ingredienti, Delitti, Luoghi, Personaggi, Ricette, Sensazioni e sentimenti, Situazioni, Strumenti e Viaggi. Queste sezioni raggruppano le opere per argomento dominante: nella prima troviamo, per fare qualche esempio, *Un po' di vino* (1924) di Pirandello e *Il mio amico Whisky* (1963) di Piero Accolti; nella seconda *Pane, con sale e olio* (1947) di Giuseppe Marotta, *Spaghetti all'acqua di mare. Sapori di un'infanzia meridionale* (1996) di Gaetano Afeltra e *L'uovo alla kok* (1979) di Aldo Buzzi; nella terza *Polpette & pallottole. Romanzo afrodisiaco di un cuoco diabolico* (1999) di Vincenzo Buonassisi e *Furto in una pasticceria* (1949) di Calvino; nella sezione Ricette non può mancare il celebre *Risotto patrio. Récipe* (1961) di Gadda, mentre in Viaggi il noto *reportage* di Paolo Monelli, *Il ghiottone errante. Viaggio enogastronomico attraverso l'Italia* (1935). Le dieci etichette sono collocate sulla pagina con un menù a tendina strutturato in verticale. Scegliendo un tema, ad esempio Ricette, ecco che compaiono i volumi di riferimento e i loro autori. Così, cliccando su *L'uovo alla kok* di Aldo Buzzi si aprirà la scheda descrittiva: nel *body* comparirà a sinistra l'immagine di copertina del volume e a destra le indicazioni circa le varie edizioni dell'opera, seguite da citazioni tratte dal testo e dalla quarta, alcune immagini che provengono dagli archivi e, infine, indicazioni per possibili approfondimenti.

[2] Coordinati da Luca Clerici, alla realizzazione del sito e alla redazione delle voci hanno lavorato Luca Gallarini e Claudia Di Socio, coadiuvati in una prima fase da Giuseppe Alonzo.

Immagine 3. Scheda su L'uovo alla kok *di Aldo Buzzi, redatta da Luca Gallarini [porzione]*

Quello dell'articolazione in diversi temi rappresenta un gioco divertente che però permette di individuare alcuni argomenti non scontati da studiare, come il sottogenere del giallo a sfondo gastronomico (sezione Delitti), frequentato per esempio da Marco Malvaldi prima con *Odore di chiuso* (2011) e poi con *Il borghese Pellegrino* (2020), dove questa volta il personaggio Artusi, presente in entrambi i romanzi, è esibito sin dal titolo. Altro campo di indagine interessante è quello compreso sotto l'etichetta Viaggi, che permette di mettere a fuoco la tradizione del resoconto enogastronomico inaugurato da *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri* (1909) di Hans Barth – prefazione di Gabriele D'Annunzio –, seguito dal *Ghiottone* di Monelli (che viaggia con alla mano Barth, perché la sua «sì che è una guida secondo il cuor mio, che d'ogni paese non dà il numero di abitanti ma quello delle taverne, e segna con l'asterisco le migliori!»[3]), da *Vino al Vino* (1977) di Mario Soldati, per arrivare a *Diario Culinario. Giro d'Italia in centoquaranta ristoranti (o giù di lì)* (1999) del "fumettaro" Pablo Echaurren – limitandosi solo ad alcuni titoli.

La sezione del menù Autori propone evidentemente l'anagrafe degli scrittori presenti nel sito: cliccando ogni voce ecco il ritratto con data di nascita e morte, affiancato dall'elenco delle opere, a loro volta dotate di collegamento alle relative schede, con l'indicazione dei loro contenuti: commenti, testi e immagini.

[3] P. Monelli, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia*, a cura di L. Clerici, Milano, Touring Club Italiano, 2005, p. 121.

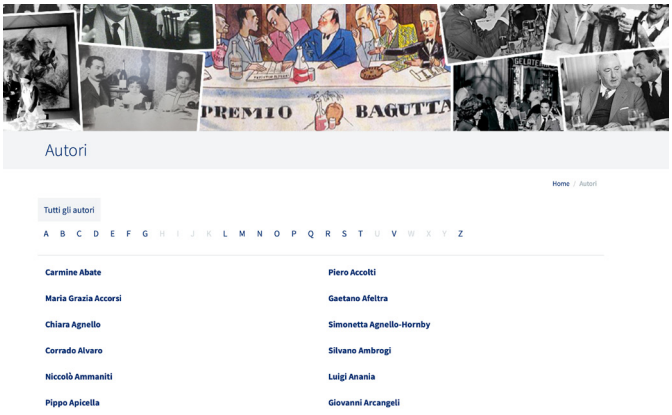


Immagine 4. Autori

Assaggi è, invece, un'antologia *in fieri*. La silloge presenta una scelta di capitoli e paragrafi di opere censite nella bibliografia, una miniera di classici ma anche di libri dimenticati, insieme a testi appositamente scritti da autori sostenitori del progetto *Mangiarsi le parole* – come Andrea Vitali, con la sua "leggenda" *Il sasso del Pane*, roccia visibile dalla riva di Bellagio – che formeranno un volume virtuale consultabile a piacere.

Immagine 5. Assaggi

Con Studi si entra nel campo della critica (articoli e monografie), un ambito di difficile dominio considerando la proliferazione di contributi dedicati a questo campo di indagine, e perciò rappresentato solo da alcune letture

consigliate, che valgono come suggerimenti di volta in volta aggiornati.

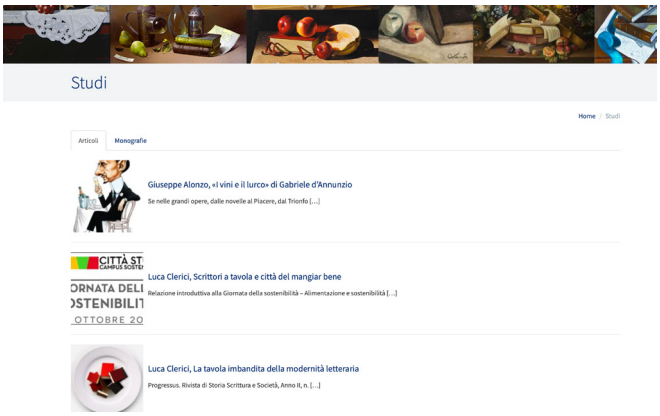


Immagine 6. Studi. Sezione articoli

Novità è lo spazio dedicato agli inediti, come la lettera qui proposta. Caldeggiando la pubblicazione di *Il mio amico Whisky* di Accolti, Gian Antonio Cibotto scrive a Paolo Lecaldano: «Dovrebbe venirne fuori un volume divertente, elegante e curioso, che venduto a un giusto prezzo, rappresenterebbe di sicuro un grande successo […]. Che ne dici? Guarda che si tratta di un sicuro successo, cioè di un libro che se Canesi sapesse architettato da me e offerto a voi, sicuramente gli piglierebbe l'attacco di fegato. Anche perché, devo dire la verità, in fatto di mezzi con me non ha mai lesinato»[4]. Ma la sezione Novità informa anche circa pubblicazioni ed eventi, proposte culturali dedicate a cibo, vino e civiltà della tavola.

[4] Lettera inedita di Gian Antonio Cibotto a Paolo Lecaldano, datata 15 gennaio 1962, conservata presso l'Archivio Rizzoli (Fondazione Corriere della Sera).

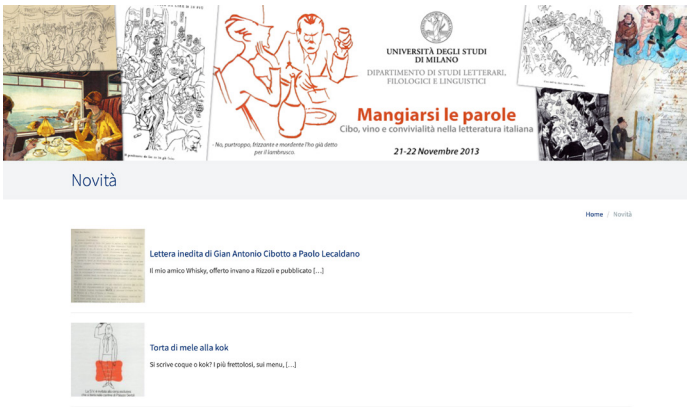


Immagine 7. Novità

2. Una questione di responsabilità

La parte intitolata Progetto che inaugura il sito può essere interessante perché lo colloca all'interno di un più ampio percorso di studio, integrato fra ricerca e terza missione. Il *database* costituisce infatti un esempio di divulgazione oltre i confini dell'Accademia, sottolineandone così la funzione sociale in termini di crescita della consapevolezza culturale di tutti. *Mangiarsi le parole* nasce infatti nel 2013 con l'intenzione di affrontare da una prospettiva di studio originale e in diverse iniziative un argomento che in vista di *EXPO 2015 Nutrire il pianeta Energia per la vita* sarebbe diventato di grande attualità. Si tratta del rapporto fra letteratura italiana contemporanea e rappresentazione del cibo, del vino, della civiltà della tavola più in generale e delle pratiche di socializzazione conviviale a partire dal Settecento fino a oggi. Perché è dalla Rivoluzione francese che i cuochi di corte, ormai disoccupati, aprono caffè, trattorie e ristoranti creando nuovi spazi di socialità borghese: qui scrittori e artisti di estrazione sociale e culturale diversa si danno appuntamento, e qui nascono idee, attività, cenacoli e club destinati a influenzare la produzione non solo letteraria.

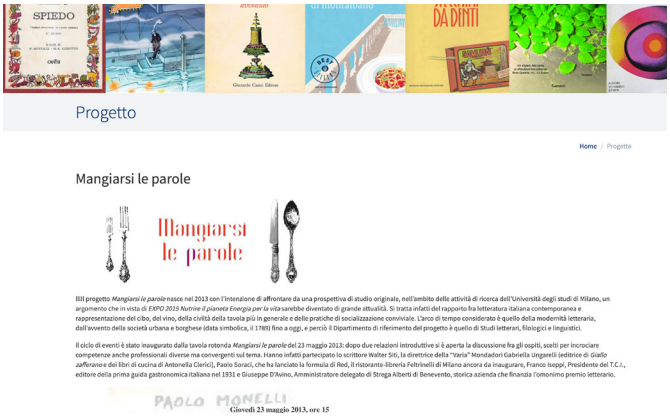


Immagine 8. Progetto.

La serie di eventi è stata inaugurata dalla tavola rotonda *Mangiarsi le parole* del maggio 2013, e a questa anteprima è seguito il convegno di approfondimento scientifico *Mangiarsi le parole: rappresentazione del cibo, civiltà della tavola e letteratura italiana contemporanea*, nel novembre 2013, sempre in Statale. La terza puntata è stata la risposta a una sfida: dopo tanto parlarne, perché non provare a mangiarle davvero le parole degli scrittori? Ed ecco (settembre 2014), nel suggestivo loggiato del Rettorato di via Festa del Perdono – la sede storica dell'Università – la *Cena d'autore*, organizzata in occasione della ricorrenza dei novant'anni dalla fondazione della Statale. Su invito del Rettore, Gianluca Vago, una sessantina di esponenti qualificati della società civile (rappresentanti di istituzioni pubbliche e private, della finanza, dei giornali e dell'editoria, liberi professionisti, medici e scienziati di chiara fama, imprenditori) si sono seduti a tavola e – accompagnati dalle letture dei rispettivi brani – hanno gustato piatti preparati su ricette di scrittori come la *Parmigiana bianca di melanzane* di Clara Sereni e il famoso *Risotto patrio* di Carlo Emilio Gadda. A fine serata gli ospiti hanno gradito il menu a tiratura limitata e numerata che all'elenco delle portate affianca i passi delle opere letterarie "cucinate" e lette in sala durante la cena dall'attore Claudio Marconi (lo *slider* della sezione Assaggi riproduce parti del menu). Ospite d'onore, Andrea Vitali, autore di *Le tre minestre*[5] da cui è stata ripresa la ricetta dei *Dolcetti ai fiori di sambuco*, molto apprezzati. L'iniziativa è piaciuta anche per la "filosofia" che l'ha ispirata: a completare il percorso di formazione e specia-

[5] A. Vitali, *Le tre minestre*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2013.

lizzazione scuola-università (all'accoglienza hanno lavorato le studentesse, in cucina e in sala gli studenti dell'Istituto alberghiero Vespucci, coordinati dallo chef Roberto Di Mauro, loro professore), con un'operazione di *fund raising* la cena ha finanziato un assegno di ricerca post-dottorato. Agli ospiti è stato infatti chiesto di contribuire con un'offerta libera e, grazie alla loro munificenza, esattamente un anno dopo è stato bandito il concorso vinto da Luca Gallarini, il cui lavoro è stato pubblicato. *Le molte vite di Aldo Buzzi. Letteratura, editoria e cultura del cibo*[6] è la prima monografia dedicata a un autore che della "cucina" ha fatto uno degli ingredienti fondamentali della sua letteratura, come dimostra la citazione firmata da lui posta nell'*home page* del sito.

Quarta puntata, il lavoro preliminare che ha portato alla scelta delle "ricette letterarie" cucinate per la cena si è trasformato a sua volta in progetto di ricerca, con l'obiettivo di verificare l'esistenza di altre ricette pubblicate da scrittori italiani, un ipotetico *corpus* – questa volta ristretto al Novecento – di una produzione sconosciuta perché appartenente a un genere servile. Il risultato della nuova indagine è stato un volume (l'importante rassegna stampa ne certifica il gradimento) fondato su criteri filologici e bibliografici rigorosi, ma facile e divertente da leggere, anche grazie alle tavole inedite a soggetto gastronomico di John Alcorn che lo illustrano[7]. *Mangiarsi le parole. 101 ricette d'autore*[8] è diviso in due sezioni, il menu alla carta (sette portate: si parte con l'aperitivo, e poi gli antipasti, fino ai dolci, gelati e frutta) e i menu a tema. Ognuna delle portate della prima parte è introdotta da un testo inedito di uno scrittore amico dell'iniziativa: fra i primi a rispondere all'invito ecco Simonetta Agnello-Hornby (*Due ricette al volo*), Antonio Franchini (*La pizza fritta*), Hans Tuzzi (*Pasta 'ncasciata alla milanese*), Michele Mari (*In cauda*), Andrea Vitali (*Il sasso del pane*) e Walter Siti (*Orecchiette al sugo di pezzente*). Sette le portate, e sette i menu a tema, fra cui quello in giallo (Loriano Machiavelli, Camilleri, Carofiglio) e il menu rosa (Maria Bellonci, Dacia Maraini con gli *Spaghetti alla siciliana*, Sibilla Aleramo), quello afrodisiaco (la zuppa del vecchietto di Vincenzo Buonassisi sembra avere effetti mirabolanti) e il menu dietetico: gli *Spaghetti io* dell'editore Vanni Scheiwiller sono in realtà un modesto piatto di insalata. È adesso che prende avvio il progetto del sito e i lavori per realizzarlo, ma intanto un approfondimento complessivo di questi dieci anni di attività ha

[6] L. Gallarini, *Le molte vite di Aldo Buzzi. Letteratura, editoria e cultura del cibo*, Pisa, ETS, 2018.

[7] Le tavole illustrative provengono dai fondi di APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale dell'Università degli Studi di Milano).

[8] *Mangiarsi le parole. 101 ricette d'autore*, a cura di L. Clerici, Milano, Skira, 2018.

portato alla pubblicazione nel 2021 di *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola*[9], uno studio rivolto non solo agli specialisti come suggerisce l'attribuzione del Premio selezione Bancarella cucina.

Chiarito il percorso di ricerca e di divulgazione in cui si inserisce il sito *Mangiarsi le parole*, può essere interessante ragionare ora sulla sezione Titoli perché è stata la più problematica (essendo lo stesso della *home*, lo *slider* va ridisegnato).

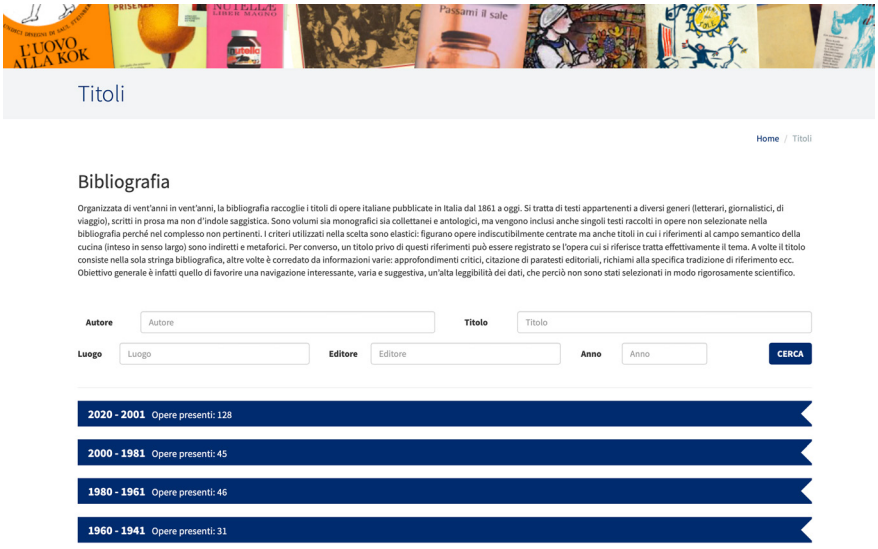


Immagine 9. Titoli

Dopo una breve presentazione dei criteri bibliografici utilizzati per la ricerca – da aggiornare in base alle considerazioni che seguono –, la pagina presenta una maschera di interrogazione con cinque campi: Autore, Titolo, Luogo, Editore e Anno, compilabili anche singolarmente, con esiti non scontati. Per esempio, inserendo "vino" fra i titoli ecco identificata una serie di opere in ordine cronologico funzionali a una ricerca per argomento, mentre inserendo una data in Anno esce un elenco sincronico adatto a monitorare la produzione enogastronomica di quel periodo. Una volta aperta la singola scheda, il suo contenuto può variare di caso in caso: si tratta di voci concepite "a fisarmonica" (adatte così ad essere implementate), e cioè di lunghezza e

[9] L. Clerici, *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola dal Settecento a oggi*, Milano, Luni Editrice, 2021.

struttura variabile. Si va dalla semplice stringa bibliografica completa, corredata dall'immagine della copertina, a testi articolati con una premessa, citazioni dai paratesti, riproduzione di documenti inediti, approfondimenti critici, link che rimandano ad altre voci collegate (è il caso già ricordato dell'*Uovo alla kok*). Sotto alla maschera i titoli censiti sono raggruppati in otto fasce temporali (ognuna copre un ventennio) disposte in ordine cronologico decrescente, partendo dall'oggi. Ogni fascia indica il numero di opere che contiene (in tutto più di trecento), dando così un'idea dell'andamento delle pubblicazioni nel corso degli anni, fermo restando che occorre rendere proporzionali le varie fasi con inserimenti calibrati da questo punto di vista.

Emerge qui un aspetto importante del sito nel suo complesso, e cioè la notevole discrezionalità rispetto alla materia trattata. Un aspetto evidente a partire da una constatazione quantitativa: il campo della produzione "culinaria" è sterminato, impossibile da mappare nella sua completezza. Anche le sole opere letterarie che recano nel titolo un riferimento a ciò che si magia, alla tavola, alla convivialità sono innumerevoli, così come quelle che contengono memorabili rappresentazioni del cibo: potrebbe non esserci *Il Gattopardo*, con la descrizione del timballo più famoso della letteratura italiana contemporanea (oggi la ricetta è proposta sul web in una ventina di varianti)? E che dire della cucina di Fratta nelle *Confessioni di un italiano*?

La consapevolezza di questo limite oggettivo aumenta se si considera il fatto che a "parlare" di cibo, vino, della civiltà della tavola più in generale e delle pratiche di socializzazione conviviale, non sono solo opere letterarie ma pure molti altri generi di libri che anche intuitivamente non possono mancare nel sito *Mangiarsi le parole*. A cominciare (procedendo in ordine cronologico) da *L'arte di convitare spiegata al popolo* (1850-'51) di Giovanni Rajberti (molto studiata) e da *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (1891) di Pellegrino Artusi (né si può rinunciare alla sua *Autobiografia*), tanto più dopo l'edizione Einaudi in cui il curatore Piero Camporesi affianca il manuale ai *Promessi sposi* per la funzione svolta di unificazione della cultura nazionale. Popolarissimo "l'Artusi" (ricettario per antonomasia pubblicato ininterrottamente fino a oggi), e invece molto raro l'*Almanacco gastronomico. Ricette, meditazioni, facezie, storielle culinarie* di Jarro (1911), all'anagrafe Giulio Piccini, suo buon amico, critico teatrale e giornalista di punta della «Nazione» definito da Alberto Savinio «l'uomo più spiritoso di Firenze, che non è poco dire. Il suo corpo si era arrotondato in una forma così compiutamente sferica, che sembrava il Mondo a passeggio»[10] – in spagnolo "iarro" significa "boccale",

[10] A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 1984, p. 122.

"brocca", "caraffa". Un'altra accoppiata per antitesi di notorietà è costituita da *L'arte di utilizzare gli avanzi della mensa. Raccolta da Olindo Guerrini* (1918) – *nom de plume* del poeta all'epoca molto noto Lorenzo Stecchetti – e *La cucina dell'amore. Manuale culinario afrodisiaco per gli adulti dei due sessi* (1926) del dimenticato Omero Rompini, al secolo Romeo Prampolini, editore e fondatore della libreria più antica di Catania, *bon vivant*.

La *Guida gastronomica d'Italia* pubblicata dal Touring Club Italiano nel 1931 deve essere presente perché rappresenta invece il capostipite della valorizzazione della tradizione culinaria nostrana, ed esce giusto un anno prima dell'opera che se ne prende avanguardisticamente gioco: la maggior parte dei piatti proposti in *La cucina futurista* (1932) di Marinetti e Fillìa (dal carneplastico alla cotoletta tennis) sono francamente immangiabili. Fra i Titoli del sito non possono certo mancare nemmeno il *Ghiottone errante* di Monelli né *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana* (1964) a cura di Piero Accolti e Gian Antonio Cibotto, un'antologia di ventisei scrittori DOC che raccontano la propria regione o città: Soldati (Torino), Buzzati (Milano), Comisso (il Veneto), Saviane (le Marche), Patti (la Sicilia) e così via. Ma perché escludere *Io in cucina. Le nuove ricette di Nonna Papera* (1985), un fumetto che rappresenta il filone sempre più fortunato della manualistica culinaria per bambini? E se *Casalinghitudine* (1987) di Clara Sereni – un romanzo sì, ma con ricette, come diversi di Agnello-Hornby – è considerato ormai un classico, il viaggio gustosamente espressionistico di Pablo Echaurren *Diario Culinario* dovrebbe essere riletto e valorizzato. E questa è solo una minima parte dei titoli che la bibliografia non può non contemplare, compresa *La filosofia in cucina* (1999) di Francesca Rigotti.

Per ribadire la vastità del campo oggetto del sito *Mangiarsi le parole* e la sua articolazione, conviene ora ragionare per generi di scritture e tipologie editoriali, ben rappresentate nella loro varietà dalla serie di opere appena elencate. Anzitutto la piattaforma raccoglie romanzi (*Casalinghitudine*) e racconti – e fin qui siamo nell'ambito dei generi letterari tradizionali, che però si dispongono a tutti i livelli del sistema sia letterario sia paraletterario. Se infatti *Risotto patrio* di Gadda fa parte dell'elitaria letteratura sperimentale, *Furto in una pasticceria* di Italo Calvino rappresenta bene la fascia della letteratura istituzionale nel solco della tradizione, mentre con i gialli di Camilleri e i romanzi rosa di Sveva Casati Modignani si entra nel settore della paraletteratura di intrattenimento ad ampia leggibilità, e con *Nonna papera* in quella che Vittorio Spinazzola definisce produzione residuale-marginale[11].

[11] Il riferimento è a V. Spinazzola, *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in Id., *La*

Inizia qui a profilarsi l'idea allargata e inclusiva di letteratura (o meglio una concezione di letterarietà scalare e diffusa) che ispira il sito, confermata dai generi di appartenenza dei titoli appena elencati: romanzi e racconti sì (esistono però anche ricette in versi), ma pure memorie, diari, autobiografie di cuochi e gourmet (Artusi), reportage enogastronomici (Monelli) e, a conferma dell'importanza della mediazione giornalistica, il genere manifesto (Marinetti), la recensione (*Diario Culinario* di Echaurren è una raccolta di recensioni a ristoranti) e l'elzeviro "gastronomico". Sono poi rappresentate scritture che si potrebbero definire "per fare": i galatei (Rajberti), la manualistica non professionale d'autore e il ricettario (l'irrinunciabile Artusi insieme a Guerrini e Rompini), certe guide come quella del T.C.I., per arrivare a opere saggistiche come *La filosofia in cucina* di Rigotti. E, da una prospettiva di tipologie editoriali, vanno considerate la strenna, l'almanacco (Jarro) e l'antologia: *Lo stivale allo spiedo* ma anche il prezioso libro di Mascotte – alias Fanny Dini, seconda direttrice della «Cucina italiana» negli anni Trenta – *Gli intellettuali in cucina. Repertorio di ricette originali redatte dai più illustri scrittori italiani* (1933). Senza dimenticare le edizioni numerate a tiratura limitata tipo quelle proposte da Henry Beyle (nel 2020 *Cuoche e cucine* di Gio Ponti è tirato in 475 esemplari).

Il fatto è che nel campo in questione il confine fra letterario, semiletterario ed extraletterario è labile, e lo dimostrano le tante ricette di scrittori DOC che hanno un'evidente originalità e qualità: fra le firme di *Mangiarsi le parole. 101 ricette d'autore* ecco Carofiglio, De Filippo, Deledda, Eco, Moravia, Sciascia e Ungaretti. E, d'altra parte, chi può negare il notevole valore estetico del *reportage* di Paolo Monelli, che di mestiere non faceva lo scrittore ma il giornalista? Pure la distinzione fra *fiction* e *non fiction* non regge per identificare ciò che è letteratura e cosa no: se infatti *Casalinghitudine* è un romanzo dichiaratamente autobiografico (racconta cioè una storia vera e non fittizia) incardinato su una serie di ricette che si possono tranquillamente cucinare (funziona bene anche da manuale), *La scienza in cucina* ha avuto così tanto successo per l'abile sceneggiatura delle ricette, raccontate attraverso storie, personaggi, descrizione di località caratteristiche, in modo se non avvincente certo molto accattivante.

Naturalmente, per orientarsi in questo mondo così complesso e sfumato è stato necessario stabilire dei criteri di inclusione ed esclusione, partendo proprio dalla consapevolezza che la sua mappatura non potrà mai essere completa. Anzitutto la periodizzazione va dall'Unità a oggi. Sono poi contemplate solo opere scritte in lingua italiana (non in dialetto, come la ricetta di

modernità letteraria, Milano, il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2001, pp. 49-66.

Arrigo Boito *La polenta*[12]) e in prosa – perché la stragrande produzione che ci interessa non è in versi (ma ad essere escluso è anche il teatro). Circa il formato, solo quelle in volume (compresi quelli miscellanei), tralasciando gli innumerevoli contributi apparsi su riviste e giornali, un universo bibliografico che richiederebbe una ricerca *ad hoc* – cominciando dallo spoglio della rubrica *La tavola dei bongustai* della «Cucina Italiana», la prima (data di nascita: 15 dicembre 1929) e più fortunata rivista esclusivamente dedicata all'argomento che raccoglie ben 202 "ricette di illustri personalità"[13], di cui 95 inviate da 64 scrittori.

Per quanto riguarda invece la questione spinosa della rappresentazione di gastronomia e dintorni nelle opere letterarie più quotate (si citavano *Il Gattopardo* e *Le confessioni* di Nievo), la loro selezione è stata fatta tenendo presente la tradizione critica e le relative collane, accogliendo solo gli autori e i titoli più studiati, che costituiscono perciò una sorta di canone sancito dagli specialisti. Per le monografie si parte dal pionieristico *I sapori della modernità, cibo e romanzo*[14] di Gian Paolo Biasin, quanto alle collane, per esempio «Leggere è un gusto» dell'editore Il leone verde comprende fra gli altri i volumi *Italo Calvino il sapore del racconto* di Lina Grossi, *Il piacere a tavola con Gabriele D'Annunzio* di Andrea Maia e *La cucina magica di Dino Buzzati* di Pierpaolo Pracca, tutti scrittori perciò accolti nel sito con alcune loro opere rappresentative, ma non tutte. Allo stesso modo, identificato un autore, della sua produzione pertinente si propongono solo alcuni esempi: il criterio vale per Camilleri, Casati Modignani, Agnello-Hornby, Gianni Brera, Calvino e tanti altri – invece, se un'opera appartiene a una collana specificamente "gastronomica" questa è stata spogliata per intero: è il caso di quelle dell'editore Slow Food. Medesimo principio per i racconti: non si presentano tutti quelli pertinenti di uno scrittore, ma solo alcuni ritenuti caratteristici – un'indicazione che vale come segnale di un interesse in questo campo da parte dell'autore, che si può approfondire in autonomia.

E qui entrano in gioco i destinatari del portale, la cui identificazione ne ha determinato l'impostazione divulgativa e non specialistica (a ben vedere, il primo criterio adottato nella progettazione è stato questo), perché obiettivo generale è favorire una navigazione interessante, varia e suggestiva, un'ampia

[12] A. Boito, *La canzon de la spatola*, in *Poesie veneziane*, scelte e illustrate da R. Barbiera con uno studio sulla poesia vernacola e sul dialetto di Venezia, Firenze, G. Barbera, 1886, pp. 300-304; come *La polenta*, in *Le muse in cucina*, disegni di L. Longanesi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965, pp. 31-32.

[13] «La Cucina Italiana», I, 1929, p. 7.

[14] G.P. Biasin, *I sapori della modernità, cibo e romanzo*, Bologna, il Mulino, 1991.

leggibilità dei dati. Dunque, a chi si rivolge *Mangiarsi le parole*? Naturalmente agli studiosi di varie discipline (dalla letteratura italiana alla storia sociale, dall'estetica all'antropologia), ma anche a insegnanti (*in primis* delle scuole alberghiere) e studenti (della scuola secondaria di primo e secondo grado e universitari), a bibliotecari (numerosi e suggestivi i percorsi di lettura che si possono proporre), a chi lavora nell'ambito dell'editoria periodica e libraria (tanti gli spunti per imprevedibili *repechages*), a operatori e aziende del *food and beverage*, della ristorazione, della comunicazione, del marketing e della pubblicità di settore. E poi grafici, bibliofili, come pure gastronomi, appassionati di "cucina scritta" (i *blog* non si contano), e semplici lettori curiosi.

In conclusione, si può forse rovesciare in positivo la consapevolezza che ci ha accompagnati fin qui: proprio per i suoi limiti oggettivi l'aleatorietà inevitabile dell'impresa di *Mangiarsi le parole* comporta infatti una forte assunzione di responsabilità da parte dei curatori, che necessariamente devono fare molte scelte. Allora si potrebbe definire questo *database* come un portale a forte autorialità implicita, frutto cioè di un'attività propriamente critica, ma "nascosta" dietro l'apparente oggettività della "forma sito".

Bibliografia

Accolti P., *Il mio amico Whisky*, Roma, Canesi, 1963.

Accolti P., Cibotto G.A. (a cura di), *Lo stivale allo spiedo. Viaggio attraverso la cucina italiana*, Roma, Canesi, 1964.

Afeltra G., *Spaghetti all'acqua di mare. Sapori di un'infanzia meridionale*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1996.

Artusi P., *Autobiografia*, a cura di A. Capatti, A. Pollarini, Milano, il Saggiatore, 1993.

-, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene. Manuale pratico per le famiglie*, Firenze, Tip. Salvatore Landi, 1891.

Barth H., *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, tr. di G. Bistolfi con Prefazione di G. d'Annunzio, Roma, Enrico Voghera editore, [s.d., ma d'Annunzio chiude la sua nota con l'indicazione: "Marina di Pisa, ottobre 1909"].

Buonassisi V., *Polpette & pallottole. Romanzo afrodisiaco di un cuoco diabolico*, Milano, Golosia & C., 1999.

Buzzi A., *L'uovo alla kok. Ricette, curiosità, segreti di alta e bassa cucina, dall'insalata all'acqua alla pastina in brodo della pensione, da Apicio a Michel Guérard, da Alexandre Dumas a Carlo Emilio Gadda, dal curato Bregnier a san Nicolao de Flüe*, con undici disegni di S. Steinberg, Milano, Adelphi, 1979.

Calvino I., *Furto in una pasticceria*, in Id., *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

Capelli G. (a cura di), *Io in cucina. Le nuove ricette di Nonna Papera*, Milano, Mondadori, 1985.

Clerici L., *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola dal Settecento a oggi*, Milano, Luni Editrice, 2021.

Dini F., *Gli intellettuali in cucina. Repertorio di ricette originali redatte dai più illustri scrittori italiani*, Perledo [Lc] Edizioni d'Italia, [s.d. ma 1933].

Echaurren P., *Diario Culinario. Giro d'Italia in centoquaranta ristoranti (o giù di lì)*, Firenze, Liberal Libri, 1999.

Gadda C.E., *Risotto patrio. Récipe*, in Id., *Le meraviglie d'Italia. Gli anni*, Torino, Einaudi, 1964.

Guerrini O. [Lorenzo Stecchetti], *L'arte di utilizzare gli avanzi della mensa. Raccolta da Olindo Guerrini*, Roma, Formiggini, 1918.

Guida gastronomica d'Italia, Milano, Touring Club Italiano, 1931.

Jarro [Giulio Piccini], *Almanacco gastronomico. Ricette, meditazioni, facezie, storielle culinarie*, Firenze, R. Bemporad e Figlio Librai Editori (Tip. Galileiana), 1911.

Malvaldi M., *Odore di chiuso*, Palermo, Sellerio, 2011.

-, *Il borghese Pellegrino*, Palermo, Sellerio, 2020.

Marinetti F.T., Fillìa, *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, 1932.

Marotta G., *Pane, con sale e olio*, in Id., *L'oro di Napoli*, Milano, Bompiani, 1947.

Monelli P., *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia. Con 94 disegni di Novello*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1935.

Pirandello L., *Un po' di vino*, in Id., *Il carnevale dei morti*, Firenze, Battistelli, 1919.

Ponti G., *Cuoche e cucine,* Milano, Henry Beyle, 2020.

Rajberti G., *L'arte di convitare spiegata al popolo dal dottore Giovanni Rajberti*, 2 voll., Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni, 1850-1851.

Rigotti F., *La filosofia in cucina*, Bologna, il Mulino, 1999.

Rompini O., *La cucina dell'amore. Manuale culinario afrodisiaco per gli adulti dei due sessi*, Catania, Libreria Tirelli di F. Guatolini, 1926.

Sereni C., *Casalinghitudine*, Torino, Einaudi, 1987.

Soldati M., *Vino al vino. Alla ricerca dei vini genuini. I tre viaggi in edizione integrale, con 140 fotografie a colori*, Milano, Mondadori, 1977.

Vitali A., *Le tre minestre*, Milano, Mondadori, 2013.

Valentina Iosco

Verso una rappresentazione cartografica della ricerca lessicografica di ambito gastronomico con AtLiTeG: il caso di *pastello*

Premessa

Il contributo si inserisce nell'ambito del Progetto AtLiTeG (Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità)[1], che nasce formalmente nel 2017 come Progetto di ricerca di interesse nazionale e al quale collaborano quattro Unità di Ricerca - l'Università per Stranieri di Siena, unità centrale del progetto, l'Università degli Studi di Salerno, l'Università degli Studi di Cagliari e l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" - coordinate a livello nazionale da Giovanna Frosini[2]. Obiettivo principale è quello di ricostruire la storia e la geografia dei testi e della lingua italiana del cibo dal Medioevo all'unità nazionale italiana coniugando le indagini tradizionali con le più moderne tecniche delle *Digital Humanities*, come emerge dai tre strumenti realizzati[3]: una banca-dati, che raccoglie, allo stato

[1] Il progetto AtLiTeG «nasce formalmente come Progetto di ricerca di interesse nazionale finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca attraverso il bando 2017 (2017XRCZTM), ma eredita iniziative precedenti, di cui raccoglie ispirazione, linee di metodo e di azione: fra questi, fondamentale il DAGI (*Dizionario dell'antica gastronomia italiana*) ideato e condotto da Sergio Lubello» (G. Frosini, *Prefazione: Il Progetto* AtLiTeG, «Zeitschrift für romanische Philologie», CXXXVIII, 4, pp. 1015-1017: 1015).

[2] Il progetto è stato presentato in varie sedi; vedi in particolare S. Pregnolato (a cura di), *Per un Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (AtLiTeG). Presentazione dei lavori in corso*, Atti del Seminario internazionale di studi (Università cattolica del Sacro Cuore [Milano], 9 novembre 2021), «Zeitschrift für romanische Philologie», CXXXVIII, 4, 2022. Di prossima pubblicazione per i tipi di Olschki, nella collana «Iter Gastronomicum», sono gli atti del convegno finale tenutosi presso la sede senese del progetto a giugno 2024.

[3] È possibile prendere visione del corpus AtLiTeG, del Vocabolario Storico della

attuale dei lavori, cinquantacinque testi, controllati dal punto di vista filologico e di cui si dà un'edizione digitale e interrogabile; un Vocabolario Storico della Lingua Italiana della Gastronomia (VoSLIG) digitale; infine, un Atlante geo-testuale dinamico, cioè delle rappresentazioni cartografiche online, in diacronia e in diatopia, di un numero rappresentativo di lemmi del VoSLIG. In questo contesto si pone l'interesse per la voce *pastello*[4], che verrà in questa sede presa a esempio per ragionare sul tipo di ricerca multidisciplinare che sta alla base del progetto e sul rapporto tra discipline umanistiche e tecnologie digitali. Si cercherà di far emergere il rapporto, spesso fatto di compromessi, tra dato linguistico e dato geografico, per poi illustrare i principi base di funzionamento di un atlante geo-testuale e suggerire attraverso due esempi concreti con quali accortezze si dovrebbero leggere le carte.

1. Per una piccola storia di pastello

Il pastello è una pietanza tipicamente medievale e rinascimentale che prevede una farcitura, solitamente a base di carne o pesce, posta in un involucro di pasta più o meno spesso. L'impasto in molti casi viene cotto in precedenza, diventando così abbastanza solido da poter fungere, in una fase di cottura successiva, da recipiente per il ripieno, assumendo il nome specifico di *cassa* o *crosta* del pastello. Idealmente si avvicina alla torta, che è più antica e che potrebbe aver fatto da modello alla preparazione, ma da cui si differenzia sia per il caratteristico involucro di pasta, sia per il tipo di ripieno[5]. Queste caratteristiche essenziali si riscontrano fin dalla prima attestazione nel corpus AtLiTeG. Nel *Liber de coquina* (A), trasmesso da un codice miscellaneo redatto tra il 1308 e 1314 per Enrico di Mondeville, chirurgo di Filippo IV il Bello, si legge:

> De copo sive de pastillo de lacte. 4 Ad copum de lacte accipe pastam duram et fac copum sicut panem unius pastilli et pone in furno parum ut aliquantulum dure fiat. Deinde accipe lac cum ovis batutis simul mixtis et safranum et proice

Lingua Italiana della Gastronomia (VoSLIG) e dell'Atlante geo-testuale consultando il sito ufficiale: www.atliteg.org.

[4] La ricerca è oggetto della mia tesi di dottorato intitolata *Saggio di voci per il Vocabolario Storico della Lingua Italiana della Gastronomia (VoSLIG). I nomi del pane e della pasta in Italia dal Medioevo agli anni Trenta del Novecento*, in corso presso l'Università per Stranieri di Siena (XXXVII ciclo) e seguita dalla prof.ssa Giovanna Frosini, che desidero ringraziare anche per la lettura e per i suggerimenti che hanno reso migliore questo contributo.

[5] E. Carnevale Schianca, *La cucina medievale. Lessico, storia, preparazioni*, Firenze, Olschki, 2011, p. 474.

in dicto copo, sed non multum impleas. Et decoque competenter et comede[6].

Interessante è che non sempre il *pastello* viene visto di buon occhio. «Desicca el corpo e molto lo sottiglia pastel, che poco è san e men nutrica [...]», stando alle parole di Francesco da Colle, autore del *Refugio de povero gentilhuomo*[7]. Eppure, questa preparazione occupa un posto importante sulle tavole dei signori, soprattutto se sotto la pasta si nascondono le carni, le quali «rappresentano sempre il cibo-simbolo delle classi superiori che esibiscono la loro posizione sociale dominante con l'ostentare cibi ricercati e di grande costo»[8]. Così nel *Libro de la cocina* il ripieno è a base di «capretti», «budelli de vitella» o «gualdaffe de altri animali», «polli», carne di «animali salvatichi» o di «bue, di castrone e di porco»[9]. Nel *Libro de arte coquinaria* si arriva a leggere che «carne di orso è buona in pastelli»[10].

1.1. Pastello*: forme, significati, locuzioni*

La ricerca condotta sul corpus AtLiTeG per la forma base *pastello* e le sue varianti (*pastel, pasteli, pastelli, pastelo, pastero, pastilli, pastillis, pastillo, pastillum* insieme ai derivati *pastelletti*, *pastelletto*, *pastellotto*), ha restituito un totale di 449 occorrenze, attestate in diciannove testi nell'arco di circa due secoli e mezzo, tra il primo quarto del Trecento e gli anni Sessanta del Cinquecento[11]:

1. *Liber de coquina* (A) (1308-1314, Napoli)[12] [22];
2. *Liber de coquina* (B) (secondo terzo XIV sec., Napoli)[13] [22];
3. *Liber de coquina* (O) (1461-1465, Bolzano)[14] [22];
4. *Libro de la cocina* (secondo terzo XIV sec., Toscana sud-orientale)[15] [25];

[6] Paris, Bibliothèque Nationale de France (d'ora in avanti BnF), Lat. 7131, 98r.

[7] *Refugio de povero gentilhuomo*, p. 20v; vedi nota 27.

[8] C. Benporat, *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1996, p. 29.

[9] La banca dati testuale di AtLiTeG permette in realtà di tratteggiare un quadro più ampio circa le farciture possibili: oltre alla carne, si registrano i più diversi tipi di pesci, crostacei e molluschi, ma anche di verdura, funghi e legumi e ancora di frutta o creme dolci.

[10] Anonimo Catalano, p. 87.

[11] Si citano da ora in avanti i testi dalle edizioni digitali disponibili all'indirizzo https://www.atliteg.org.

[12] Paris, BnF, Lat. 7131, cc. 96v-99v (1308-1314).

[13] Paris, BnF, Lat. 9328, cc. 133v-139v (secondo terzo XIV sec.).

[14] Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1768, cc. 160r-189v (1461-1465). Nella banca dati AtLiTeG il manoscritto tedesco viene geolocalizzato convenzionalmente a Bolzano per conservare i dati linguistici e geografici che nello sconfinamento andrebbero altrimenti perduti.

[15] Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 158, cc. 93r-103v (secondo terzo XIV sec.). È

5. *Frammento d'un libro di cucina* (seconda metà XIV sec., Toscana occidentale)[16] [8];
6. *Anonimo Mediano* (fine XIV sec.-inizio XV sec., Italia mediana)[17] [25];
7. *Libro* B (fine XIV sec.-inizio XV sec., Italia meridionale intermedia)[18] [5];
8. *Liber coquine* (XV sec., Italia meridionale intermedia)[19] [2];
9. *Di buone et delicate vivande* (prima metà XV sec., Toscana)[20] [1];
10. *Libro de arte coquinaria* (ms. Washington) (ultimo quarto XV sec., Lazio)[21] [35];
11. *Libro de arte coquinaria* (Anonimo Catalano) (ultimo quarto XV sec., Toscana)[22] [46];
12. *Ricettario Fermo* ms. 69 (1497-98, Fermo)[23] [3];
13. *Libro per cuoco* (fine XV sec., Venezia)[24] [15];
14. *Cuoco napoletano* (fine XV sec. -inizio XVI sec., Napoli)[25] [26];
15. *Libro de cosina* (inizio XVI sec., Lombardia)[26] [48];
16. *Refugio de povero gentilhuomo* (1520, Ferrara)[27] [3];
17. *Banchetti, compositioni di vivande et apparecchio generale* (1549, Ferrara)[28] [147];
18. *Singolar dottrina* (1560, Firenze)[29] [8];

---

l'edizione Möhren (2016: 131-197).

[16] Bologna, Biblioteca Universitaria, 158, cc. 86r-91v (seconda metà XIV sec.).

[17] Olim Sorengo, B.IN.G., Inv. 1339, cc. 1r-15v (fine XIV sec.-inizio XV sec.), oggi disperso. È l'edizione a cura di Ingemar Boström (1985, pp. 1-31) salvo alcune modifiche informate ai criteri filologici dell'AtLiTeG.

[18] Olim Sorengo, B.IN.G., Inv. 1339, cc. 15v-24v (fine XIV sec.-inizio XV sec.), cfr. nota precedente.

[19] Nizza, Musée Masséna, Bibliothèque du chevalier Victore de Cessole, 226, cc. 1r-16r (sec. XV).

[20] London, British Library, Additional 18165, cc. 1r-21v (prima metà XV sec.).

[21] Washington, Library of Congress, Rare Books, ms. 153, cc. 2r-65r (ultimo quarto XV sec.).

[22] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 1203, cc. 3r-71r (ultimo quarto XV sec.). Si fa ricorso all'edizione Benporat (1996: 79-155), con punteggiatura aggiunta.

[23] Fermo, Biblioteca Civica "Romolo Spezioli", 4 CA I/69, cc. 3r-14v (1497-1498).

[24] Roma, Biblioteca Casanatense, 255 (olim A VI 45), cc. 1-51 (fine XV sec.).

[25] New York, Pierpont Morgan Library, MS B.19 (olim Bühler 19) (fine XV sec.-inizio XVI sec.). Si riprende l'edizione Benporat (1996: 233-292), con punteggiatura aggiunta.

[26] Riva del Garda, Archivio Storico Comunale, Ecclesiastica, 1 (inizio sec. XVI). L'edizione è Benporat (1996: 157-231), con punteggiatura aggiunta.

[27] Esiste un'edizione anastatica e con trascrizione modernizzata: *Refugio de povero gentilhuomo di Giovan Francesco Colle, dedicato ad Alfonso I d' Este*, a cura di E. Corradini, G. Trenti, Reggio Emilia, Bizzocchi, 1994. Esiste anche una ristampa a cura dell'Accademia italiana della cucina, Delegazione di Ferrara, Ferrara, Sate, 1989. La trascrizione è condotta sulla stampa di Ferrara, per Lorenzo Russi, dall'anastatica del 1994.

[28] Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (BSB), Res/4 Oecon. 256, cc. 1-71 (1549). Edizione a cura di Ricotta (2023).

[29] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MAGL. 3.8.838, cc. 376 (1560).

19. *Cucina teorico-pratica* (1852, 7ª ed. Napoli)[30] [1].

Le attestazioni più antiche orbitano intorno alla tradizione del *Liber de coquina*: Lat. 7131 restituisce *pastilli* [2], *pastillo* [11] e *pastillum* [9]; Lat. 9328 presenta *pastilli* [2], *pastillo* [10] e *pastillum* [10]; Pal. lat. 1768, oltre a *pastilli* [2], *pastillo* [9], *pastillum* [9], registra *pastillis* [2]. Il volgarizzamento del *Liber*, il *Libro de la cocina*, presenta le forme *pastello* [23] e *pastelli* [2], mantenute, con frequenze diverse, rispettivamente [2] e [6], anche nel *Frammento d'un libro di cucina*. Per quanto riguarda i derivati è nell'ultimo quarto del XV sec. che si registrano in area toscana *pastelletti* [1] e *pastelletto* [1] (Anonimo Catalano) e in area laziale, oltre alle forme base *pastello* [19] e *pastelli* [14], il plurale *pastelletti* [1] e l'unica attestazione in tutto il corpus di *pastellotto* [1] (ms. Washington). Alla fine del XV sec., il *Ricettario* di Fermo presenta le varianti *pastillo* [2] e *pastilli* [1], già diffuse in area campana, e il *Cuoco napoletano*, oltre a *pastello* [8] e *pastelli* [16], mostra forme con passaggio della vocale tonica da *e* a *i* (*pastillo* [1] e *pastilli* [1]). Tra XV e XVI sec., la variante veneta *pastero*, per rotacismo, conta 15 occorrenze nel *Libro per cuoco*; nel lombardo *Libro de cosina*, oltre alle forme base *pastello* [17] e *pastelli* [24], si riscontrano le varianti scempie *pastelo* [3] e *pasteli* [2]. Si osserva una concentrazione di centocinquanta occorrenze nel ferrarese, legate in soli tre casi al *Refugio de povero gentilhuomo* (1520) e per il resto ai *Banchetti* (1549). Le ultime attestazioni, *pastello* [1] e *pastelli* [7], si individuano nel testo fiorentino della *Singolar dottrina* (1560).

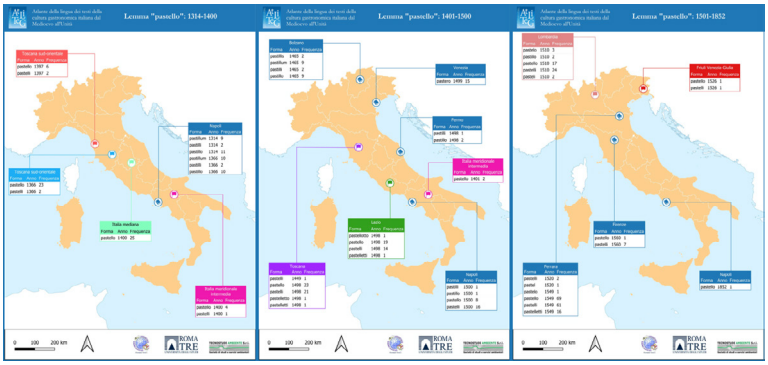


Figura 1. Rappresentazione cartografica del lemma pastello nell'Atlante (consultabile all'indirizzo:< www.atliteg.org> ultima consultazione 5 luglio 2024).

[30] Londra, British Library, General Reference Collection, 7947.b.28, 471 pp. (1852, 7ª ed.).

Il significato più antico e diffuso di *pastello* riscontrato nel corpus AtLiTeG è quello di 'pietanza che prevede un ripieno (a base di carne, pesce, ecc.) posto in un involucro di pasta'[31]. Il tramonto di *pastello* dalla metà del XVI sec. si accosta alla sempre maggiore diffusione di *pasticcio* per riferirsi allo stesso tipo di preparazione. Le due denominazioni e le rispettive varianti convivono per circa un secolo nel corpus testuale AtLiTeG, dagli anni Settanta del Quattrocento agli anni Sessanta del Cinquecento. È in effetti a quest'altezza cronologica che la parola *pastello* vede sfumare via il significato gastronomico per legarsi sempre più al campo semantico dell'arte[32].

2. L'Atlante, un punto di incontro tra dati linguistici e geografici

L'Atlante, al quale hanno contribuito diverse figure professionali[33], si presenta sotto forma di un *webGIS*[34], vale a dire come una piattaforma online che presenta le voci gastronomiche del VoSLIG come dati spaziali con cui gli utenti possono interagire. I dati spaziali trattati da *GIS* e *webGIS* sono *dataset* georeferenziati, ossia collocati nello spazio da una coppia di coordinate, latitudine e longitudine. Nei sistemi *GIS* ogni dato spaziale è gestito e visualizzato come uno strato informativo o *layer* che può essere attivato o disattivato dall'utente: per esempio, è possibile filtrare la ricerca per concentrarsi su un certo arco temporale o su una certa area[35].

[31] È possibile consultare la voce pastello nel VoSLIG all'indirizzo https://www.atliteg.org.

[32] Il passaggio di significato da preparazione gastronomica a 'bastoncino costituito da sostanze coloranti ridotte in pasta, usato per disegnare e colorare' (GRADIT, s.v. pastello) sarà oggetto di ulteriori studi e indagini.

[33] Il lavoro di realizzazione della piattaforma è stato supervisionato dal prof. Massimiliano Tabusi (Università per Stranieri di Siena), responsabile scientifico del progetto, e dalla prof.ssa Annalisa D'Ascenzo (Università di Roma Tre), responsabile del Laboratorio Geocartografico "Giuseppe Caraci" (https://www.labgeocaraci.it/). Il capitale tecnico per la creazione del *webGIS* è stato fornito dal dott. Andrea Fantini, della società Tecnostudi Ambiente s.r.l (https://www.tecnostudiambiente.it/).

[34] «Il GIS, acronimo di *Geographical Information System*, è un sistema informativo che consente di visualizzare, analizzare, archiviare e gestire le informazioni digitali georeferenziate, dotate cioè di un riferimento geografico. Il *webGIS*, invece, è un applicativo del GIS che permette di navigare e di interrogare una mappa attraverso un comune browser internet» (http://www.webpolis.it/sito/webpolis/webgis.html).

[35] Riprendo le parole di Monica Alba e Matteo Rossi, ricercatori del progetto AtLiTeG, e della loro relazione dal titolo *L'*Atlante della Lingua dei Testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità *(AtLiTeG): ricerca, innovazione e multidisciplinarietà* presentata nell'ambito del III Convegno internazionale per giovani ricercatrici e ricercatori

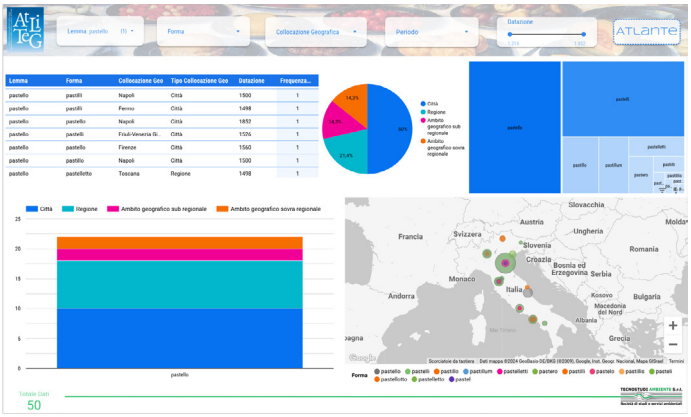


Figura 2. Grafici relativi al lemma pastello nell'Atlante (consultabile all'indirizzo: <www.atliteg.org>)[36].

2.1. Testi, datazioni e collocazioni geografiche

Il dato linguistico e il dato geografico, il cui legame come si vede costituisce il cuore del progetto AtLiTeG, hanno spesso dovuto trovare soluzioni di compromesso per rendere possibile uno scambio di informazioni tra il corpus, il vocabolario e l'atlante soddisfacente sia dal punto di vista dei linguisti che dei geografi. Il bacino primo e fondamentale da cui i linguisti attingono materiale lessicale per la redazione delle schede del VoSLIG e i geografi informazioni spaziali e cronologiche per la costruzione delle carte dell'Atlante è la banca dati testuale. Il suo criterio di costruzione risponde all'esigenza di fornire un ventaglio di fonti rappresentative non solo dal punto di vista linguistico, ma anche geografico e cronologico, con l'idea di coprire, per quanto possibile, l'intero dominio italiano dal Medioevo all'Unità. Come già si nota dalla lista dei testi in cui *pastello* e le sue varianti occorrono, si può notare come sia fissa la presenza di due informazioni accanto ai testi: datazione e collocazione geografica[37]. La datazione corri-

Innovamenti. Spazi e percorsi di innovazione per una ricerca multidisciplinare (Siena, 15-17 novembre 2023).

[36] Alla visualizzazione dei dati così come appaiono nella figura si arriva dalla pagina web dell'Atlante e non dalla voce del VoSLIG, dove è invece presente una rappresentazione graficamente semplificata.

[37] Cfr. M. Alba, M. Rossi, *L'*Atlante della Lingua dei Testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità *(AtLiTeG): ricerca, innovazione e multidisciplinarietà*, in *Innovamenti. Spazi e percorsi di innovazione per una ricerca multidisciplinare*, Atti del III Convegno internazionale per giovani ricercatrici e ricercatori (Siena, 15-17 novembre 2023). La pubblicazione degli Atti è in corso presso la collana "Studi e ricerche" delle

sponde per quanto riguarda i testi a stampa all'anno di edizione, mentre per i manoscritti è formulata dai ricercatori sulla base dell'anamnesi storico-linguistica del testo e risponde a una periodizzazione meno puntuale. Il compromesso è in quest'ultimo caso necessario: la data va riportata a un numero ben preciso affinché possa essere utilizzata dai geografi. Per esempio, il *Liber de coquina* B, che è datato al secondo terzo del sec. XIV, ha bisogno di essere traslato alla data esatta del 1366 per essere rappresentato nelle carte. La collocazione geografica corrisponde alla geolocalizzazione del testo, che non è un dato sempre pacifico. Mentre alcuni possono essere ricondotti a una città precisa, che spesso coincide con il luogo di edizione, per altri, soprattutto manoscritti, questo non è sempre possibile. Per esempio, un testo moderno può aver avuto ristampe in luoghi diversi del territorio italiano come avvenuto nel caso del *Cuoco maceratese* di Antonio Nebbia, che è stato acquisito nell'edizione veneta del 1820, ma è stato opportunamente geolocalizzato dai ricercatori a Macerata. Si è presentato anche il caso in cui non è stato possibile ricondurre il testo a una città precisa, motivo per cui si è deciso di fare ricorso a aree geo-linguistiche[38] di respiro più ampio, rappresentate sulle carte dell'atlante con un sistema di cerchi, più o meno estesi, che coprono la zona cui si ritiene appartenere il testo. Per esempio, il *Libro de la cocina* è stato geolocalizzato sulla base dei tratti linguistici in Toscana sud-orientale. L'informazione spaziale, dunque, dovrebbe essere univoca e precisa, ma non sempre rispecchia la realtà dei fatti. Può essere interessante a questo proposito osservare la fonte che contiene alcune delle attestazioni più antiche di *pastello*: il *Liber de coquina* O (1461-1465, Bolzano). La scelta del latino lascia presagire l'ambizione di una circolazione europea[39], in effetti raggiunta da questo codice, redatto a Heidelberg per Erhard Knab, professore di Medicina dell'Università eponima. È così possibile mettere in luce un ulteriore caso in cui dato linguistico e geografico sono scesi a compromessi: la scelta di geolocalizzare Pal. lat. 1768 a Bolzano, quindi nella provincia più a nord della penisola italiana, è puramente convenzionale e si spiega con la necessità di non perdere un testo così importante in quanto «unico caso di sconfinamento diatopico della tradizione rispetto al baricentro italiano» e «testimonianza preziosa della circolazione europea di cui il *Liber* è stato senz'altro protagonista grazie alla scelta del latino»[40].

Edizioni Università per Stranieri di Siena (https://edizioni.unistrasi.it).

[38] In particolare, si fa ricorso alle seguenti aree: Italia settentrionale; Veneto; Friuli-Venezia Giulia; Toscana; Italia mediana; Italia meridionale intermedia; Italia meridionale estrema; Sardegna; Toscana centrale; Toscana occidentale; Toscana meridionale; Toscana orientale; Toscana sud-orientale.

[39] G. Frosini, S. Lubello (a cura di), *L'italiano del cibo*, Roma, Carocci, 2023, p. 69.

[40] F. Cupelloni, *I ricettari federiciani: appunti di lavoro*, in «*Per un Atlante della lingua e dei*

2.2. Un intruso ottocentesco

La voce *pastello* e le sue varianti sono attestate nel corpus AtLiTeG nell'arco di un secolo e mezzo, tra il primo quarto del Trecento e gli anni Sessanta del Cinquecento. Il lavoro di redazione sulla vicina voce *pasticcio* ha fatto emergere come la storia delle due parole si intrecci per circa un secolo, a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento. È in questo momento di convivenza che nella letteratura gastronomica *pastello* tende a essere soppiantato da *pasticcio* sempre per riferirsi allo stesso tipo di preparazione. Si può ipotizzare che a quest'altezza cronologica la parola *pastello* veda sfumare via il significato gastronomico per legarsi sempre più al campo semantico dell'arte. Così dimostra una delle più antiche occorrenze, quella del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, primo trattato tardomedievale in volgare dedicato in modo sistematico alle tecniche pittoriche che pone le basi della terminologia artistica moderna, dove il *pastello* è un 'impasto rassodato di coloranti o sostanze minerali macinate e tritate per la conservazione e l'estrazione successiva del colore'[41]. Eppure, isolata, compare un'occorrenza di *pastello* nel corpus AtLiTeG a quasi tre secoli di distanza dalla *Singolar dottrina* (1560, Firenze), ultima fonte in cui la parola compare con il suo significato gastronomico. Si fa, dunque, un salto in avanti fino a metà Ottocento, arrivando tra le pagine della settima edizione napoletana della *Cucina teorico-pratica* (1852) di Ippolito Cavalcanti.

La stranezza di questa incursione nel corpus presto si spiega con un possibile errore di trascrizione per *pestello*[42]. Nel presentare le caratteristiche della *Nuova caffettiera di Harel*, Cavalcanti precisa: «Il feltro è di stagno forato alla macchina e il caffè vi si preme sopra con un pastello di legno». Il riferimento non è evidentemente alla pietanza, ma allo strumento di legno usato per pressare la polvere di caffè nel filtro dosatore. Per disegnare un quadro preciso della diffusione della voce pastello e delle sue varianti in diacronia e in diatopia, dunque, l'attestazione in questione non andrà considerata.

testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (AtLiTeG). Presentazione dei lavori in corso», cit., p. 1061.

[41] Cfr. V. Ricotta (a cura di), *Il* Libro dell'arte *di Cennino Cennini. Edizione critica e commento linguistico*, Milano, FrancoAngeli, 2019, s.v. *pastello*.

[42] Una prima ricerca lessicografica non ha restituito per *pestello* una variante del tipo *pastello*.

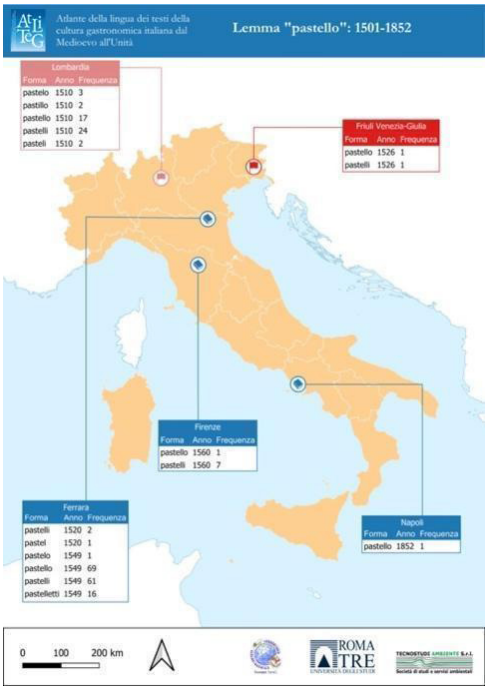


Figura 3. Rappresentazione cartografica del lemma pastello *(1500-1852) (consultabile all'indirizzo: www.atliteg.org).*

Bibliografia

Alba M., Rossi M., *L'Atlante della Lingua dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (AtLiTeG): ricerca, innovazione e multidisciplinarietà*, in *Innovamenti. Spazi e percorsi di innovazione per una ricerca multidisciplinare*, Atti del III Convegno internazionale per giovani ricercatrici e ricercatori (Siena, 15-17 novembre 2023), in corso di pubblicazione.

Benporat C., *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1996.

–, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2001.

Carnevale Schianca E., *La cucina medievale. Lessico, storia, preparazioni*, Firenze, Olschki, 2011.

De Mauro T. (a cura di), GRADIT. *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2000.

Frosini G., Lubello S. (a cura di), *L'italiano del cibo*, Roma, Carocci, 2023.

Lafortune-Martel A., *De l'entremets culinaire aux pièces montées d'un menu de propagande*, in *Du manuscrit à la table. Essais sur la cuisine au Moyen Âge et répertoire des manuscrits médiévaux contenant des recettes culinaires*, éd. par C. Lambert, Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal & Champion-Slatkine, 1992, pp. 121-129.

Möhren F., *Il Libro de la cocina. Un ricettario tra Oriente e Occidente*, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2016.

Pregnolato S. (a cura di), *Per un Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (AtLiTeG). Presentazione dei lavori in corso*, Atti del Seminario internazionale di studi (Università cattolica del Sacro Cuore [Milano], 9 novembre 2021), «Zeitschrift für romanische Philologie», CXXXVIII, 4, 2022.

Ricotta V. (a cura di), *Il* Libro dell'arte *di Cennino Cennini. Edizione critica e commento linguistico*, Milano, FrancoAngeli, 2019.

– (a cura di), *I Banchetti, compositioni di vivande, et apparecchio generale di Cristoforo Messi Sbugo. Edizione e studio linguistico*, in *Iter Gastronomicum*, 7. voll, Firenze, Olschki, 2023, I.

Sitografia

Tesoro della lingua italiana delle Origini, diretto da P. Squillacioti, Firenze, Istituto del CNR - Opera del Vocabolario Italiano, http://tlio.ovi.cnr.it.

DIDATTICA

Silvia Benigni

L'*onlife* a scuola: nuove sfide e possibilità per la letteratura

L'intervento intende prendere avvio da alcune considerazioni di carattere generale sull'interazione presente tra la dimensione analogica e quella digitale, per poi estendersi al versante della didattica letteraria e, in particolar modo, ai contenuti digitali che fungono da supporto al manuale scolastico.

L'*onlife* è come «la società delle mangrovie […] vivono in acqua salmastra, dove quella dei fiumi e quella del mare si incontrano. Un ambiente incomprensibile se lo si guarda con l'ottica dell'acqua dolce o dell'acqua salata»[1]. Questa metafora di Luciano Floridi, docente di filosofia ed etica dell'informazione all'Università di Oxford, fa luce sulla nuova dimensione in cui ci troviamo perennemente immersi, quella, cioè, in cui ogni barriera tra reale e virtuale, tra online e offline, si è annullata. La nostra esistenza, così, finisce per caratterizzarsi all'interno di una società ibrida o, per dirla come Luciano Floridi, come una società delle mangrovie. Questa nuova dimensione prende il nome di *onlife*: è diventato impossibile, infatti, poter discriminare quando agiamo in analogico da quando agiamo in digitale[2]. Si tratta, quindi, di due dimensioni della realtà quotidiana che risultano talmente integrate da essere, talvolta, indistinguibili. Come riportato da Gabriele Benassi nell'articolo *La didattica in una società onlife* «non viviamo la realtà dell'onlife in modo schizofrenico dicendoci - ora sono analogico, ora sono digitale - ma l'interazione continua tra le due dimensioni è l'assoluta normalità»[3].

In tal senso, una consapevolezza educativa su questi temi appare quanto più

[1] J. D'Alessandro, *Luciano Floridi: Vi spiego l'era Onlife, dove reale e virtuale si (con)fondono*, «La Repubblica», 29 settembre, 2019, https://www.repubblica.it/dossier/tecnologia/onlife/2019/09/29/news/repubblica_onlife_luciano_floridi-237286128/.

[2] Cfr. G. Benassi, *La didattica in una società onlife. La sfida è nella progettazione pedagogica*, «Scuola7», 23 aprile 2023, https://www.scuola7.it/2023/330/la-didattica-in-una-societa-onlife/.

[3] *Ibidem*.

necessaria e urgente in quanto la realtà dell'*onlife* non costituisce una novità in senso assoluto: eravamo in questa dimensione già vent'anni fa, se pur non troppo consapevolmente.

> L'opposizione tra vecchi e nuovi media si rivela, di conseguenza, non solo inesistente, ma anche fuorviante. Di proiezioni virtuali sono intrise, dagli anni Sessanta a oggi, le testimonianze più vitali e innovative offerte dalla scrittura letteraria. Nel corso del secondo Novecento Nabokov, Borges, Beckett, Calvino e Perec hanno operato da battistrada lungo tale direzione: arrivando addirittura ad anticipare gran parte dello spettro di riferimenti concettuali intorno ai quali ruotano i nuovi media[4].

Del resto, Michel Foucault se n'era accorto già nel 1967, quando identifica lo spazio in cui viviamo come l'insieme di relazioni di dislocazione: «viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso […] in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa»[5].

Ma se tale realtà non costituisce una novità in senso stretto, è vero anche che negli ultimi anni, con il perfezionamento delle nuove tecnologie, penso a quella più citata e talvolta abusata, ovvero l'AI, abbiamo assistito a un'accelerazione di questo processo.

> L'odierna crisi del tempo non consiste nell'accelerazione, quanto nella dispersione e nella dissociazione temporale. Una discronia temporale lascia che il tempo sfrecci via privo di direzione e si disgreghi in una mera successione di presenti puntuali, atomizzati. In questo modo, il tempo diventa additivo ed è svuotato di ogni narratività. *Gli atomi non adorano*. È necessario innanzitutto che un'attrazione figurativa, una forza di gravità narrativa li unisca in molecole odorose. Solo formazioni complesse, narrative emanano odore. Poiché l'accelerazione in sé non è il vero problema, così la sua soluzione non sta nella decelerazione. Da sola, la decelerazione non produce alcuna cadenza, alcun ritmo, alcun odore. Non impedisce la *caduta nel vuoto*[6].

Quando qualcosa accelera improvvisamente, per seguirla è necessario distanziarsene: la distanza appare come l'unico strumento d'analisi che consente di

[4] A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 24.

[5] M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano, 2011, p. 19.

[6] B.C. Han, *La società della trasparenza*, Milano, Nottetempo, 2014, p. 58.

gestire la velocità di un processo complesso, che rispecchia il tentativo di avvicinare i due mondi, quello virtuale e quello reale[7]. Soffermiamoci ora brevemente su quest'ultimo termine, 'reale', dal momento che siamo soliti utilizzare questo aggettivo all'interno di una dicotomia con il termine 'virtuale' e, quindi, a considerarlo come un aggettivo che raffigura la realtà, la verità, la fisicità dell'esperienza del soggetto. Di conseguenza e all'opposto, il termine 'virtuale' viene a definire tutto ciò che reale non è, quindi una dimensione distorta, fittizia o, addirittura, illusoria. Ma siamo così sicuri che per i giovanissimi il mondo virtuale rappresenti un universo distante, apparente, a loro estraneo o, addirittura, immaginario? Siamo certi che avvertano un divario tra i momenti in cui sono online e quelli in cui non lo sono? [8]

> Nell'ultimo mezzo secolo circa, la nostra realtà è diventata sempre più digitale, fatta di zero e uno, gestita da software e dati, piuttosto che da hardware e atomi. Un numero crescente di persone vive sempre più diffusamente *onlife*, sia online sia offline, e nell'*infosfera*, sia digitalmente sia analogicamente. Questa rivoluzione digitale ha anche influito sul modo in cui concepiamo e comprendiamo le nostre realtà, che sono sempre più interpretate in termini computazionali e digitali[9].

[7] L. Benassi Roversi, *In poche battute: brevi riflessioni su cultura e digitale. Intervista a Luciano Floridi*, «Pandora Rivista», 29 agosto 2022, https://www.pandorarivista.it/articoli/in-poche-battute-brevi-riflessioni-su-cultura-e-digitale-intervista-a-luciano-floridi/. A tal proposito, cfr. Deleuze, G., Guattari, F., *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino, 2002, p. 112: «Caos non indica tanto il disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma che vi si profili. È un vuoto che non è un niente, ma un *virtuale* che contiene tutte le particelle possibili e richiama tutte le forme possibili, che spuntano per sparire immediatamente, senza consistenza né referenza, senza conseguenza». Milan Kundera, ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, designa il virtuale come una distesa sgombra da vincoli e vuota, disposta alle associazioni presenti nel disordine e, appunto, nel caos.

[8] Come sostenuto da Philippe Quéau in un'intervista rilasciata nel 1996 per Rai Educational, bisognerebbe evitare di opporre il reale e il virtuale, ma al contrario cercare di comprendere la componente virtuale nel reale e quella reale nel virtuale. Partendo dall'etimologia della parola virtuale, che viene da *virtus*, la cui radice è *vir*, parola affine a *vis*, si comprende come la nozione di virtualità non implichi l'irrealtà, ma qualcosa che consente di passare all'atto. Il virtuale è dunque un progetto di realtà e ne contiene una parte. Anziché opporli, per Quéau, è necessario mettere insieme reale e virtuale in una meta-categoria in cui il virtuale è come una rappresentazione del reale che può essere tanto un nuovo strumento di intellegibilità quanto uno strumento di alienazione dell'uomo.

[9] L. Floridi, *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*, Milano, Raffaello Cortina, 2022, p. 25.

La netta distinzione tra reale e virtuale, analogico e digitale, è valsa agli albori della cultura del digitale, che è stata percepita, inizialmente, come un corpo estraneo alla nostra società, come un elemento alieno rispetto a quanto c'era stato fino ad allora.

> Eppure tutte le generazioni passate che vivevano in un mondo esclusivamente analogico hanno concepito e sperimentato posizione e presenza come due lati inseparabili della stessa situazione umana: l'essere situati nello spazio e nel tempo, qui e ora. L'azione a distanza e la telepresenza appartenevano a mondi magici o alla fantascienza. Oggi, questo scollamento è un semplice tratto dell'esperienza comune in qualsiasi società dell'informazione[10].

Il tentativo, attualmente, è quello di mostrare l'unità tra queste due realtà, valorizzando la dimensione sistemica della trasformazione digitale e auspicando al raggiungimento di un equilibrio complessivo[11]. Per Bernard-Henri Lévy la virtualizzazione non coincide con una derealizzazione ma, al contrario, con un cambiamento di identità o, meglio, con un cambiamento rispetto al modo in cui siamo soliti percepire la realtà. La virtualizzazione scioglie le differenze istituite, aumenta il livello di libertà, rende il vuoto l'elemento attivo: non si tratta, quindi, di uno scarto dalla realtà, ma di uno dei principi fondanti che generano la realtà stessa. Per cui «l'intera costellazione della realtà virtuale non coincide – come pure sembrerebbe - con la simulazione di una nuova realtà, diversa da quella quotidianamente esperita»[12]. A tal proposito, torno a citare Luciano Floridi quando afferma che «saremo nel metaverso con il nostro avatar, ma continueremo ad usare la posta elettronica e a prendere il caffè al bar. Le dimensioni si integreranno tra loro. Il paradigma continuerà ad essere quello dell'onlife. Non credo torneremo alla dicotomia online vs offline»[13].

L'individuo, quindi, può trovarsi fisicamente in un punto dello spazio ben preciso e, virtualmente, essere in più luoghi contemporaneamente. Ciò accade perché gli ambienti virtuali, sempre più sofisticati e interconnessi, consentono ad ognuno di moltiplicarsi per mezzo di identità più o meno simili tra loro, riformulando il loro rapporto con quello che esiste e con quello che si può conoscere. Questo pone in essere una serie di domande: cosa rende un

[10] Ivi, pp. 27-28.

[11] Benassi Roversi, *In poche battute: brevi riflessioni su cultura e digitale. Intervista a Luciano Floridi*, cit.

[12] Mazzarella, *La grande rete della scrittura*, cit., p. 51.

[13] Benassi Roversi, *In poche battute: brevi riflessioni su cultura e digitale. Intervista a Luciano Floridi*, cit.

individuo se stesso? Qual è lo scarto tra l'io originario e le sue eventualmente infinite proiezioni? Queste ultime mantengono lo stesso grado di realtà dell'io fisico? Quello che incontriamo nel mondo virtuale conserva lo stesso livello di verità di quello che esperiamo nel mondo materiale?

Tali quesiti creano inevitabilmente incertezza e sollevano il problema dell'identità, lo stesso riscontrato già da Primo Levi quando afferma di essere «diviso in due metà. Una è quella della fabbrica: sono un tecnico, un chimico. Un'altra invece […] è quella nella quale scrivo […] Sono proprio due mezzi cervelli»[14]. Questa divisione netta sembra attenuarsi dopo gli anni Sessanta, «quando arriverà da altre strade a elaborare una teoria degli "stadi intermedi" e dei territori di mezzo»[15] finché non riconoscerà l'esistenza di un «mutuo trascinamento»[16] fra scienza e letteratura che porta a «guardare il mondo sotto luci inconsuete, invertendo per così dire la strumentazione: a rivisitare le cose della tecnica con l'occhio del letterato, e le lettere con l'occhio del tecnico»[17].

È come se Levi, in una prospettiva *ante litteram*, abbia sintetizzato le finalità primarie delle Digital Humanities, sebbene sia evidente che lo scarto tra letteratura e scienza di cui parlava Levi negli anni Sessanta non sia direttamente analogo a quello registrato tra reale e digitale oggi. La soluzione finale, per Levi come per Floridi, ricade comunque in un «mutuo trascinamento», che prevede la presenza, non sempre consapevole, del soggetto nella fusione di stati tra loro differenti e, talvolta, opposti. Come sottolineato in *L'innovatore rampante. L'ultima lezione di Italo Calvino*, «l'umana ma illusoria contrapposizione tra opposti – leggerezza e pesantezza, rapidità e lentezza, esattezza e indeterminazione, molteplicità ed unità, coerenza e incoerenza – diventa la chiave» per «comprendere l'innovazione, ovvero il fenomeno» che «caratterizza la nostra era» e ci consente di «scoprire il mondo software e hardware, big data e infrastruttura, partecipazione e cittadinanza digitale, difesa e sicurezza»[18].

In questo dualismo, potremmo allora individuare, ispirandoci a Calvino e sulla scia delle sue visioni di città invisibili, due nostri particolari punti di riferimento:

[14] P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 107.

[15] E. Mattioda, *Levi*, Roma, Salerno, 2011, pp. 63-64.

[16] P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Torino, Einaudi, 2017, II, p. 802.

[17] Ivi, p. 801.

[18] A. Prencipe, M. Sideri, *L'innovatore rampante. L'ultima lezione di Italo Calvino*, Roma, Luiss University Press, 2022, p. 20.

> le città dell'animo profondo, personalizzato ed interiore e talora oscuro e le città della socializzazione diffusa e tecnologica e della ricomposizione multipla […] Questi due movimenti d'animo e di pensiero si possono comunque intrecciare, nel contesto contemporaneo, in molteplici città immateriali, di carattere virtuale, assai pervasive e spesso a dominanza social […] Si tratta di situazioni sostanzialmente reali nelle menti e nelle suggestioni di chi le frequenta, configurabili infine come effettive *comunità narrative*, con caratteristiche diffuse che corrispondono ad uno "spazio agito regolarmente […] e che concorrono a "costituire il contesto entro il quale le persone si trovano a vivere, a esprimersi, a relazionarsi"[19].

In una prospettiva didattica, possiamo sostenere, con Gino Roncaglia, che l'ambiente contribuisce a far sì che i protagonisti del processo di apprendimento si trasformino, appunto, in una comunità. Tale ambiente dovrà quindi essere considerato come un luogo (fisico, virtuale o relazionale) abitato da una comunità di apprendimento e, soprattutto, organizzato sulla base delle necessità e delle aspettative di quella comunità[20]. All'interno di una realtà in cui lo spazio dei flussi sostituisce lo spazio dei luoghi[21], la necessità di far emergere come soggetto protagonista il cittadino utente non può che avere avvio da un'opera pedagogica capillare sul digitale rispetto alla quale la scuola non può rimanere esclusa, ma risulta la prima ad essere chiamata all'azione, resta da capire in che maniera[22].

---

[19] A. Luppi, *Invisibili, virtuali ma reali: esplorando le città di Italo Calvino oggi*, «Ricerche pedagogiche», LVII, 228-229, 2023, pp. 47-63: 59.

[20] G. Roncaglia, *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Bari-Roma, Laterza, 2018, p. 70.

[21] Cfr. M. Castells, *La nascita della società in rete*, Milano, Università Bocconi, 2002.

[22] Francesco Antinucci, direttore della sezione Processi Cognitivi e Nuove Tecnologie dell'Istituto di Psicologia del CNR, in G. Boffa, *La tecnologia e la didattica: il parere di due insigni esperti, i professori Antinucci e Reale*, «Orizzontescuola», 11 aprile 2013, https://www.orizzontescuola.it/tecnologia-e-didattica-parere-due-insigni-esperti-professori-antinucci-e-reale/, sostiene che «ci sono due modi di apprendere. Il primo è per esperienza e con esso la conoscenza si costruisce cercando, sperimentando, tentando: è il modo che preferiamo, quello che si è evoluto con noi più lungamente. Poi c'è quello scolastico: consiste non nel costruire la propria conoscenza ma nell'assorbire la conoscenza già preparata da altri con un lungo e faticoso processo di assimilazione, attraverso la tipica lettura del manuale. Richiede attenzione, sforzo e non ci piace affatto. Il primo è quello che viene naturalmente favorito dalle nuove tecnologie, mentre il secondo domina nella scuola». A suo avviso, le nuove tecnologie muteranno il modo di imparare e, sebbene ora siamo ancora agli inizi «è qualcosa che avverrà inesorabilmente. O la scuola se ne rende conto o diventerà inutile oltre che sorpassata. La forza di attrazione del modo di apprendere per esperienza, supportata dalla piena potenza delle tecnologie interattive, non lascia dubbi in proposito».

> È quando la scuola resta indietro – e la nostra scuola è rimasta indietro – rispetto all'evoluzione culturale e sociale, che le conoscenze attorno alle quali è orientato il processo formativo diventano nozioni astratte anziché accompagnarsi efficacemente alle competenze richieste per una partecipazione attiva alla vita del paese […] Una scuola che ignorasse il digitale sarebbe una scuola fuori dalla realtà, incapace di fornire competenze di cittadinanza fondamentali in un contesto sociale caratterizzato proprio dalla centralità dell'informazione digitale e delle reti. Questo non implica affatto, però, che qualunque strumento o contenuto digitale sia automaticamente buono e desiderabile *perché digitale*. Quella con cui abbiamo a che fare è una galassia a sua volta estesa e variegata, include ottime cose ma anche molta spazzatura: la capacità di discriminare, valutare, selezionare, negoziare resta indispensabile anche rispetto a strumenti e contenuti digitali, e presuppone a sua volta competenze che la scuola *deve* saper fornire, e di cui chi opera nel mondo della formazione – a partire dai docenti – ha estremo bisogno[23].

L'esigenza prioritaria della scuola coincide dunque con la creazione di uno spazio innovativo che integri la didattica, tradizionalmente intesa, ai nuovi linguaggi e strumenti emergenti[24]: «la tecnologia […] non è una variabile indipendente, e ancor meno la determinante ultima della direzione verso la quale dovrebbe muoversi la scuola, ma un fattore da conoscere e indirizzare nella cornice di una riflessione più ampia su natura, scopi, sviluppo, tanto dei contenuti di apprendimento in generale, quanto dei libri di testo in particolare»[25]. La ricognizione sul versante educativo deve avvenire in relazione alle modalità attraverso cui l'innovazione digitale sta trasformando il nostro modo di accedere alla conoscenza e agli strumenti che la determinano, partendo dal libro di testo fino ai contenuti digitali integrativi ad esso annessi, passando per il podcast e il libro digitale:

> La creazione di un adeguato ambiente di apprendimento virtuale […] rappresenta il luogo ideale (ma ben realizzabile nella quotidiana pratica didattica) in

[23] Roncaglia, *L'età della frammentazione*, cit., pp. 7-10.

[24] Un altro tipo di approccio è quello che combina il metodo tradizionale a una consapevole educazione al digitale e all'AI. A tal proposito, F. Rampini, *Così ho perso la gara di scrittura con ChatGPT*, «Corriere della sera», 11 febbraio 2023, cita l'esempio di Carlo Invernizzi Accetti, docente di Political Science alla Columbia University e al City College (CUNY) di New York che, anziché combattere una battaglia perché gli studenti non usino ChatGPT, chiede alle sue classi di far scrivere un saggio all'Intelligenza Artificiale per poi andare a caccia di punti deboli, come luoghi comuni, conformismo, stereotipi e così esercitare il proprio spirito critico ed esaltare la creatività individuale.

[25] A. Anichini, R. Bartolini (a cura di), *Libri di testo e contenuti didattici digitali. Un dialogo possibile?*, Roma, Carocci, 2023, p. 80.

> cui ciascuno può trovare ciò che gli serve ed esprimere interessi e preferenze individuali, dando spazio alla propria creatività e respiro ai propri talenti. La classe virtuale così intesa consente la personalizzazione e l'individuazione dei percorsi, e soprattutto apre ad una gestione dei tempi non vincolata, ma flessibile. La condivisione della progettazione pluridisciplinare consente il raccordo tra i vari attori, la messa in comune delle risorse, la co-costruzione di strumenti di programmazione, verifica, autovalutazione e valutazione[26].

Non a caso, il Piano Nazionale Scuola Digitale (PNSD)[27] dedica un'intera sezione al tema dei contenuti didattici digitali, come anche tra le iniziative promosse dal movimento delle Avanguardie educative dell'Istituto Nazionale di Documentazione Innovazione e Ricerca Educativa (INDIRE)[28] troviamo l'idea "Integrazione CDD/Libri di testo": una proposta, cioè, volta all'aggiornamento del libro cartaceo tradizionale e al superamento del modello di apprendimento dominante, ovvero quello mnemonico. Tale procedimento, non è esente da rischi e difficoltà, come sottolineato da Roncaglia:

> l'incontro fra le forme tradizionali della didattica e il mondo dei contenuti e degli strumenti digitali rappresenta per la scuola un passaggio non certo facile […] avviato ormai da più di due decenni, ma in larga parte ancora irrisolto: sia perché i tempi di reazione della scuola italiana sono tutt'altro che fulminei, sia perché l'evoluzione del mondo digitale è invece rapidissima[29].

La proposta di maggior efficacia, dunque, potrebbe essere quella di arricchire gli strumenti digitali all'interno di contesti estesi e diffusi di apprendimento, creando un *continuum* di metri didattici, attraverso luoghi aumentati e sfruttando i contenuti digitali integrativi dei manuali scolastici di letteratura. In effetti, è un processo di integrazione quello a cui si deve auspicare, guardando a queste risorse non come se fossero "al posto" di quelle cartacee e tradizionali, ma come "connesse" ad esse. Alessandra Franchi e Alessandra Bruzzi mettono in evidenza l'equivoco che potrebbe crearsi nell'adozione dei contenuti didattici digitali: «qualcuno si domandava: la tecnologia sostituirà i libri cartacei? Abbiamo cercato di fare chiarezza prima di tutto sul termine: non si trattava infatti di "sostituire", ma di integrare; gli strumenti digitali

[26] Ivi, p. 131.

[27] Cfr. Piano Nazionale Scuola Digitale nel portale del Ministero dell'Istruzione e del Merito al link: https://www.miur.gov.it/scuola-digitale.

[28] Cfr. INDIRE, Avanguardie Educative, https://innovazione.indire.it/avanguardieeducative/.

[29] Roncaglia, *L'età della frammentazione*, cit., p. 45.

infatti ampliano i nostri orizzonti di lettura, senza nulla togliere al cartaceo»[30].

> L'integrazione dinamica tra testo e digitalità si afferma come la modalità più libera e costruttiva, anzi co-costruttiva, che anche lo stesso ministero dell'Istruzione ha più volte ricordato come la via più consona per rendere il lavoro in classe ricco, condiviso e personalizzato. Essa si ricollega, sì, alla funzione del dare "mappe" dei vari saperi, ma attraverso la didattica laboratoriale e l'uso della tecnologia posta come risorsa e come sfida riflessiva insieme, per arrivare a creare contenuti didattici digitali "aperti e generativi" di tutto un lavoro scolastico di alta qualità cognitiva e di rigorosa organizzazione[31].

In un quadro così elaborato, appare quanto più urgente l'individuazione del ruolo della letteratura. Arturo Mazzarella sostiene la necessità di «prendere atto della straordinaria vitalità dimostrata dalla letteratura: proprio nel momento in cui il pieno dispiegamento delle tecnologie informatiche sembrerebbe relegarla tra i media più antichi, tra le testimonianze di un passato glorioso, ma oramai destinato a un tramonto irreversibile»[32]. In realtà, la letteratura appare come la disciplina che, oserei dire, quasi per antonomasia, riflette sull'identità del soggetto e sui suoi mutamenti, in una logica quanto più interdisciplinare e "dislocata".

> L'opera letteraria non coincide mai completamente né con il testo né con la sua concretizzazione. […] Il luogo dell'opera letteraria è dunque situato là dove testo e lettore convergono ed è un luogo che ha necessariamente un carattere virtuale, perché non può essere ridotto né alla realtà del testo, né alle configurazioni del senso proprie del lettore. È da questa virtualità dell'opera che ha origine la sua dinamica[33].

Per Mazzarella la letteratura stabilisce intorno alla virtualità uno dei suoi epicentri privilegiati in quanto capace, oltre che di conservare inalterata la sua fisionomia di base, nel corso dei secoli, anche di offrire degli indispensabili supporti concettuali a quegli stessi media che sembrerebbero ispirati dal più irriducibile antagonismo nei confronti della tradizione[34].

Stabilita la possibilità di integrazione tra l'analogico e il digitale a scuola e l'interattività e la plasticità proprie del linguaggio letterario, la creazione di mappe interattive e interdisciplinari che consentono una lettura agile della

[30] Anichini, Bartolini, *Libri di testo e contenuti didattici digitali*, cit., p. 140.

[31] Ivi, p. 11.

[32] Mazzarella, *La grande rete della scrittura*, cit., p. 39.

[33] W. Iser, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in *Teoria della ricezione*, a cura di R.C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, pp. 43-44.

[34] Mazzarella, *La grande rete della scrittura*, cit., p. 52.

biografia degli autori e un'analisi tematica delle opere maggiori si identifica come una possibilità ad alta inclusione e accessibilità, nonché come ambiente di collaborazione, partecipazione, creazione e progettazione. Tali contenuti nascono proprio dall'esigenza di percorrere diacronicamente e collocare visivamente gli autori della nostra letteratura nei luoghi che ne hanno scandito la vita, dalla formazione alla nascita delle opere di maggior rilievo tramite mappe interdisciplinari che ne approfondiscono i nodi semantici centrali. Il percorso interattivo consente un'analisi trasversale di periodi letterari o tematiche che dal passato affiorano fino ai giorni nostri, per mezzo di collegamenti para-testuali.

A tal proposito, *StoryMap JS Knight Lab*[35] si è rivelato un tool efficace per la creazione di itinerari tematici di questo tipo. Si tratta, infatti, di uno strumento che permette di creare percorsi interattivi e multimediali, grazie al quale si possono elaborare delle mappe geografiche e tematiche interattive. *StoryMap* si serve del tool *Stamen* per quanto concerne la visualizzazione e la rappresentazione dei dati, di *Zoomify* per l'alta definizione delle immagini e di *Mapbox* per la precisa geolocalizzazione dei luoghi. Quest'ultimo strumento coincide con una piattaforma di mappe online personalizzate per siti e app, che consente di ricercare la posizione che si desidera per mezzo delle coordinate geografiche. In pratica, geolocalizzando il luogo che siamo intenzionati ad indicare, si rintraccia il punto di interesse (POI) e si sceglie quale markup assegnare a quest'ultimo. In seguito, l'itinerario che il tool ci consente di realizzare ai fini della creazione di una vera e propria narrazione, si costruisce attraverso delle schede, all'interno delle quali si può inserire un titolo, una parte di testo, un'immagine (la relativa descrizione) e uno sfondo. Inoltre, possono essere inseriti contenuti multimediali di vario tipo, come video, audio letture o mappe interattive: data la possibilità di aggiungere materiali di natura variegata, il taglio storico-geografico di un lavoro di questo tipo non penalizza la prospettiva interdisciplinare ma, al contrario, la esalta.

Un'altra piattaforma ben strutturata quanto efficace è costituita da *StoryMaps ArcGIS*[36], le cui modalità d'uso e funzionamento sono simili a quelle dello strumento citato finora. In aggiunta, *StoryMaps ArcGIS* consente anche la scelta di diverse interfacce, formati di mappa (più numerosi e accurati di quelli presenti in *Knight Lab*), e layout. Il percorso può essere, infatti, guidato (i lettori scorrono un elenco di luoghi in ordine sequenziale) o esplorativo (i lettori seguono un ordine qualsiasi). Nel caso si preferisse il primo itinerario,

[35] Cfr. il portale StoryMap KnightLab al link: https://storymap.knightlab.com/.
[36] Cfr. la piattaforma StoryMap ArcGis al link: https://storymaps.arcgis.com/.

si può ulteriormente scegliere se incentrare la visualizzazione sugli elementi multimediali o sulla mappa; mentre nel secondo caso, se visualizzare le tappe come un elenco o come una griglia. L'accesso a questi contenuti da parte dello studente avverrà tramite il login alla piattaforma utilizzata dalla casa editrice per l'inserimento e la fruizione dei contenuti digitali integrativi del manuale di letteratura. Non solo l'itinerario potrà essere creato dal docente scegliendo la tematica che reputa più appropriata per la classe, ma i realizzatori stessi potranno aggiungere nuove mappe e aggiornare quelle precedentemente create: questo aspetto favorisce la possibilità di associare alle mappe dei percorsi tematici che abbiano dei riscontri sull'attualità. Come è evidente, gli strumenti citati racchiudono, in maniera insita già dalla loro progettazione, tutti gli elementi tipici dello *storytelling*, tanto da poter costituire la materializzazione delle *comunità narrative* di Italo Calvino o delle *gravità narrative* che Byung-Chul Han individuava come antidoto alla caduta nel vuoto della 'società dell'accelerazione'.

In ultima analisi, se l'*onlife* coincide con uno degli elementi identitari della società odierna, da un lato l'editoria scolastica letteraria dovrebbe prendere atto di tale fenomeno, rinnovando i contenuti digitali già realizzati e favorendo la progettazione di nuovi, in modo da garantire un'educazione al digitale che veda lo studente maggiormente coinvolto nella creazione degli strumenti che utilizzerà così da renderlo parte attiva nel proprio processo di apprendimento; dall'altro, compito importante della scuola è «educare i ragazzi a non lasciarsi dominare dalla tecnologia, ma a dominarla, a trasformarla in quello che è e che deve essere: un supporto, un aiuto»[37].

Tra gli altri effetti dell'impiego di questi tools troviamo quello di, non dico annullare, ma per lo meno ridurre la distanza presente tra gli autori della nostra letteratura e i giovanissimi, così che la dimensione dell'*onlife* non coinvolga esclusivamente tutta quella sfera di attività online che tendenzialmente vengono accreditate come poco didattiche, ma possa inglobare anche la letteratura scolastica che, indipendentemente dallo strumento di fruizione (il manuale o il digitale), continua a costituire il fondamento dell'apprendimento di ieri e di domani e la strada per poter sopravvivere nell'habitat delle mangrovie, in una società sempre più ibrida e in cui il nuovo, insieme a creare incertezza e instabilità, genera anche scoperta e possibilità.

[37] Anichini, Bartolini, *Libri di testo e contenuti didattici digitali*, cit., p. 142.

Bibliografia

Anichini A., Bartolini R. (a cura di), *Libri di testo e contenuti didattici digitali. Un dialogo possibile?*, Roma, Carocci, 2023.

Bauman Z., *La vita tra reale e virtuale*, a cura di M.G. Mattei, Milano, Egea, 2014.

Benassi G., *La didattica in una società onlife. La sfida è nella progettazione pedagogica*, «Scuola7», 23 aprile 2023, https://www.scuola7.it/2023/330/la-didattica-in-una-societa-onlife/.

Benassi Roversi L., *In poche battute: brevi riflessioni su cultura e digitale. Intervista a Luciano Floridi*, «Pandora Rivista», 29 agosto 2022, https://www.pandorarivista.it/articoli/in-poche-battute-brevi-riflessioni-su-cultura-e-digitale-intervista-a-luciano-floridi/.

Boffa G., *La tecnologia e la didattica: il parere di due insigni esperti, i professori Antinucci e Reale*, «Orizzontescuola», 11 aprile 2013, https://www.orizzontescuola.it/tecnologia-e-didattica-parere-due-insigni-esperti-professori-antinucci-e-reale/.

Castells M., *La nascita della società in rete*, Milano, Università Bocconi, 2002.

D'Alessandro J., *Luciano Floridi: Vi spiego l'era Onlife, dove reale e virtuale si (con)fondono*, «La Repubblica», 29 settembre, 2019, https://www.repubblica.it/dossier/tecnologia/onlife/2019/09/29/news/repubblica_onlife_luciano_floridi-237286128/.

Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino, 2002.

Fadini E., *Primo Levi si sente scrittore «dimezzato»*, «l'Unità», 4 gennaio 1966, poi in P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997.

Ferraris M., *Documanità. Filosofia del nuovo mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2021.

Ferri P., *La scuola digitale. Come le nuove tecnologie cambiano la formazione*, Milano, Mondadori, 2008.

Floridi L., *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*, Milano, Raffaello Cortina, 2022.

–, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

–, *Pensare l'infosfera. La filosofia come design concettuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.

Floridi L., Cabitza, F., *Intelligenza artificiale. L'uso delle nuove macchine*, Milano, Bompiani, 2021.

Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2011.

Han B.C., *La società della trasparenza*, Milano, Nottetempo, 2014.

Iser W., *The Reading Process. A Phenomenological Approach*, in «New Literary History», III, 1971-1972, trad. it. *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in

Teoria della ricezione, a cura di R.C. Holub, Torino, Einaudi, 1989.

Levi P., *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997

-, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 2017.

Luppi A., *Invisibili, virtuali ma reali: esplorando le città di Italo Calvino oggi*, «Ricerche pedagogiche», LVII, 228-229, 2023, pp. 47-63.

Mattioda E., *Levi*, Roma, Salerno, 2011.

Mazzarella A., *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

McLuhan M., *Understanding Media*, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1964, tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986.

Mengoni M., *Primo Levi, autoritratti periodici*, «Allegoria», XXVII, 71-72, 2015.

Nesi C., *Culture "interfeconde": scienza e tecnologia nell'immaginario della letteratura italiana del Novecento*, in *Atti del XXI Congresso dell'Associazione degli Italianisti* (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di F. Castellano *et al.*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

Prencipe A., Sideri M., *L'innovatore rampante. L'ultima lezione di Italo Calvino*, Roma, Luiss University Press, 2022.

Rampini F., *Così ho perso la gara di scrittura con ChatGPT*, «Corriere della sera», 11 febbraio 2023, https://www.corriere.it/oriente-occidente-federico-rampini/23_febbraio_11/gara-scrittura-chatgpt-fe6ae614-aa0c-11ed-9a4b-673945879bc9.shtml.

Roncaglia G., *L'età della frammentazione*. *Cultura del libro e scuola digitale*, Bari-Roma, Laterza, 2018.

Sitografia

INDIRE, Avanguardie Educative, https://innovazione.indire.it/avanguardieeducative/ (ultima consultazione 30 giugno 2024).

Piano Nazionale Scuola Digitale, https://www.miur.gov.it/scuola-digitale (ultima consultazione 30 giugno 2024).

StoryMaps ArcGis, https://storymaps.arcgis.com/ (ultima consultazione 30 giugno 2024).

StoryMaps Knight Lab, https://storymap.knightlab.com/ (ultima consultazione 30 giugno 2024).

Denise Bruno

Un portale della letteratura per l'infanzia tra lessicografia, didattica e digital humanities

Il seguente contributo intende illustrare il mio progetto di ricerca dottorale[1], dal titolo *L'arte di educare: per un Vocabolario della narrativa per l'infanzia tra Otto e Novecento*, il quale si propone di ideare uno spazio digitale tripartito, web integrato, aperto e accessibile a tutti, dedicato alla letteratura per l'infanzia, con lo scopo di conservare, valorizzare e analizzare parte della produzione letteraria per ragazzi che, nello specifico, si estende in un arco cronologico compreso tra il secondo Ottocento e la prima metà del Novecento. Tuttavia il progetto non vuole solo configurarsi come una mera raccolta statica di opere, una semplice "sala di lettura" come molte ormai ce ne sono: il suo elemento innovativo consiste nella disamina del tessuto lessicale dei testi, osservato filologicamente nella sua evoluzione variantistica e linguisticamente nella sua dimensione diacronica e sincronica, per approdare a un *database* delle varianti e a un vocabolario che metta in luce, oltre al dato filologico, sia i campi semantici più significativi, sia l'evoluzione della lingua.

L'idea che la letteratura per l'infanzia non possa costituire un filone di studi degno di nota, benché essa si ponga al centro di interessanti dibattiti – quali ad esempio la questione dell'irredentismo, la diffusione delle idee nazionalistiche[2] –, ha costituito per molto tempo una *communis opinio* difficile da contrastare. Infatti, questo ambito di studi, nonostante abbia svolto funzioni di rilevanza sociale, è scarsamente conosciuto al di fuori degli addetti ai lavori. Spesso manca la consapevolezza dello spessore narrativo della letteratura per

[1] Finanziato nell'ambito del PNRR – D.M. n. 118/2023 – M4 C1 – Inv. 4.1 "Pubblica Amministrazione" e svolto presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, Dottorato in Scienze dell'Interpretazione, coadiuvato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche – ISTC, Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione, Unità di Ricerca di Catania.

[2] Interessante a questo proposito è l'apporto dato dal «Giornalino della domenica» di Vampa.

l'infanzia, tanto che, quasi sempre, all'interno delle bibliografie di narratori e poeti dell'"alta" letteratura, le opere scritte per l'infanzia vengono relegate in posizione marginale, o addirittura omesse. Benché uno scrittore prolifico del fiabesco e del meraviglioso come Luigi Capuana affermasse in difesa del genere che:

> la forma è tutto, o quasi, in un'opera d'arte, mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica o paesana, al racconto o al romanzo la loro natural forma, ora ingenua, ora semplice, ora un po' più complicata; e dicendo forma non intendo parlare soltanto della lingua o dello stile, ma anche dell'intimo organismo di ciascuna opera d'arte[3].

Anche i manuali di storia letteraria non sono molto distanti da queste posizioni: solitamente l'attenzione degli studiosi si concentra solo sui capolavori come *Pinocchio* di Collodi e *Cuore* di De Amicis, ma anche qui scarso interesse è mostrato per i numerosi scrittori che hanno contribuito in modo decisivo all'educazione e alla diffusione di valori a intere generazioni di fanciulli e ragazzi, come, per citarne solo alcuni, Ida Baccini, Cordelia, Emma Perodi, Caterina Percoto, Emilio Salgari, Vamba[4].

Eppure, i punti di vista da cui la letteratura dedicata ai più piccoli può essere sondata e analizzata sono molteplici: storico, educativo, linguistico-letterario. A questo proposito, a titolo esemplificativo, possiamo citare una figura quale Nonno Ebe – al secolo Ettore Boschi –, che si spinse fino alla riscrittura di fiabe desunte dalla tradizione per assoggettarle ai dettami del regime fascista[5]. O ancora la "silenziosa" opera di Maria Messina, la quale riscrive – con intenti edificanti – molti dei racconti raccolti dal demologo Giuseppe Pitrè[6] o assume, come modello, la narrazione fiabesca di Capuana[7]. Manca, in

[3] L. Capuana, *Domando la parola*, in Id., *Cronache letterarie*, Catania. Giannotta, 1899, pp. 248-249.

[4] Cfr. V. Battistelli, *Il libro del fanciullo. La letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1947.

[5] Cfr. D. Bruno, *Scritture e riscritture. Nonno Ebe e la testualità piegata al potere*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, AdI Editore, 2023, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Bruno.pdf.

[6] Cfr. D. Bruno, *Riscritture e intenti ludici: Maria Messina e il modello Pitrè*, «Esperienze letterarie», XLVII, 2, 2022, pp. 87-104.

[7] Cfr. la tesi di laurea magistrale (Dipartimento di Scienze Umanistiche Università di Catania, anno accademico 2019-2020, Relatore Prof. A. Di Silvestro) della sottoscritta dal titolo *Storia e genesi della narrativa per l'infanzia di Maria Messina*; C. Tarallo, *Prime annotazioni sulla lingua della fiaba per bambini di Maria Messina*, «Annali della Fondazione

complesso, la presa di coscienza che la letteratura per l'infanzia abbia cercato, nei modi più svariati, di debellare l'analfabetismo, di creare quella «lingua una» di manzoniana memoria[8].

Anche dal punto di vista del digitale, allo stato attuale mancano collezioni di testi o *corpora*, specificatamente dedicati alla letteratura per l'infanzia, che obbediscano ai principi FAIR (Rintracciabili, Accessibili, Interoperabili, Riutilizzabili), col fine di ottimizzare la riutilizzabilità e l'interscambiabilità dei dati della ricerca[9]. Unica eccezione sono le banche dati offerte dal sito memoriascolastica.it, che nasce nell'ambito di un Progetto PRIN del 2017, *School Memories between Social Perception and Collective Representation (Italy, 1861-2001)*, il quale pone l'accento sulla memoria scolastica «intesa come pratica individuale, collettiva e pubblica di rievocazione d'un comune passato scolastico»[10], di cui l'Università di Macerata è coordinatore nazionale[11].

Per tutte queste ragioni – sulla scia degli studi di Pino Boero, Carmine De Luca[12] e Laura Ricci[13] – si è scelto di dare rilevanza a un *corpus* non ancora del tutto indicizzato, sistematizzato e sondato nel contesto più ampio degli orientamenti culturali, sociologici, storici e delle, molte e sconosciute, iniziative editoriali[14] che ruotano attorno a questo filone letterario. Il *corpus* è stato così temporalmente ripartito:

– La generazione del Risorgimento
– Dopo l'unità (1870-1878)
– L'Italia Umbertina (1878-1900)
– Gli esordi del Novecento (1901-1914)
– Guerra e dopoguerra (1915-1922)

Verga», XVI, 2023, pp. 237-250.

[8] In merito alla questione linguistica si farà riferimento, in prima istanza, al saggio di L. Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi Sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, «Studi linguistici italiani», XII, 1986, pp. 1-64.

[9] M. Wilkinson *et al.*, *The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship*, «Scientific Data», III, 2016, https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18.

[10] https://www.memoriascolastica.it/il-progetto.

[11] In collaborazione con l'Università degli Studi Roma Tre, l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e l'Università degli Studi di Firenze.

[12] P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma, Laterza, 2009.

[13] L. Ricci, *L'italiano per l'infanzia*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di P. Trifone, Roma, Carocci, 2006, pp. 269-94.

[14] Ne è un esempio la *Bibliotechina de 'La lampada'*, una delle più famose collane dedicate ai bambini e ragazzi ideata da Arnoldo Mondadori e da Tomaso Monicelli che molto fruttò in termini di sviluppo alla Mondadori. Oltre che *La Biblioteca dei piccoli* e *Incontro alla vita* di Vallardi; *Biblioteca Bemporad per ragazzi*; *Per il mondo piccino* di Sandron; *La biblioteca illustrata del mondo piccino* di Treves.

Questa scansione cronologica accompagnerà altresì la creazione di diverse *Timelines*, che riguarderanno in particolare le opere più importanti della letteratura per l'infanzia, le riviste sulle quali gli stessi autori scrivono – che saranno suddivise per linee editoriali – e la storia dei lettori delle opere per ragazzi. Saranno previste anche schede descrittive delle opere, che accompagneranno i *download*, anch'esse circoscritte a generi letterari ben definiti, quali romanzi, racconti e novelle.

Il progetto si snoda attraverso diverse fasi, le quali contemplano la conservazione, la valorizzazione e fruizione e, in ultima istanza, l'analisi – sintesi dell'intera ricerca. Ognuna di esse necessita una metodologia circoscritta e precisa, che segua un flusso di lavoro lineare e spesso propedeutico alla fase successiva. Nello specifico la conservazione, svolta pedissequamente alle Linee Guida del Piano Nazionale di Digitalizzazione[15], prevede l'acquisizione e il magazzinaggio delle immagini attraverso l'applicazione di tecnologie IIIF, il cui uso è relativo alla gestione e alla successiva visualizzazione del materiale digitalizzato. La metadatazione delle fonti digitalizzate consiste, invece, nella descrizione dei supporti e dei formati secondo gli schemi standard maggiormente riconosciuti (come appunto l'XML/TEI) e integrati in formati METS per l'interscambio. In parallelo, si sta procedendo alla trascrizione del *corpus*[16] mediante metodologie e tecnologie di OCR (come *Tesseract*[17] ed *eScriptorium*[18]), privilegiando quando possibile le risorse disponibili in *open access*. Il testo così acquisito viene codificato da un punto di vista strutturale, filologico, linguistico, lessicale e semantico attraverso lo schema di codifica XML/TEI[19]. In particolare, nel *teiHeader* vengono indicati tutti i metadati, dal responsabile della digitalizzazione, alla scelta della codifica e delle revisioni, alle licenze, con particolare attenzione alla descrizione delle fonti bibliografiche e alle informazioni sulla fonte primaria. Nel corpo del testo, invece, attraverso i *tag* , <p>, <head> vengono annotati gli elementi strutturali, e con i *tag*

[15] https://digitallibrary.cultura.gov.it/linee-guida/.

[16] Il *corpus* è ancora in fase di sistematizzazione, il criterio seguito per lo spoglio bibliografico dei testi è quello della sua caratterizzazione rispetto al modello prescelto. Costituendosi, dunque, come *corpus* aperto e caratterizzante rispetto alla problematica che si intende indagare.

[17] https://tesseract-ocr.github.io.

[18] https://escriptorium.inria.fr.

[19] La TEI (*Text Encoding Initiative*) è un modello di codifica che ingloba una serie dei fenomeni di interesse umanistico e si propone di trovare, per ciascuno, un vocabolario unico col fine di proporre una formalizzazione utile a normalizzare i criteri, le modalità e il lessico del *markup*, di fronte alla polisemia del linguaggio naturale.

<persName>, <placeName>, <orgName>, <title>, <term>, <distinct>, <interp> vengono segnalati i nomi dei personaggi, dei luoghi e delle organizzazioni, i titoli delle opere citate e le annotazioni semantiche. Per la marcatura dei lessemi si è scelto di servirsi, in questa fase iniziale di progettazione, del *tag* <distinct>, da specificare con l'attributo @type per individuare: toscanismi lessicali, accertando le «differenze stilistiche tra toscanismo "naturale" e toscanismo ricercato/perseguito»[20]; idiomatismi; forme auliche o arcaizzanti; forme connotate regionalmente; aspetti relativi alla sintassi, alla struttura fono-grafemica, riassetti morfologici.

Ancora in fase di elaborazione è invece la marcatura che riguarda la codifica filologica[21], che permetterà la costruzione di un *database* delle varianti, le quali emergono copiose nelle riproposizioni di alcuni testi già pubblicati in rivista[22], ampiamente rimaneggiati per l'uscita in volume[23]. Tali varianti testimoniano il cambiamento della lingua, ma anche l'incertezza sull'uso stesso della lingua. A ciò si aggiunge anche il cambiamento del contesto storico di riferimento che varia da una riscrittura all'altra, configurandosi come una variazione testuale necessaria per adattare gli insegnamenti da tramandare alla temperie storico-culturale del momento. Per esempio, la produzione destinata all'infanzia durante il primo conflitto mondiale privilegerà una riflessione sui valori di patria e fratellanza. Dunque, come nel caso della Messina, molti racconti usciti in rivista anni prima, verranno riscritti e rimaneggiati, producendo spesso anche varianti sostanziali, per adattarli ai nuovi temi centrali in quel dato momento[24].

---

[20] R. Sardo, *I testi per l'Infanzia nel VIVer*, in *Il VIVer: Vocabolario Reticolare dell'Italiano Veristico*, «Annali della Fondazione Verga», XIV, 2021, pp. 343-402: 357.

[21] Cfr. P. Italia, F. Tomasi, *Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica*, «Ecdotica», XI, 2014, pp. 112-131, https://doi.org/10.7385/99218.

[22] Del 1881 sono il «Giornale per Bambini» e «Cordelia»; del 1889 è la rivista «Il Novellino»; nel 1906 uscì il «Il giornalino della Domenica»; nel 1908 apparve «Il Corriere dei piccoli». Su tali periodici pubblicarono scrittori e scrittrici molto noti, quali Emilio Salgari, Edmondo De Amicis, Matilde Serao, Ada Negri, Giovanni Pascoli.

[23] Come nel caso della genesi delle *Avventure di Pinocchio*, in cui l'originaria stesura a puntate – *Storia di un burattino* – che apparve sul «Giornale per i bambini» tra il 1881 e il 1883, fu sottoposta a una generale revisione per la riproposizione in volume (Firenze, Felice Paggi, 1883), al fine di ottenere maggiore espressività (ma anche le edizioni successive presentano svariate varianti stilistiche, cfr. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, ed. critica a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983).

[24] Ne sono esempi le novelline e i racconti pubblicati sul «Corriere dei Piccoli», tra cui ricordiamo: *La piccola bandiera di Bèbe*, VI, 48, 29 novembre 1914, pp. 2-4; *La compagna di Geniuzza*, VII, 29, 18 luglio 1915, p. 5; *La coccarda di Fedele*, VII, 33, 15 agosto 1915, p. 7; *Mastro Gisippo puparo*, IX, 21, 27 maggio 1917, pp. 2-3.

Tornando al digitale, l'organizzazione dei dati, per quanto riguarda le immagini, si basa sul protocollo IIIF, mentre per i metadati, la trascrizione e la sua relativa annotazione, si appoggia su un'architettura di *Database* XML. Invece, per quanto riguarda l'onomastica, la toponomastica e i titoli di opere e riviste, ma anche la parte semantica, verrà privilegiato il *Linked Open* Data, che permetterà di collegare i dati con le opere primarie disponibili *online* e con altre risorse in LOD, per esempio il VIVer (*Vocabolario dell'Italiano Verista*)[25], un *corpus* leggibile e interrogabile di testi della letteratura del Verismo esteso alle diverse espressioni regionali, in cui i testi presentano una marcatura di tipo linguistico e sintattico-fraseologico, o ancora il VoDIM (*Vocabolario dinamico dell'italiano moderno*)[26], un dizionario dell'italiano post-unitario da cui emerge un «equilibrio tra pedagogismo esplicito e adesione alla norma linguistica, "leggerezza" e sperimentalismo linguistico»[27], o ancora COVerLeSS (*Corpus online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società*)[28], che mira a creare un archivio interrogabile della letteratura secondaria del Verismo. L'interscambiabilità e la complementarità dei dati e delle risorse consentiranno interrogazioni complesse e composite su autore, anno, parole chiave, opera, titolo, abstract, lemmi. Inoltre, questa fase prevede lo sviluppo di una funzionalità che permetterà di generare e rendere fruibile, per la prima volta, trascrizioni testuali accessibili tramite l'interfaccia web, in modo semplice e intuitivo.

Gli elementi portanti del progetto, quindi, rispetto allo stato degli studi inerenti la letteratura per l'infanzia, consistono: nell'indagine simultanea della dimensione filologica, linguistica e socio-culturale delle opere selezionate attraverso una piattaforma digitale che permetterà in prima battuta la creazione di una biblioteca digitale aggiornata[29] e un formario "dinamico" e al

[25] https://testi.progettoviver.it/.

[26] https://www.stazionelessicografica.it.

[27] R. Sardo, *Sottocorpus C. Letteratura per l'infanzia e per la scuola: italiana e tradotta*, in *Il corpus dell'unità di Catania: Paraletteratura e divulgazione. Galatei e libri per ragazzi*, *L'italiano elettronico. Vocabolari, Corpora, Archivi testuali e sonori*, a cura di C. Marazzini, L. Maconi, Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 171-192: 184.

[28] Denise Bruno, Giuseppe Canzoneri, Antonio Di Silvestro, Daria Spampinato, Alessandro Zammataro, *Un corpus online della letteratura secondaria (1872- 1890) del Verismo italiano*, in *MeTe digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti. XIII convegno annuale AIUCD2024*, a cura di Antonio Di Silvestro e Daria Spampinato, Catania, Monastero dei Benedettini, 28-30 maggio 2024, in «Quaderni di Umanistica Digitale», 2024, pp. 232-239 – ISBN 978-88-942535-8-0 DOI 10.6092/unibo/amsacta/7927.

[29] E filologicamente sorvegliata, poiché verrà posta particolare attenzione alla scelta delle edizioni dei testi che verranno inseriti, privilegiando laddove sarà possibile sempre un'edizione attendibile e "approvata" dall'autore.

tempo stesso facilmente modificabile – superando così la fissità e rigidità dei supporti cartacei; nella possibilità da parte del lettore di accedere tramite *link* anche alle illustrazioni collegate al testo originario[30], consentendo di recuperare la caratura educativa delle immagini che solitamente caratterizzano i testi dedicati all'infanzia[31], con il loro valore non soltanto didascalico-educativo, ma anche di testimonianza storico-artistica[32]. Alle immagini[33] saranno, altresì, collegate informazioni di corredo, quali autore, data di creazione dell'opera, dimensioni reali, pagina di riferimento dell'opera utilizzata e sintetica descrizione del soggetto. Non meno importanti saranno le modalità di interrogazione del *corpus*, che potrebbero spaziare dalla semplice consultazione alla lettura interpretativa[34] attraverso, per esempio, l'implementazione del *software* EVT (*Edition Visualization Technology*)[35], sviluppato per consentire ai frui-

[30] Un esempio significativo di riferimento sul trattamento dell'immagine può essere rappresentato dal portale dedicato al poeta e pittore inglese William Blake, il quale considerava il mezzo verbale e quello visivo come un'unica espressione. L'archivio *The William Blake Archive* (https://www.blakearchive.org/), riproduce, oltre alle opere complete, anche le illustrazioni con le relative didascalie, di cui è possibile consultarne, altresì, la trascrizione diplomatica (https://www.blakearchive.org/copy/bb514.3?descId=bb514.3.comb.01).

[31] Permettendo di riscoprire, valorizzare e reinterpretare anche l'ampia, ma spesso dimenticata o ignorata, «produzione di illustratori che alle immagini hanno saputo unire il gusto dell'invenzione tematica [e figurativa] e della parola» (Boero, De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 10). Tra questi ricordiamo Yambo, Rubino, Tofano, Carpi, Luzzati, Lionni, Munari.

[32] Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli, 2011.

[33] Anche per le immagini bisognerà varare un modello di codifica *ad hoc* che sia funzionale, oltre all'esemplificazione delle informazioni "descrittive", all'interpretazione del dato visivo, complementare e imprescindibile sia per la narrazione che per l'esegesi del testo.

[34] Per una panoramica sulle edizioni critiche digitali è possibile consultare: G. Franzini, M. Terras, S. Mahony, *A Catalogue of Digital Editions*, in *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, ed. by E. Pierazzo, London, Routledge, 2015; T. Mancinelli, E. Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2021; C. D'Agata, A. Di Silvestro, A. Sichera, *Edizione critica, edizione digitale, hyperedizione. "Il fu Mattia Pascal" come paradigma dell'Edizione digitale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello*, «Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXXIII, 2022, pp. 263-280; M. Giuffrida *et al.*, *Pirandello Nazionale: per un nuovo modello di edizione digitale, collaborativa e integrate*, in *AIUCD 2021 - Book of the extended abstracts. Quaderni di Umanistica Digitale*, Venezia, AIUCD, 2021, pp. 207-211 (https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6712); S. Cristofaro *et al.*, *Bellini Digital Correspondence. A Model for Making Collaborative Digital Scholarly Editions*, in *2023 7th IEEE Congress on Information Science and Technology (CiSt)*, Agadir, IEEE, 2023, pp. 615-620 (https://doi.org/10.1109/CiSt56084.2023.10409920).

[35] Cfr. R. Rosselli del Turco, C. Di Pietro, *La visualizzazione di edizioni digitali con EVT: una soluzione per edizioni diplomatiche e critiche*, «Ecdotica», I, 2019, pp. 148-173, https://

tori di visualizzare, leggere e confrontare le diverse edizioni di un'opera in un ambiente elettronico, oltre che di arricchire il testo di note di commento e/o di carattere filologico, letterario e linguistico. Inoltre, la digitalizzazione dei testi consente agli utenti la ricerca di singole forme e lemmi e di visualizzare la frequenza con cui questi occorrono all'interno delle singole opere e dell'intero *corpus*, con possibili risvolti in chiave interdisciplinare, didattica e glottodidattica. Dal momento che, trattandosi di un portale digitale a più livelli, esso potrà essere ampiamente utilizzato anche nell'ambito della didattica letteraria erogata nella scuola secondaria di secondo grado. Infatti, una sezione del portale sarà dedicata esclusivamente ai contenuti formativi, attraverso la predisposizione di unità didattiche – ma anche intere unità di apprendimento –, risorse multimediali, documenti audio, video, mappe concettuali, percorsi tematici, ecc.; nell'ottica «dello scoprire e dell'imparare insegnando, in un circolo ermeneutico per cui mentre si consegna un sapere lo si rende spazio di dialogo e di crescita comune»[36].

Dunque, l'aspetto didattico, a questo proposito, risulta fondamentale, poiché è concepito come centrale l'impatto del progetto rispetto alla sua utilizzabilità nelle scuole, intese come principali interlocutrici, dal momento che questo approccio potrebbe rivelarsi fruttuoso altresì per la trasmissione del canone letterario, ma soprattutto permetterà sia di fornire una nuova lettura di molti testi ancora poco studiati, sia una rilettura, in chiave moderna, integrata, multidisciplinare, interattiva e attualizzante dei classici della letteratura per l'infanzia.

Bibliografia

Battistelli V., *Il libro del fanciullo. La letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1947.

Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, Roma, Laterza, 2009.

Bruno D., *Storia e genesi della narrativa per l'infanzia di Maria Messina*, tesi di laurea magistrale in Filologia Moderna, relatore Prof. A. Di Silvestro, Università di Catania, 2020.

-, *Riscritture e intenti ludici: Maria Messina e il modello Pitrè*, «Esperienze letterarie», XLVII, 2, 2022, pp. 87-104.

doi.org/10.7385/99301.

[36] A. Sichera, A. Di Silvestro, *«Pirandellonazionale». Una scommessa filologica ed ermeneutica*, «Griseldaonline» 20, 2, 2021, pp. 174-180: 176.

-, *Scritture e riscritture. Nonno Ebe e la testualità piegata al potere*, in *Letteratura e Potere/ Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, AdI Editore, 2023, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Bruno.pdf.

Capuana L., *Domando la parola*, in Id., *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania, 1899.

Collodi C., *Le avventure di Pinocchio*, ed. critica a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.

Cristofaro S. *et al.*, *Bellini Digital Correspondence. A Model for Making Collaborative Digital Scholarly Editions, in 2023 7th IEEE Congress on Information Science and Technology (CiSt)*, Agadir, IEEE, 2023, pp. 615-620, https://doi.org/10.1109/CiSt56084.2023.10409920.

D'Agata C., Di Silvestro A., Sichera A., *Edizione critica, edizione digitale, hyperedizione. "Il fu Mattia Pascal" come paradigma dell'Edizione digitale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello*, «Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXXIII, 2022, pp. 263-280.

Faeti A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli, 2011.

Franzini G., Terras M., Mahony S., *A Catalogue of Digital Editions*, in *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, ed. by E. Pierazzo, London, Routledge, 2015.

Giuffrida M. *et al.*, *Pirandello Nazionale: per un nuovo modello di edizione digitale, collaborativa e integrate*, in *AIUCD 2021 - Book of the extended abstracts. Quaderni di Umanistica Digitale*, Venezia, AIUCD, 2021, pp. 207-211, https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6712.

Italia P., Tomasi F., *Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica*, «Ecdotica», XI, 2014, pp. 112-131, https://doi.org/10.7385/99218.

Messina M., *La piccola bandiera di Bèbe*, «Corriere dei Piccoli», VI, 48, 29 novembre 1914, pp. 2-4.

-, *La compagna di Geniuzza*, «Corriere dei Piccoli», VII, 29, 18 luglio 1915, p. 5.

-, *La coccarda di Fedele*, «Corriere dei Piccoli», VII, 33, 15 agosto 1915, p. 7.

-., *Mastro Gisippo puparo*, «Corriere dei Piccoli», IX, 21, 27 maggio 1917, pp. 2-3.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2021.

Ricci L., *L'italiano per l'infanzia*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di P. Trifone, Roma, Carocci, 2006, pp. 269-294.

Rosselli del Turco R., Di Pietro C., *La visualizzazione di edizioni digitali con EVT: una soluzione per edizioni diplomatiche e critiche*, «Ecdotica», I, 2019, pp. 148-173, https://doi.org/10.7385/99301.

Sardo R., *Sottocorpus C. Letteratura per l'infanzia e per la scuola: italiana e tradotta*, in *Il corpus dell'unità di Catania: Paraletteratura e divulgazione. Galatei e libri per ragazzi*, *L'italiano elettronico. Vocabolari, Corpora, Archivi testuali e sonori*, a cura di C. Marazzini, L. Maconi, Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 171-192.

Sardo R., *I testi per l'Infanzia nel VIVer*, in *Il VIVer: Vocabolario Reticolare dell'Italiano Veristico*, «Annali della Fondazione Verga», XIV, 2021, pp. 343-402.

Serianni L., *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi Sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, «Studi linguistici italiani», XII, 1986, pp. 1-64.

Sichera A., Di Silvestro A., *«Pirandellonazionale». Una scommessa filologica ed ermeneutica*, «Griseldaonline», XX, 2, 2021, pp. 174-180.

Tarallo C., *Prime annotazioni sulla lingua della fiaba per bambini di Maria Messina*, «Annali della Fondazione Verga», XVI, 2023, pp. 237-250.

Wilkinson M. *et al.*, *The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship.,* «Scientific Data», III, 2016, https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18.

Assunta Zimbardi

Digitalizzazione e didattica del testo letterario nella scuola secondaria di secondo grado: una ricognizione per nuove prospettive

È degli anni 2000 l'assetto definitivo dello statuto epistemologico della didattica della letteratura, disciplina necessaria alla formazione degli insegnanti di lingua e letteratura italiana anche delle scuole secondarie di secondo grado. Le recenti acquisizioni informatiche e la rivoluzione digitale hanno innescato nuove e più ampie riflessioni sul trinomio didattica, letteratura e tecnologia. Si è esperita cioè la possibilità di utilizzare le tecnologie nell'insegnamento della letteratura italiana per un duplice fine: superare la disaffezione dei giovani nei confronti della disciplina, adattandosi ai nuovi modi, propri della società odierna, di reperire le informazioni e migliorare le competenze digitali delle future generazioni, formandole a un uso consapevole e attivo delle nuove tecnologie. Di fatto, oggi, si richiede una cittadinanza attiva anche in ambito digitale. Tale esigenza trova riscontro all'interno della normativa europea, in particolare nella *Raccomandazione del Parlamento Europeo e del consiglio relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente* del 2006, aggiornata nel 2018. Tra queste competenze chiave, intese come indispensabili al cittadino europeo per la piena «realizzazione e lo sviluppo personali, la cittadinanza attiva, l'inclusione sociale e l'occupazione»[1], un ruolo di rilievo occupa proprio la competenza digitale, la quale viene così descritta:

La competenza digitale presuppone l'interesse per le tecnologie digitali e il loro utilizzo con dimestichezza e spirito critico e responsabile per apprendere, lavorare e partecipare alla società. Essa comprende l'alfabetizzazione informatica e digitale, la comunicazione e la collaborazione, l'alfabetizzazione mediatica, la creazione di contenuti digitali (inclusa la programmazione), la sicurezza (compreso l'essere a proprio agio nel mondo digitale e possedere competenze

[1] *Raccomandazione del Consiglio sulle competenze chiave per l'apprendimento permanente*, https://education.ec.europa.eu/it/focus-topics/improving-quality/key-competences.

relative alla cibersicurezza), le questioni legate alla proprietà intellettuale, la risoluzione di problemi e il pensiero critico[2].

In osservanza alle direttive dell'Unione Europea, dunque, le scuole italiane hanno accolto il concetto di competenza accanto a quelli di conoscenza e di abilità. Per ciò che concerne la competenza digitale, hanno progressivamente incoraggiato l'uso delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (TIC) come supporto al processo di insegnamento-apprendimento. Non è prevista, tuttavia, una specifica disciplina di insegnamento, dal momento che si considera la competenza digitale come trasversale. Se, ad esempio, lo sviluppo della competenza alfabetica funzionale è proprio della lingua e letteratura italiana, la competenza digitale supera i confini delle materie tradizionali e le attraversa tutte. Necessaria, pertanto, è la informatizzazione delle discipline umanistiche: la cosiddetta informatica umanistica o *digital humanities*, che a metà del XX secolo, padre Roberto Busa, informatico e linguista, avviò attraverso un progetto di digitalizzazione dell'*opera omnia* di Tommaso D'Aquino, *l'Index Thomisticus*[3]. In seguito, l'introduzione delle tecnologie informatiche nelle diverse discipline umanistiche è avvenuta in modi e tempi variabili. Nella didattica della letteratura italiana tali tecnologie sono particolarmente idonee ad avvicinare gli studenti all'universo letterario. Ovviamente esse non dovrebbero mai sostituire completamente un approccio didattico tradizionale, ma piuttosto agire come un supporto complementare ad esso, evitando che «i mezzi [...] siano scambiati per i fini, cioè per gli oggetti precipui di una ricerca che non verte sulle macchine, ma appunto sull'uomo e sulla sua cultura»[4]. Inoltre, l'utilizzo di una vasta gamma di risorse multimediali, come video, audio, immagini interattive e testi digitali, deve essere guidato cautelarmente dall'insegnante, in modo da evitare ogni superficialità e approssimazione nello studio. L'impiego delle tecnologie non «può consistere nella riduzione dei contenuti culturali a inerti mezzi al servizio dello sviluppo delle tecnologie»[5]. Né dovrebbe mai porsi come sostituto dell'insegnante nella relazione educativa con il discente. Infatti, come chiarisce il *Piano nazionale della*

[2] *Raccomandazione del consiglio del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente*, in «Gazzetta ufficiale dell'Unione europea», 2018/C 189/01 https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01).

[3] Cfr. *Informatica umanistica*, in *Enciclopedia Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/informatica-umanistica_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/.

[4] L. Tomasin, *L'impronta digitale. Cultura umanistica e tecnologia*, Roma, Carocci, 2017, p. 9.

[5] R. Carnero, *Il bel viaggio. Insegnare letteratura alla generazione Z*, Milano, Bompiani, 2020, p. 209.

scuola digitale, non bisogna operare «un semplice dispiegamento di tecnologia perché nessun passaggio educativo può prescindere da un'interazione intensiva docente-discente e la tecnologia non può distrarsi da questo fondamentale "rapporto umano"»[6]. Vero è che la digitalizzazione del testo offre molte potenzialità, tra cui la possibilità di archiviare, copiare, gestire e condividere grandi quantità di informazioni in modo rapido ed efficiente senza la necessità di supporti fisici come carta e stampa: gli *eBook*, ad esempio, possono essere letti su dispositivi digitali come *tablet*, cellulari e lettori *eBook*. La scrittura e la lettura si sono così aperte a nuovi spazi, non più fisici. Se gli *eBook* hanno sicuramente una grande potenzialità educativa, una ancora maggiore è riservata agli ipertesti, i quali non si limitano a riprodurre l'aspetto e la funzionalità di un libro tradizionale, ma si caratterizzano per l'interattività. La loro struttura permette al lettore di scegliere autonomamente come organizzare la propria lettura seguendo «una struttura reticolare» diversa «da quella lineare praticata con i testi tradizionali»[7]. Alcuni critici, tra i quali Genette, mettono in luce che una parte dell'ipertestualità, intesa come lettura non lineare, è sempre esistita (si pensi alle note in calce al testo, agli indici, ai commenti)[8]. In Italia, Italo Calvino ne è stato esempio, componendo opere che alteravano il classico rapporto autore-lettore e permettevano a quest'ultimo di combinare blocchi di testo a proprio piacimento, di collaborare al processo di costruzione del libro, al fine di realizzare narrazioni differenti. È il caso del *Castello dei destini incrociati*, basato sulle carte dei tarocchi che vengono combinate in modi sempre diversi per costruire molteplici narrazioni[9], o del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in cui vengono offerti al lettore diversi inizi di romanzi che sembrano appartenere a storie diverse, ma che vengono alternati con capitoli che creano una connessione con gli *incipit*. Insomma, è l'idea di ipertesto che aziona il cosiddetto "automatismo narrativo" al quale tende la sperimentazione calviniana. L'idea di ipertesto, quindi, era già operante nella prassi narrativa, ma è soltanto con lo sviluppo e l'evoluzione delle tecnologie che essa ha potuto svilupparsi compiutamente, dando forma agli ipertesti così come li conosciamo oggi[10]. Quale che siano state le origini e l'evoluzione, è certo che «i sistemi ipertestuali hanno molto da offrire ai docenti che lavorano

[6] Piano Nazionale Scuola Digitale, https://www.miur.gov.it/scuola-digitale.

[7] M. Lazzari *et al.*, *Informatica Umanistica*, Milano, McGraw-Hill, 2010, p. 104.

[8] *Ibidem*.

[9] Cfr. S. Giusti, *Didattica della letteratura 2.0*, Roma, Carocci, 2020, p. 49 e I. Chirico, *Figure finite e infinite storie: i tarocchi tra immagine e racconto in Calvino*, «Critica letteraria», XLIV, 173, 2016, pp. 787-807.

[10] Lazzari *et al.*, *Informatica Umanistica*, cit., p. 105.

in ogni tipo di istituzione per l'istruzione avanzata»[11]. Innanzitutto, l'ipertesto è uno strumento molto efficace per realizzare l'interdisciplinarietà. Infatti, può includere collegamenti contenenti informazioni che spesso gli studenti incontrano in ambiti disciplinari differenti, facilitando così l'integrazione tra i saperi. L'ipertesto, inoltre, fornendo ai lettori la possibilità di esplorare il testo in modo non sequenziale, riproduce le caratteristiche degli scritti scientifici e accademici che attingono a varie fonti, richiedendo al lettore di allontanarsi dal testo principale per avventurarsi nella lettura delle note. In tal senso la fruizione di ipertesti può addirittura configurarsi come un esercizio preparatorio per affrontare la lettura di articoli scientifici e la stesura della tesi durante il percorso universitario. Ancora, l'ipertesto può rivelarsi uno strumento fortemente inclusivo e attento ai bisogni e ai ritmi di studio degli studenti, poiché non è calibrato su un singolo livello di competenza. Il lettore, a seconda delle proprie attitudini e potenzialità, è libero di fermarsi all'impalcatura generale del testo o di calarsi più nel dettaglio approfondendo i diversi collegamenti[12]. Infine, lo studente assume un ruolo maggiormente attivo, perché sceglie autonomamente i propri percorsi di lettura, con la possibilità di leggere il testo come autore e di aggiungere «collegamenti e materiali al testo»[13] soprattutto nei casi in cui quest'ultimo sia prodotto dall'insegnante.

Un ipertesto può unire al linguaggio testuale per blocchi di testo altri tipi di linguaggi eterogenei quali grafica, video e audio. L'ipertesto si trasforma così in ipermedia. Il docente, durante le sue lezioni, può creare ipermedia o ipertesti, o può servirsi di quelli già esistenti, realizzati spesso in collaborazione tra esperti di letteratura ed esperti di informatica[14]. Esistono, ad esempio, diversi ipertesti e ipermedia dedicati alla vita e alle opere di Dante Alighieri. Si pensi al progetto *Dante online*[15], che raccoglie i testi delle opere di Dante nonché una biografia ipertestuale che offre la possibilità di cliccare su diverse parole per approfondire conoscenze. Interessante è anche il progetto ipermediale *La COM3DIA. Dante in realtà virtuale tra presente e passato*[16], che ricostruisce in 3D il viaggio di Dante, permettendo di studiare l'opera in modo inedito. Il sito, nella sua versione beta, offre la fruizione del canto V della *Commedia*.

[11] G.P. Landow, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Milano, Mondadori, 1998, p. 275.

[12] Cfr. *ibidem,* pp. 278-280.

[13] Ivi, p. 88.

[14] Cfr. Giusti, *Didattica della letteratura 2.0*, cit., pp. 52-53.

[15] *Dante online:* http://www.danteonline.it.

[16] La COM3DIA. Dante in realtà virtuale tra presente e passato, https://lacom3dia.it/index.html.

Attraverso l'utilizzo del *mouse*, l'utente può esplorare l'ambiente, ascoltarne i rumori e interagire con i vari personaggi, ascoltare le loro storie o guardare dei video animati che le raccontano. Inoltre, il sito offre collegamenti con la realtà concreta, consentendo agli utenti di osservare presentazioni multimediali relative a temi attuali. L'ipermedia, grazie alle sue caratteristiche, si presta quale ponte per costruire un rapporto tra il mondo dei discenti e quello dei docenti, in quanto permette di fruire di un'esperienza di apprendimento coinvolgente e interattiva e di rispondere ai diversi stili di apprendimento degli studenti. Questo ipermedia, tuttavia, offre una visione semplificata dell'opera dell'autore, ma ha caratteristiche tali da catturare l'attenzione degli studenti che dovranno essere poi indotti dal docente a un approccio più riflessivo all'opera dantesca, anche attraverso le tradizionali operazioni di lettura, analisi, interpretazione, parafrasi e commento, supportate anche dal manuale, che ancora rimane il punto pivotale di un sistema scolastico che però si apre anche alla multimedialità e all'interattività[17].

Un altro strumento didattico con notevoli potenzialità educative è il *podcast*. L'origine del termine è da far risalire all'unione di due ulteriori termini: *iPod*, il lettore multimediale lanciato da Apple; e *Broadcast*, ossia la trasmissione di informazioni a un insieme di ascoltatori vario e non prestabilito[18]. A causa delle sue caratteristiche multimediali, della diffusione via *web*, e della preminenza del codice uditivo, il *podcast* è considerato una sorta di radio «che si ascolta, si vede, si legge e…si naviga»[19]. Questa nuova "radio 2.0", inoltre, «non ha bisogno di acquistare frequenze e […] si può ascoltare senza sintonizzarsi, a una certa ora e da un certo luogo»[20]. Esistono numerosi *podcast* dedicati alla letteratura italiana potenzialmente scaricabili dagli alunni, non soltanto tramite il *web* ma anche attraverso servizi che essi sono soliti usare quotidianamente. Ad esempio, la piattaforma *Spotify*[21], nota ai giovani per l'offerta di un vasto catalogo di brani musicali, offre agli utenti anche una vasta produzione di *podcast*, tra i quali è da segnalare quello dedicato agli autori canonici della tradizione letteraria italiana, intitolato *Protagonisti della letteratura italiana*[22]. L'utilizzo di questo strumento in classe ha anche l'obiettivo di rendere gli studenti creatori di *podcast*. Questo approccio permette loro di passare dalla

[17] Carnero, *Il bel viaggio. Insegnare letteratura alla generazione Z*, cit., p. 108.

[18] Cfr. A. Pian, *Didattica con il podcasting*, Bari, Laterza, 2009, p. 5.

[19] Ivi, p. 4.

[20] *Ibidem.*

[21] Spotify, https://open.spotify.com/intl-it.

[22] *Deascuola. Protagonisti della letteratura italiana*, https://open.spotify.com/show/0PCcriAsTigkefftfM4bhM.

semplice fruizione di contenuti digitali alla produzione degli stessi, incrementando accanto ai saperi disciplinari anche le loro competenze digitali. Il primo passo per realizzare un *podcast* letterario è scegliere i contenuti da trattare, gli obiettivi che si vogliono raggiungere e i destinatari. È poi necessario scegliere il *format* da utilizzare per ciascun episodio. Per l'insegnamento della letteratura i *format* più adeguati sono certamente la lezione, la lettura ad alta voce, il radiodramma, l'intervista a un esperto e il dibattito[23]. Opportuna è anche la stesura di un piano editoriale con l'indicazione del numero di episodi e dei titoli[24]. Ogni episodio dovrebbe presentare uno schema che, per il formato "lezione", così come è stato da me progettato per la letteratura italiana, potrebbe essere il seguente:

SIGLA INTRODUTTIVA	Ad esempio: Benvenuti in "Pagine d'autore", il *podcast* di letteratura della classe VA (la frase può essere accompagnata da musica di sottofondo).	30 secondi
PRESENTAZIONE	Deve essere breve ed essenziale, sollecitando la curiosità dell'ascoltatore. Può porre una domanda o introdurre l'oggetto dell'episodio.	1 minuto
CORPO CENTRALE	In questa fase avviene la trattazione dell'argomento.	7 minuti
CONCLUSIONI	Sono brevi come l'*incipit* e come quest'ultimo mirano ad essere accattivanti, cercando di lasciare qualcosa.	1 minuto
SIGLA FINALE	Per esempio: Avete ascoltato "Pagine d'autore", il *podcast* della classe VA (la frase può essere accompagnata da musica di sottofondo).	30 secondi

Segue la stesura dei vari episodi per iscritto, la registrazione, l'aggiunta opzionale di musica e infine il montaggio audio, cui può all'occorrenza seguire la pubblicazione. Esistono programmi *all-in* che permettono di semplificare queste fasi e che, quindi, si prestano ad essere utilizzati da dilettanti e non esperti del settore, quali possono essere insegnanti e alunni. Si pensi, ad esempio, a *Spotify for podcasters* (ex *Anchor*)[25], il quale permette di creare *podcast* senza l'ausilio di attrezzature specifiche, utilizzando all'occorrenza anche il

[23] Cfr. Giusti, *Didattica della letteratura 2.0*, cit., p. 84.
[24] Ivi, p. 85.
[25] Spotify for podcasters, https://podcasters.spotify.com/pod/dashboard/home.

cellulare per registrare le voci. Il *software* è molto intuitivo e completo, in quanto non necessita neppure di applicazioni esterne né in fase di registrazione delle tracce acustiche né in fase di montaggio. Le potenzialità didattiche e formative del *podcasting* sono davvero molteplici. La creazione di un *podcast* letterario richiede una comprensione approfondita degli argomenti da trattare. Gli studenti devono necessariamente analizzare e interpretare il materiale letterario per poterlo presentare in modo efficace e coinvolgente nel *podcast*, con notevole giovamento per lo sviluppo della loro capacità critica e, ovviamente, delle loro competenze linguistiche, sviluppando anche la *soft skill* del *public speaking*, con potenziamento dell'intelligenza emotiva e le capacità relazionali.

Nell'ottica di agganciare il più possibile la letteratura all'esperienza degli studenti e stimolare in loro il piacere della lettura, sono nate attività che sfruttano i *social network* a fini didattici. Una di queste è la *twitteratura*, che consiste nell'utilizzare *Twitter* (l'attuale *X*), per leggere, commentare e riadattare i classici della letteratura, esprimendo le proprie considerazioni attraverso dei *tweet* di 140 caratteri[26].

I creatori di tale metodo ritengono che possa essere utilizzato come supporto a una didattica di tipo tradizionale al fine di perseguire tre obiettivi principali: «educare alla pratica della lettura e stimolare l'amore per i libri, le opere d'arte e la cultura; insegnare le regole della scrittura sintetica; educare all'uso consapevole delle nuove tecnologie e delle reti sociali online»[27]. I progetti promossi da *twitteratura* sono molteplici, tra i quali: il progetto #MattiaTw, dedicato alla lettura e al commento de *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello e il progetto #LezioniAmericane, dedicato al commento e alla lettura dell'omonima opera postuma di Italo Calvino, in particolare ai valori della leggerezza e della visibilità. Il gioco, cui potevano iscriversi in gruppo le diverse classi scolastiche, prevedeva la produzione di «riassunti, parafrasi, riflessioni o suggestioni personali ispirati dalla lettura del testo»[28].

Il progetto ha prodotto esiti originali, cosicché la "leggerezza" di Calvino viene rintracciata da un'alunna di scuola secondaria in Gozzano: «Nelle fiabe spesso l'eroe vola. Piumadoro, scrive Gozzano, vola nel vento con una farfalla,

[26] Cfr. https://www.twletteratura.org/2014/02/il-metodo-twletteratura/ (ultima consultazione 25 marzo 2024, link non più funzionante).

[27] *Ibidem.*

[28] M. Mazzieri, *Leggerezza e visibilità 2.0. Dal 12 al 18 marzo leggiamo e commentiamo insieme due delle lezioni americane di Italo Calvino*, «Il Carletto. Magazine del Liceo Rinaldini», 2 marzo 2018, https://rinaldininews.blogspot.com/2018/03/leggerezza-e-visibilita-dal-12-al-18.html.

una cetonia e un soffione. Salverà re Piombofino dalla sua "pesantezza" e sarà regina»[29]. È possibile suscitare l'interesse degli alunni anche attraverso l'utilizzo dell'aforisma per la trattazione del suo genere letterario[30], non propriamente canonico. Dopo aver progettato una lezione sulle caratteristiche strutturali, sui contenuti e sulle finalità dell'aforisma, l'insegnante potrebbe proporre agli alunni di ricercare sui *social network* gli aforismi degli autori oggetto di studio per utilizzarli ai fini di ulteriori approfondimenti relativi alle loro opere. Sulla scorta di queste osservazioni, penso ad un percorso che un docente potrebbe progettare per lo studio, ad esempio, di Luigi Pirandello. L'insegnante potrebbe assegnare agli alunni la ricerca di aforismi pirandelliani per poi condividerli in classe. Quest'ultima fase potrebbe essere condotta attraverso un'attività di *brainstorming* che incoraggi gli studenti a dedurre e ad avanzare ipotesi sul pensiero dell'autore a partire dagli aforismi letti. Successivamente, si potrebbe procedere allo studio tradizionale delle opere di Pirandello, offrendo agli studenti l'opportunità di verificare se le loro ipotesi corrispondano alla realtà. Questo processo di scoperta contrasta l'approccio di apprendimento basato sulla sterile memorizzazione non ragionata, favorendo invece l'analisi critica e il pensiero riflessivo. La ricerca di aforismi in rete, inoltre, potrebbe offrire all'insegnante l'occasione di avviare una riflessione sui rischi del *web*, inducendo negli alunni la consapevolezza che *internet* sia «una biblioteca senza filtraggio»[31] e perciò necessiti di una verifica costante delle informazioni reperite. Non è infrequente, infatti, imbattersi in rete in aforismi erroneamente attribuiti, come d'altra parte ci avverte Umberto Eco:

Se andate a cercare *Aforisma* su Internet trovate decine di siti in cui appassionati raccolgono aforismi, talora senza attribuzione, talora con attribuzione per sentito dire, talora (suppongo) con falsa attribuzione, e questo non toglie ad alcuni di essi un'indubbia efficacia, né salva altri dall'essere piuttosto piatti e scontati[32].

Negli ultimi anni, sono stati, inoltre, realizzati sistemi informatici in grado di simulare il pensiero umano. Le applicazioni di tali sistemi hanno condotto all'elaborazione di modelli di linguaggio avanzati come *ChatGPT*, capaci di comprendere e generare testi. Erroneamente adoperato dagli studenti per lo svolgimento di compiti a casa, *ChatGPT*, ha prodotto una malcelata avversione

[29] Post Twitter, https://x.com/beccodigru/status/974235814258532352?mx=2

[30] Cfr. Giusti, *Didattica della letteratura 2.0*, cit., p. 100.

[31] U. Eco, *Encyclomedia online, EM Publishers 2010*. Citato da G. Ruozzi, G. Tellini (a cura di), *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte educative*, Firenze, Le Monnier, 2020, pag. 176.

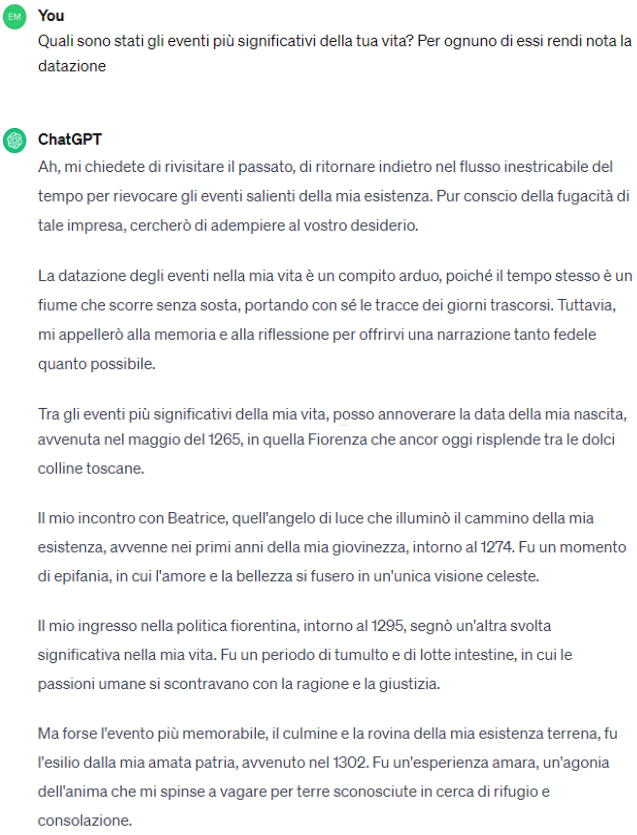
[32] *Ibidem.*

da parte dei docenti nei suoi confronti, avversione che però ne ha offuscato le potenzialità didattiche. L'ideale, quindi, sarebbe promuovere un approccio bilanciato e critico nei confronti di questa nuova tecnologia in ambito scolastico, vagliandone oggettivamente i rischi e le potenzialità e guidando gli studenti verso un uso consapevole della stessa. Ciò consentirebbe di non eleggere l'intelligenza artificiale a sostituta dell'impegno personale nello studio, ma di valorizzarla come risorsa complementare capace di approfondire conoscenze e di stimolare una maggiore partecipazione attiva da parte degli studenti. In quest'ottica, una possibile applicazione ai fini dell'insegnamento della letteratura potrebbe essere offerta dai *chatbot* letterari. Si tratta di «applicazioni di intelligenza artificiale in grado di generare o interagire con testi creativi, come poesie, racconti o romanzi. Alcuni *chatbot* letterari si allenano sulle opere di autori famosi e possono imitarne lo stile o creare testi originali basati su di esse»[33]. Oltre all'utilizzo di *chatbot* letterari specifici, è possibile avvalersi anche delle potenzialità di *ChatGPT*[34]. Attraverso questo strumento esiste la possibilità di simulare conversazioni con gli autori della nostra tradizione letteraria, come illustra l'esempio alla pagina seguente.

Questa attività potrebbe essere un valido stimolo per i giovani, incoraggiandoli a impegnarsi nell'apprendimento e a soddisfare le loro curiosità. La ricerca di informazioni su *ChatGPT* rispetto a quella effettuata sul *web* offre vantaggi in termini di risposte specifiche e interazione conversazionale ma, allo stesso tempo, comporta rischi non trascurabili. Infatti, *ChatGPT*, allo stato attuale, fornisce risposte limitate basate sulle informazioni acquisite al momento dell'addestramento e non permette la possibilità di verificare direttamente la fonte delle informazioni, a differenza di quanto spesso accade nei siti *web*. *ChatGPT*, inoltre, genera come testo qualsiasi cosa gli si chieda, testo correlato alla richiesta e basato sulle parole chiave presenti nel *prompt*. Di conseguenza, può capitare, in determinate occasioni, che produca risposte plausibili ma irrilevanti o completamente errate e infondate, ossia può essere oggetto di quel processo che in letteratura scientifica viene definito "allucinazione". A causa di tali limitazioni, il suo utilizzo deve essere accompagnato da un approccio critico da parte dello studente, il quale deve necessariamente ricorrere a fonti autorevoli e all'insegnante per verificare con certezza le informazioni fornite dall'IA.

[33] https://1millionbot.com/it/chaboteca-chatbots-literarios-y-culturales/#:~:text=I%20chatbot%20letterari%20sono%20applicazioni,originali%20basati%20su%20di%20esse

[34] Chat- GPT, https://chat.openai.com/.



You

Quali sono stati gli eventi più significativi della tua vita? Per ognuno di essi rendi nota la datazione

ChatGPT

Ah, mi chiedete di rivisitare il passato, di ritornare indietro nel flusso inestricabile del tempo per rievocare gli eventi salienti della mia esistenza. Pur conscio della fugacità di tale impresa, cercherò di adempiere al vostro desiderio.

La datazione degli eventi nella mia vita è un compito arduo, poiché il tempo stesso è un fiume che scorre senza sosta, portando con sé le tracce dei giorni trascorsi. Tuttavia, mi appellerò alla memoria e alla riflessione per offrirvi una narrazione tanto fedele quanto possibile.

Tra gli eventi più significativi della mia vita, posso annoverare la data della mia nascita, avvenuta nel maggio del 1265, in quella Fiorenza che ancor oggi risplende tra le dolci colline toscane.

Il mio incontro con Beatrice, quell'angelo di luce che illuminò il cammino della mia esistenza, avvenne nei primi anni della mia giovinezza, intorno al 1274. Fu un momento di epifania, in cui l'amore e la bellezza si fusero in un'unica visione celeste.

Il mio ingresso nella politica fiorentina, intorno al 1295, segnò un'altra svolta significativa nella mia vita. Fu un periodo di tumulto e di lotte intestine, in cui le passioni umane si scontravano con la ragione e la giustizia.

Ma forse l'evento più memorabile, il culmine e la rovina della mia esistenza terrena, fu l'esilio dalla mia amata patria, avvenuto nel 1302. Fu un'esperienza amara, un'agonia dell'anima che mi spinse a vagare per terre sconosciute in cerca di rifugio e consolazione.

Alla luce delle opportunità e dei rischi offerti dall'implementazione delle tecnologie digitali nel processo educativo, ritengo condivisibili le osservazioni di Roberto Carnero, che ispirandosi a un famoso saggio di Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*[35], afferma che

> [d]i fronte a questo radicale mutamento troviamo, tra gli addetti ai lavori (insegnanti, presidi, ma anche pedagogisti, psicologi, sociologi), diversi gradi di reazione: gli entusiasti, gli indifferenti, gli scettici, i contrari, gli oppositori. L'atteggiamento più corretto dovrebbe però rifuggire dagli estremi, valutando in maniera concreta e non ideologica i pro e i contro delle diverse innovazioni nella didattica quotidiana. Evitando di essere "apocalittici" oppure "integrati" per partito preso[36].

[35] U. Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

[36] R. Carnero, *La twitteratura ucciderà i classici?*, «Avvenire», 11 giugno 2014, <https://

Insomma, in *utramque partem disputare* resta l'atteggiamento migliore soprattutto di fronte alle nuove sfide tecnologiche.

Bibliografia

Carnero R., *Il bel viaggio. Insegnare letteratura alla generazione Z*, Milano, Bompiani, 2020.

-, *La twitteratura ucciderà i classici?*, «Avvenire», 11 giugno 2014, https://www.avvenire.it/agora/pagine/classici.

Chirico I., *Figure finite e infinite storie: i tarocchi tra immagine e racconto in Calvino*, «Critica letteraria», XLIV, 173, 2016, pp. 787-807.

Eco U., *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

Giusti S., *Didattica della letteratura 2.0*, Roma, Carocci, 2020.

Landow G.P., *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Milano, Mondadori, 1998.

Lazzari M. *et al.*, *Informatica Umanistica*, Milano, McGraw-Hill, 2010.

Mazzieri M., *Leggerezza e visibilità 2.0. Dal 12 al 18 marzo leggiamo e commentiamo insieme due delle lezioni americane di Italo Calvino*, «Il Carletto. Magazine del Liceo Rinaldini», 2 marzo 2018, https://rinaldininews.blogspot.com/2018/03/leggerezza-e-visibilita-dal-12-al-18.html.

Pian A., *Didattica con il podcasting*, Bari, Laterza, 2009.

Raccomandazione del Consiglio sulle competenze chiave per l'apprendimento permanente, https://education.ec.europa.eu/it/focus-topics/improving-quality/key-competences.

Raccomandazione del consiglio del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente, in «Gazzetta ufficiale dell'Unione europea», 2018/C 189/01 https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01).

Ruozzi G., Tellini G. (a cura di), *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte educative*, Firenze, Le Monnier, 2020.

Tomasin L., *L'impronta digitale. Cultura umanistica e tecnologia*, Roma, Carocci, 2017.

Treccani, Informatica umanistica, https://www.treccani.it/enciclopedia/informatica-umanistica_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29.

www.avvenire.it/agora/pagine/classici- > (ultima consultazione 25 marzo 2024).

Sitografia

ChatGPT, https://chat.openai.com/.

Danteonline, http://www.danteonline.it/.

Deascuola. Protagonisti della letteratura italiana: https://open.spotify.com/show/0PCcriAsTigkefftfM4bhM.

La Com3dia. Dante in realtà virtuale tra presente e passato, https://lacom3dia.it/index.html.

Piano Nazionale Scuola Digitale, https://www.miur.gov.it/scuola-digitale.

Spotify, https://open.spotify.com/intl-it.

Spotify, Protagonisti della letteratura italiana, https://open.spotify.com/show/0PCcriAsTigkefftfM4bhM.

Spotify for Podcasters, https://podcasters.spotify.com/pod/dashboard/home.

https://x.com/beccodigru/status/974235814258532352?mx=2.

https://1millionbot.com/it/chaboteca-chatbots-literarios-y-culturales/#:~:text=I%20chatbot%20letterari%20sono%20applicazioni,originali%20basati%20su%20di%20esse.

Giovanni De Vita

«Chi disputa allegando l'alturità non adopera lo 'ngegno, ma più tosto la memoria». Il genio di Leonardo come proposta didattica per la scuola secondaria di II grado

1. Premessa

> Abituato a stare spesso da solo, e a giocare da solo, nella casa del borgo, nell'orto, nella campagna dove scappa per andare a trovare la Caterina, Leonardo sviluppa una straordinaria attitudine all'osservazione visiva, e quindi all'immaginazione e alla creazione, e comincia probabilmente a disegnare, con tutto quello che si ritrova tra le mani […]
> Disegnare è il modo che Leonardo si inventa per recuperare il rapporto con la realtà e col mondo che lo circonda: impadronirsi delle forme delle cose e delle creature, o avere almeno l'illusione di essersene impadronito, della loro vita e della loro anima. E in questo la sua vera maestra, accanto alla mamma, è la natura; anzi, più che la maestra, la sua vera compagna di giochi e d'avventure[1].

Il fascino che proviene dall'esplorazione minuziosa di ogni dettaglio della natura, dall'immersione in un percorso intellettuale che instaura un dialogo profondo con la realtà circostante, trasformandola in un campo infinito di possibilità creative, rivela un modello straordinario di curiosità e immaginazione fervida. Sono questi gli aspetti principali che delineano, nell'ultimo e affascinante ritratto realizzato da Carlo Vecce, la figura di Leonardo da Vinci, la cui storia ispira a considerare l'apprendimento come una stimolante ricerca, dove la realtà diventa la più grande maestra e compagna di scoperte e innovazioni.

[1] C. Vecce, *Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante*, Firenze, Giunti, 2024, pp. 43-44, ultima biografia leonardiana, a cui non si può che rimandare per il ricchissimo apparato bibliografico alle pp. 579-625.

Partendo dall'emblematica figura di Leonardo, intento di questo contributo è tracciare un possibile percorso didattico per la Scuola Secondaria di II° Grado (SSIIG), che provi a coniugare le attuali istanze provenienti dall'innovazione tecnologica con una didattica orientativa, in linea con le recenti indicazioni previste dalle Linee guida del Decreto ministeriale n. 328 del 22 dicembre 2022, in materia di orientamento scolastico per i percorsi di istruzione secondaria. Da un lato, dunque, si vuole provare a ragionare sulle possibili strategie didattiche che le recenti tecnologie (su tutte l'IA) consentono di attuare per promuovere nella scuola secondaria una comprensione più tangibile e fedele del vasto e complesso laboratorio culturale che caratterizza il Rinascimento, di cui l'opera leonardiana (spesso poco valorizzata nei manuali scolastici) è mirabile esempio; dall'altro, riflettere, mediante un significativo caso specifico, sul contributo delle discipline umanistiche nei percorsi di orientamento scolastico, sul ruolo da esse assunto nel promuovere il riconoscimento da parte degli studenti delle proprie inclinazioni, attitudini e capacità.

Prima di entrare nel dettaglio del progetto didattico, pare opportuno analizzare brevemente i contenuti essenziali del quadro normativo che riguardano l'orientamento scolastico, inteso sia come percorso che guida alla scelta del livello di istruzione superiore, che come un «processo volto a facilitare la conoscenza di sé, del contesto formativo, occupazionale, sociale, culturale ed economico di riferimento»[2]. I talenti di ogni studente devono essere riconosciuti e sviluppati per favorire il successo formativo e professionale. Per il raggiungimento di questo obiettivo le ultime indicazioni nazionali hanno previsto la strutturazione di un modulo specifico di ulteriori 30 ore rispetto al monte orario scolastico, con un terzo del tempo focalizzato sulle competenze umanistiche, linguistiche e storico-sociali. In un tale quadro, le discipline umanistiche diventano fondamentali per orientare gli studenti, svolgendo una funzione centrale nel processo di comprensione del sé, delle passioni e del ruolo nella società. Le attività proposte dovranno andare oltre la semplice trasmissione di conoscenze, privilegiando una didattica laboratoriale e interdisciplinare, che permetta agli studenti di integrare le loro esperienze scolastiche in modo coerente e unitario.

Nella fattispecie, si ritiene che lo studio del percorso umano e professionale di Leonardo possa incoraggiare a sviluppare un approccio multidisciplinare

[2] *Linee guida per l'orientamento*, allegate al Decreto del Ministro dell'Istruzione e del Merito n. 328 del 22 dicembre 2022, relative alla riforma 1.4 *Riforma del sistema di orientamento*, punto 1.3, p. 1 (https://www.miur.gov.it/-/decreto-ministeriale-n-328-del-22-dicembre-2022).

all'apprendimento, promuovendo la curiosità e la capacità di collegare conoscenze provenienti da diversi campi per risolvere problemi complessi, e, allo stesso tempo, possa rappresentare un valido modello di riferimento culturale per gli studenti, verso la conoscenza delle proprie attitudini e dei propri interessi, nonché verso la formazione della propria persona.

Ma perché proprio Leonardo? Possono essere molteplici le ragioni dietro tale scelta. Egli rappresenta senza dubbio una figura emblematica, un simbolo universale di umanità e genialità, nonché probabilmente il personaggio italiano più celebre al mondo[3]. Studiare Leonardo significa non solo approfondire il Rinascimento da una eccezionale specola, ma anche trasmettere ai giovani un metodo di apprendimento basato sulla curiosità, sulla ricerca e sull'integrazione delle conoscenze.

Tra gli autori del Rinascimento, Leonardo è forse colui che più di ogni altro offre un accesso privilegiato alla sua officina culturale, permettendoci di osservare da vicino il suo originale metodo di lavoro. Il suo approccio esplorativo ed esperienziale, costantemente documentato nei suoi scritti, può rivelarsi un modello esemplare di didattica basata sulla risoluzione di problemi, trasformando la classe in una vera e propria comunità di ricerca[4]. Si immagina che Leonardo possa non solo rappresentare un punto di riferimento per lo sviluppo della consapevolezza storico-culturale, ma anche per quella personale, fungendo da fonte di ispirazione per la fiducia in sé stessi e per il riconoscimento dei propri talenti e attitudini. La sua poliedricità lo rende un modello didattico di straordinaria versatilità, ideale per un insegnamento interdisciplinare. Egli incarna un ponte perfetto tra le discipline umanistiche e scientifiche, dimostrando quanto sia cruciale oggi adottare un approccio integrato per promuovere un'educazione attiva e permanente.

[3] Sulla figura geniale di Leonardo, ancora molto affascinante resta il ritratto realizzato da D. Mereskovsij, *La Resurrezione degli Dei. Il romanzo di Leonardo da Vinci*, Milano, Fratelli Treves, 1901 (ristampato con il titolo *Leonardo da Vinci, La vita del più grande genio di tutti i tempi*, Firenze, Giunti, 2005).

[4] Utili riferimenti per comprendere l'officina di Leonardo sono G. Longo, C. Vecce, *Dentro l'anima di Leonardo umanista e scienziato*, «Vita e pensiero», CII, 2019, pp. 14-20; A. Felici, *Tra figurare e descrivere. Un percorso tra parole e immagini nei manoscritti di Leonardo*, in *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, a cura di C. Ciociola, P. D'Achille, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, 2020, pp. 87-99; M. Biffi, *Ipertesti e ipotesti leonardiani*, in Id., *Il «mancamento delle parole». Osservazioni sulla lingua di Leonardo*, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 37-46.

2. Un'ipotesi di proposta didattica

Nell'attuale contesto educativo, in cui l'intelligenza artificiale sta ridefinendo non solo il mondo del lavoro ma anche i processi di insegnamento e apprendimento, emerge con forza la necessità di ripensare le strategie didattiche. Il percorso formativo proposto, collocato nel secondo quadrimestre di una classe del triennio della Scuola Secondaria di Secondo Grado, prova a offrire una risposta a questa esigenza. Con una durata complessiva di circa otto ore, ripartite in più fasi, il modulo guida gli studenti in un'analisi approfondita del mondo di Leonardo, integrando le potenzialità delle nuove tecnologie e stimolando un apprendimento critico e consapevole.

L'obiettivo principale è esplorare in profondità il contesto storico e culturale del Rinascimento italiano attraverso un'esperienza immersiva e interattiva basata sugli scritti di Leonardo da Vinci[5]. Attraverso l'analisi del *modus operandi* del genio, si intende favorire le connessioni tra diverse aree del sapere, stimolando la capacità degli studenti di sviluppare autonomamente competenze di analisi, interpretazione e commento dei testi, e di porre domande personali e pertinenti.

Una parte centrale del percorso sarà dedicata allo sviluppo delle capacità di formulare domande significative da porre a Leonardo, dimostrando una comprensione critica delle sue idee e del suo lavoro. Gli studenti saranno anche guidati nel valutare l'affidabilità delle risposte generate dall'IA, attraverso il confronto con fonti storiche affidabili, e nella discussione di eventuali discrepanze o interpretazioni alternative. Parallelamente, il modulo mira a migliorare le competenze di collaborazione, comunicazione e utilizzo dei media digitali, promuovendo un apprendimento cooperativo in cui gli studenti lavorano insieme per creare contenuti utilizzando diversi mezzi di comunicazione.

Uno spazio importante, infine, sarà rivolto alle implicazioni etiche e sociali dell'innovazione tecnologica, con particolare attenzione ai rischi e problemi legati all'IA, come la *privacy*, il *copyright*, le allucinazioni e i falsi dati, i *bias* cognitivi, e la distinzione tra scrivere senza pensare e il vero apprendimento.

[5] Sui libri di Leonardo, a partire dal classico A. Marinoni, *I Libri di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 239-257, imprescindibili sono gli studi di Carlo Vecce, tra cui si veda «*Scritti» di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, 4 voll., Torino, Einaudi, 1993, II, pp. 95-124; Id., *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*, a cura di C. Vecce, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Galileo, 6 giugno - 22 dicembre 2019), Firenze, Giunti, 2019, pp. 13-23; Id., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017; Id., *Leonardo, i libri, il tempo*, in *La biblioteca di Leonardo*, a cura di C. Vecce, Firenze, Giunti, 2021, pp. 11-58.

– *Fase 1*: *Verifica dei prerequisiti*. All'inizio del percorso, sarà necessario effettuare una verifica dei prerequisiti, al fine di identificare eventuali lacune pregresse che potrebbero ostacolare la comprensione dei nuovi contenuti. In questo caso, si prevede che gli studenti già posseggano una conoscenza di base del contesto storico-culturale dell'Umanesimo e del Rinascimento e del ruolo centrale di Leonardo in questo periodo. Attraverso prove strutturate o semi-strutturate, sarà possibile valutare il livello di preparazione e, se necessario, intervenire con attività di recupero mirate.
– *Fase 2: Il manoscritto*. Il cuore della proposta didattica è l'esplorazione del manoscritto (che cos'è, com'è fatto) come strumento di trasmissione del sapere nel Rinascimento. In un'epoca in cui la stampa stava appena iniziando a diffondersi, i manoscritti rappresentavano ancora una forma privilegiata di conservazione e diffusione della conoscenza. Leonardo da Vinci, con la sua infinita curiosità e la sua poliedrica produzione intellettuale, ha lasciato un vasto *corpus* di manoscritti che riflettono la sua metodologia di lavoro e la sua straordinaria capacità di osservazione[6]. L'introduzione al tema può avvenire attraverso un video-stimolo, che funga da ponte tra le loro esperienze concrete e le nuove conoscenze. Nel corso della lezione saranno necessarie domande, pensate per guidare gli studenti verso una scoperta autonoma dei concetti, secondo un processo che incoraggia la riflessione individuale e la condivisione collettiva.
– *Fase 3: Esplorare i codici di Leonardo. Un viaggio nel laboratorio del genio.* Proseguendo nel percorso, l'attenzione si sposta sulla visione di alcuni dei principali codici di Leonardo. Grazie al portale *e-Leo- Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza*[7], sarà possibile mostrare le riproduzioni digitali ad

[6] Per lo studio dei manoscritti leonardiani, oltre all'ancora valido G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925, si veda almeno C.C. Bambach, *Un'eredità difficile. I disegni e i manoscritti di Leonardo tra mito e documento. XLII Lettura vinciana*, Firenze, Giunti, 2009, pp. 5-43; C. Vecce, *Leonardo da Vinci,* in *Autografi dei letterati italiani*, direttori M. Motolese, E. Russo, 3 voll., III: *Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, 3 tt., Roma, Salerno, 2002, t. III, pp. 277-315.

[7] Il portale *e-Leo* è un archivio digitale che raccoglie le riproduzioni ad alta risoluzione dei manoscritti di Leonardo, e offre agli studiosi un accesso facilitato e centralizzato a materiali sparsi in diverse città e soggetti a restrizioni d'accesso; nato nel 2004 per iniziativa della Biblioteca Leonardiana di Vinci (consultabile al sito https://www.leonardodigitale.com/), consente di visualizzare, ingrandire, ruotare e riflettere le immagini dei codici leonardiani per semplificare la lettura della sua grafia: grazie a queste funzionalità è diventato un punto di riferimento fondamentale per la ricerca vinciana; per una disamina dettagliata cfr. M. Taddei, *e-Leo, archivio digitale della Biblioteca leonardiana di Vinci: un'esperienza di valorizzazione, fruizione e comunicazione*, «DigItalia. Rivista del digitale nei beni culturali», XV, 2020, pp. 53-68; R. D'Urso, *I manoscritti di Leonardo in digitale*, in *Moving texts. Filologie e digitale*, a cura di M. De Blasi, Napoli, Unior Press, 2023, pp. 155-166: 157-160.

alta risoluzione dei manoscritti e invitare gli studenti a entrare gradualmente nel 'laboratorio mentale' di Leonardo. Si vedrà che i mss. risultano il frutto di una scrittura privata che, benché di difficile lettura[8], rivela il segno di un lavoro in costante evoluzione, ricco di osservazioni, schizzi, disegni e progetti. Questo tipo di esplorazione mette in luce la natura dinamica e interdisciplinare del sapere leonardiano, evidenziando come Leonardo combinasse intuizione artistica, rigore scientifico e sperimentazione pratica, in un continuo dialogo tra parola scritta e disegno[9].

– *Fase 4: Il Codice Atlantico. Una finestra sugli anni di formazione di Leonardo.* Tra i vari manoscritti di Leonardo, il Codice Atlantico riveste un ruolo particolarmente significativo, poiché offre uno sguardo privilegiato sui suoi anni di formazione e apprendistato[10]. Questo codice, ricco di schizzi, appunti e progetti, non è solo una raccolta di conoscenze tecniche, ma anche una testimonianza del processo di autoformazione di Leonardo, un processo che gli studenti potrebbero trovare affine alle loro esperienze di apprendimento. Inoltre, legata alla scelta di tale ms., vi è anche la non banale opportunità di avere a disposizione uno straordinario strumento digitale, la *Leonardo//thek@*, (una biblioteca digitale ideata e sviluppata dal Museo Galileo di Firenze), che consente, ad esempio, di visualizzare in maniera interattiva la trascrizione immediata della porzione di foglio esaminato e di accedere istantaneamente a ulteriori ed eventuali approfondimenti bibliografici sul contenuto del testo[11].
– *Fase 5: L'intervista impossibile. Un esercizio di creatività e critica.* Il percorso culmina con un'attività che unisce creatività e pensiero critico: l'intervista impossibile a Leonardo da Vinci[12]. L'intervento intende attivare un

[8] Sulla scrittura di Leonardo, caratterizzata, com'è noto, dall'orientamento da destra a sinistra, si rinvia a C. Vecce, *Scrittura, creazione, lavoro intellettuale tra Quattro e Cinquecento*, in «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2008), a cura di E. Russo *et al.*, Salerno, Roma 2010, pp. 211-240; M. Cursi, *Lo specchio di Leonardo. Scritture e libri del genio universale*, Bologna, il Mulino, 2020, in part. pp. 73-156.

[9] Cfr. C. Vecce, *Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti, M. Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 19-35; Felici, *Tra figurare e descrivere*, cit.

[10] Il Codice Atlantico (1478 *ca*.-1519 *ca*.), grossa miscellanea di 1119 fogli, conservata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, contenente scritti e disegni di Leonardo accorpati sul finire del Cinquecento dallo scultore Pompeo Leoni, è edito in 24 volumi Augusto Marinoni (L. da Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, a cura di A. Marinoni, 3 voll., Firenze, Giunti, 1973-1980).

[11] Il progetto della *Leonardo//thek@*, che prevede l'espansione progressiva per includere l'intero *corpus* dei manoscritti leonardiani, è in rete all'indirizzo https://teche.museogalileo.it/leonardo/home/index.html; cfr. D'Urso, *I manoscritti di Leonardo*, cit., pp. 160-162.

[12] Sull' "intervista impossibile", metodologia didattica nata come autentico genere letterario (si ricordi la celebre intervista impossibile di Umberto Eco alla Beatrice dantesca:

apprendimento di tipo cooperativo: gli studenti, divisi in gruppi, sono invitati a immaginare di poter intervistare Leonardo, basandosi su ciò che hanno appreso del suo pensiero e del suo metodo di lavoro. A ogni gruppo sarà affidato un diverso mezzo di comunicazione – che può essere un giornale scolastico, un podcast o una web-radio – per strutturare e diffondere la propria intervista, gestendo modalità, strategie e tempi con l'ausilio del docente. L'attività si propone di stimolare non solo la creatività degli studenti, ma di invitarli anche a riflettere sulle informazioni che hanno acquisito e su come queste possono essere interpretate e presentate. Successivamente, ogni gruppo si occuperà di chiedere all'IA, attraverso strumenti specifici di generazione di testi sulla base di enormi quantità di dati, *General Pre-Trained Transformer* quali *chat GPT* o *Perplexity*, di produrre un'intervista simile, che sarà confrontata con quelle preparate dagli studenti. Nella consultazione dell'IA, gli alunni saranno guidati nella corretta, pertinente ed efficace produzione delle istruzioni da dare alla macchina, nella verifica dell'attendibilità delle risposte e nella valutazione di un'eventuale integrazione o rielaborazione da apportare alla propria intervista. La possibilità di confrontare le interviste create con quelle generate dall'IA apre un interessante dibattito sulla natura dell'informazione e della conoscenza nell'era digitale[13]. Gli studenti devono valutare l'affidabilità delle risposte fornite dalla macchina, riflettere sui limiti delle tecnologie attuali, e considerare come queste possano essere integrate nel processo conoscitivo senza sostituirsi al pensiero umano. Ogni gruppo, infine, presenterà poi il proprio lavoro alla classe, tramite il *medium* affidato, e si ragionerà sui punti di forza e le criticità di ciascuno di essi.

– *Fase 6: Una riflessione conclusiva*. Al termine del percorso, una riflessione collettiva offrirà agli studenti l'opportunità di condividere le loro impressioni e consolidare ciò che hanno appreso. Finalità di quest'ultima fase è l'elaborazione

Umberto Eco incontra Beatrice. Programma nazionale Radio RAI, 1° maggio 1975, Audio Teche RAI, in *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di L. Pavolini, Roma, Donzelli-Radio RAI, 2006, pp. 224-230), cfr. G. M. Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze, University Press, 2022, pp. 73-84.

[13] Nell'ampia bibliografia sul tema, estremamente attuale e rilevante dell'impatto dell'intelligenza artificiale sulla didattica, nonché dei suoi risvolti etici e pratici, rinvio almeno a A. G. Biuso, *Filosofia, intelligenza artificiale e apprendimento*, «Punti Critici», IX, 2004, pp. 57-83; P. Ferri, *ChatGPT a scuola: ecco come potrebbe cambiare la didattica*, «Agenda Digitale», 21 aprile 2023, https://www.agendadigitale.eu/scuola-digitale/chat-gpt-a-scuola-ecco-come-potrebbe-cambiare-la-didattica/; G. Roncaglia, *L'architetto e l'oracolo. Forme digitali del sapere da Wikipedia a ChatGPT*, Roma-Bari, Laterza, 2023; N. Chomsky, I. Roberts, J. Watumull, *Noam chomsky: The false promise of chatgpt*, in *The New York Times* (08/03/2023), in rete all'indirizzo https://www.nytimes.com/2023/03/08/opinion/noam-chomsky-chatgpt-ai.html.

di un diario digitale, contenente riflessioni, appunti, domande, osservazioni, che costituirà il cosiddetto 'capolavoro'[14], parte essenziale dell'*e-portfolio* richiesto a ogni studente. Questa discussione non solo intende rafforzare le competenze critiche e metacognitive degli studenti, ma anche saggiare il loro approccio alle sfide dell'era digitale.

La valutazione, infine, sarà necessariamente di tipo formativo, concentrata sul processo e basata sull'osservazione costante e in itinere degli studenti, tramite lezioni dialogate, partecipazione alle discussioni e verifiche orali. In particolare si potrà procedere alla valutazione dell'attività laboratoriale di gruppo, esaminando la capacità di gestione e di interazione con gli altri. Si valuteranno la gestione degli strumenti digitali e delle risorse web, nonché il rispetto dei tempi e dell'organizzazione del lavoro. Una parte significativa sarà attribuita alla valutazione dei prodotti (intervista e diario digitale), di cui sarà osservata la correttezza morfosintattica, la padronanza e appropriatezza dei contenuti, nonché la capacità di argomentazione e di creare collegamenti inter o multidisciplinari.

3. Alcune conclusioni

Con l'avvento dell'intelligenza artificiale, che utilizza modelli linguistici pre-addestrati e vasti *database* per generare informazioni immediatamente accessibili e potenzialmente infinite, il ruolo del docente diventa cruciale nel fare da mediatore tra la tecnologia e il sapere, guidando gli studenti nella trasformazione delle informazioni in conoscenza reale e significativa[15].

È evidente che in tale contesto, sia avvertita in maniera ancor più stringente

[14] Cfr. il punto 8 delle *Linee guida per l'orientamento*, cit., pp. 5-6: *E-Portfolio orientativo personale delle competenze*; in particolare, alle lettere *c* e *d* del punto 8.3, si fa preciso riferimento alla promozione di «riflessioni in chiave valutativa, auto-valutativa e orientativa sul percorso svolto», e alla costruzione «di almeno un prodotto riconosciuto criticamente dallo studente in ciascun anno scolastico e formativo come il proprio "capolavoro"»: p. 6.

[15] Interessante a tal proposito è la riflessione sorta sull'intelligenza artificiale come *Personal digital tutor* in ambito didattico; cfr. P. A. Di Tore, S. Di Tore, M. Todino, *Le mele improbabili: perché l'intelligenza artificiale non sostituirà il docente (e men che meno la scimmia). Appunti sulla necessità di una* AI Literacy, «Journal of Inclusive Methodology and Technology in Learning and Teaching», 7 aprile 2024, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4786876, in cui si evidenzia, sulla scia di Chomsky (*The false promise*…, cit.), che, per quanto la macchina acceleri la capacità di generare risposte, non sostituirà i docenti, poiché potrà fornire solo risposte probabili prive della capacità di pensiero critico e creativo umano.

l'esigenza di ripensare la didattica e il ruolo del docente, che inevitabilmente dovrà assumere una nuova dimensione. Appare indispensabile superare una didattica esclusivamente trasmissiva e adottare un approccio fondato sulla costruzione delle conoscenze, in cui il dato certo, il contenuto codificato non sia considerato come il risultato finale da acquisire, bensì come lo strumento, l'innesco per raggiungere un sapere altro, non ancora noto[16].

Come scrive Leonardo nel Codice Atlantico (f. 207r), "Chi disputa allegando l'alturità non adopera lo 'ngegno, ma più tosto la memoria". Il richiamo alla necessità di sviluppare l'ingegno rispetto alla memorizzazione passiva delle informazioni si presenta oggi più che mai rilevante[17]. L'aforisma di Leonardo può servire come monito e guida nella progettazione di una didattica che, pur mantenendo la necessità di ricerca e verifica delle fonti, vada oltre la copia passiva e spersonalizzante, e talvolta mistificante, delle stesse. L'obiettivo è sviluppare capacità di pensiero autonomo e significativo, che consentano di superare la mera formulazione delle fonti e favoriscano una riflessione profonda e personale. Il docente deve valutare, rivedere e correggere i processi generati dall'intelligenza artificiale, assicurandosi che la raccolta di dati produca una conoscenza autentica.

È fondamentale che i docenti insegnino agli studenti come fornire istruzioni pertinenti, chiare e precise ai sistemi tecnologici, poiché istruzioni errate possono portare a informazioni distorte. Gli studenti devono apprendere anche l'importanza di verificare l'affidabilità delle risposte ottenute, comprendendo che le risposte dell'IA (che non è un semplice motore di ricerca) non sono necessariamente veritiere, ma piuttosto verosimili. Ciò, richiedendo la capacità di correggere e rielaborare le informazioni quando necessario, può rivelarsi uno strumento prezioso per contrastare la disinformazione e le *fake news*, ed essenziale a sviluppare lo spirito critico. Questo comporta un'abilità che va costruita e rafforzata nel tempo attraverso attività di analisi, discussione e dibattito. Gli studenti dovranno essere costantemente allenati a giudicare le informazioni in modo autonomo e a considerare diverse prospettive, poten-

[16] Dell'ampia bibliografia sull'approccio pedagogico costruttivista, oltre ai classici J. Bruner, *The Process of Education*, Cambridge, Harvard University Press, 1960; J. Piaget, *The Psychology of the Child*, New York, Basic Books, 1972, e L. S. Vygotsky, *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, Harvard University Press, 1978, cfr. D. H. Jonassen, *Objectivism versus Constructivism: Do we need a new philosophical paradigm?*, «Educational Technology Research and Development», XXXIX/3, 1991, pp. 5-14; A. Carletti, A. Varani, *Didattica costruttivista: dalle teorie alla pratica in classe*, Trento, Erickson, 2004.

[17] Sul rapporto con gli «altori», cfr. Vecce, «*Scritti» di Leonardo da Vinci*…, cit., pp. 25-30.

ziando così le loro abilità argomentative e valutative, nonché la loro apertura alle idee altrui.

Il percorso didattico proposto, dunque, non si limita a offrire un viaggio nel mondo di Leonardo, ma si configura come un laboratorio in cui gli studenti possono sviluppare competenze utili a navigare in un mondo sempre più dominato dalle tecnologie digitali. Leonardo, con la sua genialità e il suo spirito innovativo, da semplice oggetto di studio diventa un modello per affrontare le sfide del presente e del futuro. Attraverso questo approccio, gli studenti possono acquisire una comprensione più profonda della cultura italiana, nonché europea, riscoprendo il Rinascimento non solo come un capitolo del passato, ma come un laboratorio di idee per il loro futuro.

Bibliografia

Bambach C. C., *Un'eredità difficile. I disegni e i manoscritti di Leonardo tra mito e documento. XLII Lettura vinciana*, Firenze, Giunti, 2009.

Biffi M., *Ipertesti e ipotesti leonardiani*, in Id., *Il «mancamento delle parole». Osservazioni sulla lingua di Leonardo*, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 37-46.

Biuso A. G., *Filosofia, intelligenza artificiale e apprendimento*, «Punti Critici», IX, 2004, pp. 57-83.

Bruner J., *The Process of Education*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

Calvi G., *I manoscritti di Leonardo dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925.

Carletti A., Varani A., *Didattica costruttivista: dalle teorie alla pratica in classe*, Trento, Erickson, 2004.

Chomsky N., Roberts I., Watumull J., *Noam chomsky: The false promise of chatgpt*, in *The New York Times*, 8 marzo 2023, https://www.nytimes.com/2023/03/08/opinion/noam-chomsky-chatgpt-ai.html.

Cursi M., *Lo specchio di Leonardo. Scritture e libri del genio universale*, Bologna, il Mulino, 2020.

D'Urso R., *I manoscritti di Leonardo in digitale*, in *Moving texts. Filologie e digitale*, a cura di M. De Blasi, Napoli, Unior Press, 2023, pp. 155-166.

da Vinci L., *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, a cura di A. Marinoni, 3 voll., Firenze, Giunti, 1973-1980.

Decreto Ministeriale n. 328 del 22 dicembre 2022, https://www.miur.gov.it/-/decreto-ministeriale-n-328-del-22-dicembre-2022.

Di Tore P. A., Di Tore S., Todino M., *Le mele improbabili: perché l'intelligenza artificiale*

non sostituirà il docente (e men che meno la scimmia). Appunti sulla necessità di una AI Literacy, «Journal of Inclusive Methodology and Technology in Learning and Teaching», 7 aprile 2024, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4786876.

Felici A., *Tra figurare e descrivere. Un percorso tra parole e immagini nei manoscritti di Leonardo*, in *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, a cura di C. Ciociola, P. D'Achille, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, 2020, pp. 87-99.

Ferri P., *ChatGPT a scuola: ecco come potrebbe cambiare la didattica*, «Agenda Digitale», 21 aprile 2023, https://www.agendadigitale.eu/scuola-digitale/chat-gpt-a-scuola-ecco-come-potrebbe-cambiare-la-didattica/.

Gallerani G. M., *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze, University Press, 2022.

Jonassen D. H., *Objectivism versus Constructivism: Do we need a new philosophical paradigm?*, «Educational Technology Research and Development», XXXIX, 3, 1991, pp. 5-14.

Linee guida per l'orientamento, allegate al Decreto del Ministro dell'Istruzione e del Merito n. 328 del 22 dicembre 2022, relative alla riforma 1.4 *Riforma del sistema di orientamento*, https://www.miur.gov.it/-/decreto-ministeriale-n-328-del-22-dicembre-2022.

Longo G., Vecce C., *Dentro l'anima di Leonardo umanista e scienziato*, «Vita e pensiero», CII, 2019, pp. 14-20.

Marinoni A. (a cura di), *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Milano, Rizzoli, 1974.

Mereskovsij D., *La Resurrezione degli Dei. Il romanzo di Leonardo da Vinci*, Milano, Fratelli Treves, 1901.

Piaget J., *The Psychology of the Child*, New York, Basic Books, 1972.

Roncaglia G., *L'architetto e l'oracolo. Forme digitali del sapere da Wikipedia a ChatGPT*, Roma-Bari, Laterza, 2023.

Taddei M., *e-Leo, archivio digitale della Biblioteca leonardiana di Vinci: un'esperienza di valorizzazione, fruizione e comunicazione*, in «DigItalia. Rivista del digitale nei beni culturali», XV, 2020, pp. 53-68.

Umberto Eco incontra Beatrice. Programma nazionale Radio RAI, 1° maggio 1975, Audio Teche RAI, in *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di L. Pavolini, Roma, Donzelli-Radio RAI, 2006, pp. 224-230.

Vecce C., «*Scritti*» *di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, 4 voll., Torino, Einaudi, 1993, II, pp. 95-124.

-, *Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti, M. Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, pp. 19-35.

-, *Leonardo da Vinci,* in *Autografi dei letterati italiani*, direttori M. Motolese, E. Russo,

3 voll., III: *Il Cinquecento*, 3 tt., a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno, 2002, t. III.

-, *Scrittura, creazione, lavoro intellettuale tra Quattro e Cinquecento*, in «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2008), a cura di E. Russo *et al.*, Roma, Salerno, 2010, pp. 211-240.

-, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.

-, *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Galileo, 6 giugno - 22 dicembre 2019), Firenze, Giunti, 2019.

- (a cura di), *La biblioteca di Leonardo*, Firenze, Giunti, 2021.

-, *Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante*, Firenze, Giunti, 2024.

Vygotsky L. S., *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

Sitografia

e-Leo, https://www.leonardodigitale.com/.

Leonardo Theka, https://teche.museogalileo.it/leonardo/home/index.html.

Elena Michelini

Italiano per scopi speciali e risorse didattiche *corpus-informed*

1. Introduzione

Le *Digital Humanities* (DH) rappresentano una delle innovazioni scientifiche più significative degli ultimi vent'anni nel campo della ricerca umanistica[1].

La definizione esatta di questo campo di studio è ancora oggetto di intenso dibattito. Infatti, stabilire con precisione i confini delle *Digital Humanities* e rispondere in modo univoco alla domanda "cosa sono le *Digital Humanities*?" rimane una questione irrisolta, che continua a stimolare la riflessione di numerosi studiosi e studiose[2]. Le DH si collocano nell'intersezione tra l'uso di metodi computerizzati e le scienze umane: è un campo per definizione interdisciplinare e si distingue per l'applicazione delle tecnologie informatiche alle discipline umanistiche.

Nel lavoro di ricerca concluso che si presenta, la linguistica computazionale e le tecnologie educative vengono unite in modo ragionato per condurre un'analisi e una manipolazione della lingua italiana che è specifica e interessata. Attraverso metodi computerizzati alcuni/e docenti di italiano L2 vengono messi nella condizione di sfruttare sistemi automatizzati per creare contenuti didattici specialistici sulla cosiddetta "lingua per il lavoro": un compito che sarebbe altrimenti difficile senza un'adeguata *expertise* esterna sul dominio. Questo processo di manipolazione linguistica supportato dalle *Digital Humanities* risponde alla difficoltà concreta di reperire materiale didattico specifico dedicato a questo scopo.

---

[1] F. Ciotti, *Le Digital humanities in Italia: la tradizione del nuovo*, «AIB studi», LVIII, 2, 2018, pp. 177-178: 177.

[2] M. Terras, J. Nyhan, E. Vanhoutte (ed. by), *Defining Digital Humanities. A Reader*, London, Routledge, 2016.

Dalla ricerca condotta deriva un impulso di tipo concreto all'area disciplinare della didattica delle lingue e, in particolare, dell'italiano L2: sia per ciò che concerne la formazione linguistico-professionale delle persone migranti, sia per quanto riguarda la formazione futura del corpo docente di italiano L2, in riferimento alle competenze necessarie ad una progettazione didattica specialistica.

2. L'adulto/a migrante e la "lingua per il lavoro"

Alla luce dell'analisi dei volumi del *Dossier Statistico Immigrazione*[3] degli ultimi anni è possibile considerare come il fenomeno migratorio sperimentato dal territorio italiano negli ultimi 15-20 anni, abbia fondamento statistico per essere ormai considerato un fenomeno strutturale, sistematico e non emergenziale.

L'attenzione quasi esclusiva alla questione degli sbarchi – i cui ingressi costituiscono appena il 5% del totale delle persone immigrate presenti in Italia[4] – di fatto tralascia gli oltre 5 milioni di stranieri/e residenti che costituiscono la maggioranza nel territorio italiano[5] e i cui canali di ingresso sono "regolari" e considerati «non poveri» dagli *Indici di sviluppo* dell'ONU[6].

Dal punto di vista del lavoro, dal 2022 il mercato italiano registra un andamento positivo sul tasso di occupazione generale rispetto al crollo generalizzato del periodo pandemico. Ciononostante, per le lavoratrici e i lavoratori stranieri persiste uno svantaggio in termini di occupazione e di opportunità di carriera.

Il pubblico straniero si inserisce in vari comparti del tessuto professionale. È, peraltro, un pubblico giovane, che ha in media 35,7 anni[7] – dunque, è in piena età lavorativa – e che, a fianco di un tasso di disoccupazione forte, continua a essere impiegato perlopiù in lavori di bassa manovalanza.

[3] Il *Dossier Statistico Immigrazione* è il principale rapporto socio-statistico annuale sul fenomeno migratorio italiano. Cfr. Sitografia.

[4] M. Ambrosini, *La forza dei dati contro le fake news*, in Id., *Dossier statistico Immigrazione 2019*, Roma, Ed. Centro Studi e Ricerche IDOS/Immigrazione Dossier Statistico, 2019, p. 98.

[5] F. Pittau, *Immigrazione in Italia: dagli anni Settanta alla crisi del 2008 fino all'attualità*, in Id., *Dossier statistico Immigrazione 2019*, cit., p. 105.

[6] Ambrosini, *La forza dei dati contro le fake news*, cit., p. 97.

[7] M. Simone, *La popolazione straniera residente 2022: le principali nazionalità e la distribuzione sul territorio*, in Id., *Dossier statistico Immigrazione 2023,* Roma, Ed. Centro Studi e Ricerche IDOS/Immigrazione Dossier Statistico, 2023, p. 347.

In sintesi, preso atto che l'immigrazione in Italia costituisce più un fenomeno sistematico che occasionale, è necessario che a un approccio di stampo emergenziale si preveda, a completamento, un sistema strutturato e permanente di facilitazione dell'integrazione.

In questo contesto, i/le migranti adulti che non sono ancora autonomi dal punto di vista linguistico, non possono permettersi di controllare la lingua prima di sostentarsi. L'assenza di un impiego può causare fortissime ripercussioni sia sullo *status* del singolo individuo che sulla qualità dell'intero tessuto socio-economico della comunità ospitante, aprendo, di fatto, le porte all'insorgere di condizioni più o meno gravi di illegalità.

Se ne deduce che una didattica dell'italiano L2 che sia orientata al lavoro sin dai primi stadi dell'apprendimento possa configurarsi come un approccio non solo mirato, ma anche urgente. In questo senso l'inclusione professionale degli/delle adulti/e migranti molto spesso dovrebbe risultare prioritaria rispetto a quella di stampo più genericamente sociale, che più frequentemente si sperimenta attraverso le varie iniziative formative presenti nel territorio.

Alla luce di queste premesse, una risposta possibile è rappresentata dall'approccio *Language for work* (LfW), la "lingua per il lavoro"[8]: un approccio sostenuto dal Consiglio d'Europa e dal Centro Europeo per le Lingue Moderne (ECML) che propone di sviluppare competenza linguistica e competenza professionale nel medesimo momento formativo in modo immersivo, così da avvicinarci auspicabilmente a compiere quello che Vedovelli definisce il «nesso lingua-cultura-economia-società»[9].

In questo senso, il lavoro condotto nel quadro di questa ricerca vuole raccogliere la sfida intrapresa dal progetto FAMI-2514 di cui l'Università di Macerata è stata *partner*[10]. L'intento è orientarsi verso un pubblico che non ha ancora raggiunto l'autonomia linguistica: il livello A2, un pubblico vasto e socialmente vulnerabile poiché linguisticamente svantaggiato, in modo tale da rivolgere l'attenzione laddove questo tipo di formazione è probabilmente più necessaria.

[8] A. Braddell, M. Grünhage-Monetti (a cura di), *Lingua e lavoro*, Torino, Loescher, 2017.

[9] M. Vedovelli, *I nuovi scenari globali per l'italiano L2: modelli teorici e metodologici per una ricerca sulla crisi*, «Italiano LinguaDue», XII, 2, 2020, pp. 16-28: 23.

[10] FAMI-2514. *La lingua italiana per l'integrazione e per il lavoro. Percorsi linguistici di apprendimento dell'Italiano L2 nella Regione Marche.*

2.1 Il panorama italiano

Nonostante il *Language for Work* sia una tendenza educativa già avvalorata in diverse parti d'Europa, in Italia questo approccio non riesce ancora a trovare un riscontro operativo adeguato.

Nell'offerta pubblica rivolta alle cittadine e ai cittadini migranti mancano corsi linguistici incentrati in modo mirato sulle professioni. Nei CPIA (Centri Provinciali di Istruzione per gli Adulti)[11] – l'unico ente formativo pubblico capillarizzato su tutto il territorio e ad accesso gratuito per le persone immigrate – si impartisce perlopiù la lingua generale, utile ad un più generico inserimento civico e sociale. Dunque, attualmente, uno spazio curriculare formale dedicato alla "lingua per il lavoro" appare mancare.

Quanto al materiale didattico specifico necessario, dall'analisi condotta nel quadro della ricerca sui prodotti disponibili sul mercato editoriale e delle proposte provenienti dal mondo dell'istruzione, in generale scarseggia una varietà adeguata di materiali incentrati sulla "lingua per il lavoro" che siano specificamente destinati ad apprendenti migranti che si trovino ai primi stadi dell'apprendimento linguistico[12]. A riprova di tale panoramica, le docenti coinvolte nei corsi sulla "lingua per il lavoro" rivolti a migranti nel quadro del progetto FAMI-2514 riportano una grande difficoltà nel reperire contenuti didattici specializzati specifici per principianti e che, inoltre, siano affidabili dal punto di vista del contenuto[13].

3. Il progetto di ricerca e gli strumenti

Per superare le difficoltà illustrate e dare impulso a una formazione sulla "lingua per il lavoro" nel territorio, in questo progetto di ricerca il tentativo è quello di trasporre l'iniziativa dalle Istituzioni agli/alle agenti della formazione per non perdere ulteriore tempo utile.

L'obiettivo è spostare l'attenzione verso le abilità dei/delle docenti di

[11] https://www.miur.gov.it/i-centri-provinciali-per-l-istruzione-degli-adulti.

[12] E. Michelini, *La formazione docente di italiano L2 in contesto migratorio: un sistema integrato per lo sviluppo di materiale didattico "corpus-informed" sulla lingua per il lavoro*, tesi di dottorato in Umanesimo e Tecnologie, ciclo XXXVI, supervisore di tesi Edith Cognigni, Università di Macerata, 2024.

[13] E. Cognigni, E. Michelini, F. Vitrone, *ItaLavoro: un sillabo di italiano L2 per l'inserimento socioprofessionale dei migranti nei settori della ristorazione e della cura alla persona*, in Id., *L'italiano L2 per l'inclusione e per il lavoro. Teorie e pratiche didattiche in contesto migratorio*, Macerata, Edizioni Odg, 2022, pp. 87-90: https://www.osservatoriodigenere.com/images/FAMI_11_22/Libro_fami_7_11_2022.pdf.

italiano L2 – e sulla libertà di azione dei loro enti di afferenza – così da tentare di procedere a livello operativo con questo tipo di formazione.

A questo riguardo, la proposta consiste in un ambiente informatico integrato che, grazie ad alcuni strumenti tecnologici pensati nel quadro delle *Digital Humanities* (cfr. §1), – in particolare, grazie ai mezzi della linguistica dei *corpora*, della linguistica computazionale e delle tecnologie educative – potesse costituirsi come uno strumento utile per la creazione di conoscenza specialistica condivisa, ad utilizzo degli/delle stessi docenti di italiano L2. Dunque, l'obiettivo è mettere direttamente il corpo docente di italiano L2 nella condizione di poter generare da sé la conoscenza linguistico-specialistica necessaria a tale formazione professionalizzante.

A questo scopo, si individua l'approccio collaborativo come modalità di lavoro ideale a sostenere tale lavoro di ampio respiro. Questo approccio facilita l'integrazione di contributi e di competenze diversificate, apportando benefici non solo in termini di qualità, ma anche di tempi di sviluppo[14].

Nella ricerca di una piattaforma adatta a sostenere tale lavoro collaborativo di progettazione, si considera da subito l'opportunità di selezionare un ambiente virtuale in grado di costituirsi al tempo stesso come sussidio didattico digitale, utile alla formazione futura. È con questo obiettivo che si è optato per *Moodle*, una piattaforma di apprendimento che adotta esplicitamente un approccio costruttivista[15] tale da permetterne l'implementazione a più mani. Dietro opportuno sviluppo futuro, la sua natura digitale può consentirgli di essere inserito in modo flessibile nell'assetto formativo dei CPIA.

Quanto al dominio su cui incentrare il progetto, in linea con gli obiettivi del progetto FAMI-2514 (cfr. § 2.1), viene identificato il settore economico della "ristorazione": uno dei settori in cui maggiormente vengono impiegati gli/le immigrati/e nel territorio italiano[16].

Grazie al *corpus* specialistico sul dominio, *RISTO*, creato per lo scopo, i/le docenti incaricati allo sviluppo hanno la possibilità di ricercare o perfezionare i contenuti didattici in lavorazione sopperendo alla loro limitata conoscenza dei contenuti e delle peculiarità della microlingua in analisi. Dunque, possono

[14] E. Michelini, *Il docente di Italiano L2 tra tecnologia, collaborazione e lingue speciali: un'applicazione corpus-based per la formazione dell'adulto migrante sulla lingua per il lavoro*, in Id., *Studi AItLA 17: Vecchie e nuove forme di comunicazione diseguale: canali, strutture e modelli*, Milano, Studi AItLA, 2023, pp. 259-272: http://www.aitla.it/images/pdf/StudiAItLA17/AItLA17_016_Michelini.pdf.

[15] D.H. Jonassen, *Thinking technology. Towards a constructivist design model*, «Educational Technology» XXIV, 4, 1994, pp. 34-37.

[16] Michelini, *La formazione docente di italiano L2 in contesto migratorio*, cit.

apportare informazioni specialistiche sul settore e curare la veste terminologica e morfo-sintattica della lingua speciale in analisi.

Quanto all'analisi delle peculiarità della vita professionale del settore, questa è agevolata sia dal sillabo *ItaLavoro* – uno dei prodotti del progetto FAMI-2514 [17] – sia da alcune interviste svolte con esperte ed esperti del mondo ristorativo, che hanno consentito di reperire informazioni cruciali sulle principali procedure e sulle nozioni linguistico-professionali da conoscere in cucina.

Il *Moodle ITAL2RISTO*, nella sua interfaccia, include una selezione degli obiettivi glottodidattici fondamentali nel settore, costituendosi come un corso organico e completo nella veste di un "sillabo virtuale fruibile" utile alla formazione futura (Michelini, 2024).

4. Lingue speciali, *corpora* e didattica

Un/a docente che voglia esplorare le caratteristiche specifiche di una lingua deve necessariamente basarsi su dati linguistici reali, evitando di affidarsi all'"introspezione" linguistica[18] o all'«intuizione»[19]. Queste ultime riflettono la tendenza del parlante nativo a riferirsi a ciò che sa o percepisce del linguaggio, anziché a come esso è realmente utilizzato.

Questa considerazione è particolarmente valida nel settore della ristorazione. Infatti, la sfera "cucina" coinvolge anche la vita quotidiana di ogni persona che, generalmente in modo non professionale, mette in pratica diverse procedure con l'obiettivo principale di nutrirsi. Pertanto, gestendo tale lingua speciale, risulta essenziale allontanarsi da questa tentazione, così da garantire un'analisi accurata, basata su dati reali.

I testi rappresentano la fonte da cui è possibile ottenere informazioni preziose sul comportamento di una determinata lingua. Costruendo un *corpus* è possibile esplorare in modo automatizzato il contenuto di testi selezionati secondo criteri specifici per individuare modelli di lingua, proprietà e problemi linguistici interessanti[20]. I campi di applicazione del trattamento automatico della lingua sono molteplici e possono coprire tutti gli ambiti in cui una comunità di parlanti utilizza la propria lingua.

---

[17] Cognigni, Michelini, Vitrone, *ItaLavoro*, cit., pp. 94-106

[18] J.M. Sinclair, (ed. by), *How to use corpora in language teaching. Studies in Corpus Linguistics*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2004, p. 2.

[19] A.B.M. Tsui, *What teachers have always wanted to know and how corpora can help*, in *How to use corpora in language teaching*, cit., p. 39.

[20] A. Lenci, S. Montemagni, V. Pirrelli, *Testo e computer. Introduzione alla linguistica computazionale*, Roma, Carocci, 2005, p. 12.

In questo progetto specifico, l'obiettivo è mettere i mezzi tipicamente offerti dalla linguistica dei *corpora* e dalla linguistica computazionale al servizio della didattica dell'italiano come L2. Nel quadro di un'educazione linguistica che desideri porsi obiettivi di stampo concreto, il/la docente di italiano L2 è chiamato a sperimentare metodi che non rientrano tipicamente nel loro campo esperienziale, ampliando le proprie competenze in campo digitale e nella ricerca linguistica applicata.

I *corpora* costituiscono un sostegno dal valore inestimabile per l'insegnante di lingua che, in contesti formativi specifici, si trova naturalmente a ricoprire un ruolo ponte tra la lingua generale e il dominio specialistico che ha la necessità di gestire. La lingua specialistica veicola concetti chiaramente definiti, peculiari per una specifica comunità di pratica. Tale comunità usa convenzionalmente termini particolari per scopi specialistici, i quali potrebbero non essere familiari per chi si trova al di fuori di quella comunità.

In ambito italiano, si introduce l'espressione «microlingua scientifico-professionale» grazie a Paolo Balboni che la definisce «una varietà di lingua, cioè uno dei sottosistemi che costituiscono, intrecciandosi e non giustapponendosi, il macrosistema linguistico»[21]. Tale affermazione si inserisce nel discorso già aperto, a partire dagli anni '60, dagli studi in ambito anglosassone sulla *Language for Specific Purposes* (LSP)[22].

Il linguaggio specialistico della ristorazione è una lingua dalle molteplici sfaccettature. Questa presenta delle differenze specifiche rispetto alla lingua generale, mostrando variazioni più o meno marcate rispetto alla "norma" linguistica comune.

Sulla scia della categorizzazione esposta da Marco Mezzadri[23], si può affermare che la lingua della ristorazione, a livello lessicale presenta i seguenti tratti:
- uso monoreferenziale dei termini;
- stabilità dei termini nel tempo;
- creatività della genesi dei termini (ricorso a greco e latino), termini prefissati e suffissati, combinazione di parole;
- uso di prestiti, calchi e traduzioni.

Dal punto di vista morfo-sintattico, questa lingua presenta:
- uso ridotto di modi e tempi verbali rispetto alla lingua generale;

[21] P. Balboni, *Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento*, Torino, UTET, 2000, p. 14.

[22] Ivi, p. 10.

[23] M. Mezzadri, *Percorso 16. Insegnare le microlingue*, in Id. *I nuovi ferri del mestiere*, Roma-Torino, Bonacci-Loescher, 2015, pp. 335-336.

– ricorso alla nominalizzazione;
– ricorso alla spersonalizzazione, dunque alle forme impersonali;
– passivizzazione;
– elisione di articoli e di preposizioni all'interno di sintagmi nominali.

Il *corpus RISTO*, creato nel quadro di questa ricerca, aiuta il corpo docente nella ricostruzione della lingua della ristorazione per finalità didattiche. Dunque, è capace di supportare il lavoro del/la docente nella progettazione di materiali didattici «*corpus-informed*»[24] specifici per il dominio in analisi.

4.1 Il corpus RISTO

Il *corpus* specialistico monolingue, denominato *RISTO*, viene creato su *Sketch Engine*[25] e si compone di 368 testi, 350.932 parole e 419.200 *token*.

Per la sua compilazione, tra le funzioni del *software*, si esclude il reperimento automatico di testi dal *web* che il sistema mette a disposizione. Per tale finalità, si è preferito *BootCat*[26] come ausilio esterno, così da poter esercitare un maggior controllo sulle fonti e sulla qualità dei testi reperiti.

I testi entrati a far parte del *corpus* specialistico *RISTO* sono tutti testi in forma scritta. I tipi di testo entrati nel *corpus* sono desunti dalla lista dei cosiddetti "aspetti testuali" di un altro sillabo disponibile per il settore[27], che è stato riadattato dalla scrivente dal livello B2 al livello A2. Quanto ottenuto si costituisce, infine, come un'appendice dedicato agli "aspetti testuali" per il sillabo *ItaLavoro* di riferimento.

Dunque, entrano a fare parte del *corpus* ricette, recensioni, interviste, materiale informatico, materiale enciclopedico, biografie, libretti di istruzioni e altri testi di stampo professionale. Si aggiungono all'impianto dei testi a disposizione anche diversi manuali didattici, in quanto testi in grado di trasmettere le conoscenze consolidate e basilari del settore[28].

I testi entrano nel *corpus* in formato digitale oppure vengono appositamente digitalizzati tramite OCR (*Optical Character Recognition*). I dati linguistici dei

[24] E. Le Foll (ed. by), *Creating Corpus-Informed Materials for the English as a Foreign Language Classroom. A step-by-step guide for (trainee) teachers using online resources*, Montreal, Pressbooks, 2021, https://pressbooks.pub/elenlefoll/.

[25] Cfr. Sitografia.

[26] Cfr. Sitografia.

[27] V. Binotto *et al.*, *Sillabo per il profilo di aiuto cuoco e addetti ai servizi di ristorazione*, in Id, *Italiano L2 e interazioni professionali*, Torino, UTET, 2014, pp. 223-248.

[28] M. Magris *et al.*, *Manuale di terminologia. Aspetti teorici, metodologici e applicativi*, Milano, Hoepli, 2002, p. 88.

testi sono dati "ecologici", non "controllati" e non soggetti a condizionamento o ad apposita costruzione[29].

Per le comunicazioni orali, l'analisi del *corpus CorDIC*-parlato[30] ha permesso di reperire alcune trascrizioni interessanti di parlato spontaneo relative al dominio.

5. Conclusioni

Le sperimentazioni organizzate nel quadro della ricerca hanno avuto come obiettivo quello di simulare le funzioni di un ipotetico *team* di docenti incaricati allo sviluppo collaborativo di contenuti didattici specialistici all'interno della piattaforma *ITAL2RISTO*, così come si auspica per gli sviluppi futuri di questo progetto.

La prima sperimentazione ha coinvolto 13 docenti in formazione del *master Italint* dell'Università di Macerata; la seconda, 13 docenti in servizio presso alcuni CPIA della regione. Si aggiunge a parte dell'indagine un terzo gruppo di docenti uditori, in servizio presso diversi CPIA italiani e intercettati in occasione di una relazione plenaria tenuta dalla scrivente per il Convegno Fierida 2023[31], occasione in cui è stato illustrato il progetto e i suoi ambienti costituenti.

I due laboratori formativi, di circa 4 ore ciascuno, che hanno costituito i contesti di sperimentazione, sono stati svolti in aule informatiche attrezzate. I/le docenti hanno incentrato la creazione di contenuti didattici specializzati su tre degli obiettivi centrali nella formazione linguistica di stampo ristorativo: comprendere/dare istruzioni su procedure e fasi di preparazione di pietanze; la sicurezza in cucina e l'igiene in cucina: tre obiettivi considerati centrali dalle ristoratrici e i ristoratori intervistati (cfr. §3).

Al termine delle sperimentazioni, viene somministrato ai/alle rispondenti un questionario anonimo di circa 30 domande, suddiviso in otto diverse sezioni, coincidenti con gli otto nodi principali dell'indagine.

Dall'analisi dei dati, in generale, emergerà come i/le docenti siano stati in grado di «espandere»[32] le loro competenze legate alla progettazione, fino

[29] Lenci, Montemagni, Pirrelli, *Testo e computer*, cit., pp. 25.

[30] Cfr. Sitografia.

[31] https://www.ridap.eu/fierida-2023-spring-edition/.

[32] E. Michelini, *Expanding design skills for language teachers: a corpus-based web application for 'language for work' content creation in Italian L2*, in Id., *Intelligent CALL, granular systems and learner data: short papers from EUROCALL 2022 Voillants*, Research-publishing.net, 2022, pp. 266-272, https://doi.org/10.14705/rpnet.2022.61.1469.

ad abbracciare funzioni solitamente considerate "atipiche" per la categoria e direttamente riconducibili al ricercatore/trice e al/la linguista.

Ciò lascia trapelare un futuro possibile per la progettazione didattica specialistica legata alle professioni, nonché per una specializzazione futura dei/delle docenti di italiano L2 che possa includere in modo deciso i metodi e i mezzi offerti dalla linguistica dei *corpora* e della linguistica computazionale, così da poter pensare di poter dare avvio a progetti didattici dal respiro ampio e concreto, come quelli orientati all'occupazione lavorativa delle persone immigrate.

In aggiunta, i/le docenti indicano che è possibile inserire corsi sulla "lingua per il lavoro" all'interno dei CPIA a partire dai corsi normalmente erogati dall'ente, i cosiddetti "corsi ordinamentali", dunque, evitando il dispiegamento di risorse economiche aggiuntive e procedendo attraverso una possibile riorganizzazione dell'offerta formativa interna dell'ente.

In questo contesto, il prototipo del *Moodle ITAL2RISTO* testato viene considerato dai/dalle docenti un sussidio didattico di valore che, grazie alla sua natura virtuale, può essere capace di inserirsi in modo versatile nelle attività di formazione normalmente erogate.

In questo senso, la proposta avanzata potrebbe costituire un'alternativa strutturale in risposta all'assenza di corsi e di sussidi sulla "lingua per il lavoro" nei CPIA italiani, ponendosi in linea con la natura sistematica del fenomeno migratorio stesso.

In ultima istanza, il sistema appare "replicabile" per altri domini lavorativi. Ovvero, costruendo un nuovo *corpus* specialistico di dominio, creando una nuova piattaforma di apprendimento e un nuovo sillabo di settore, sarebbe idealmente possibile rimettere in atto la metodologia sperimentata, aprendo sensibilmente i confini dell'offerta didattica disponibile per altre "lingue per il lavoro".

Gli esiti in forma integrale della ricerca condotta, anche in riferimento ad ulteriori aspetti dell'indagine, sono consultabili nel lavoro di tesi dottorale elaborato della scrivente.

Bibliografia

Ambrosini M., *La forza dei dati contro le fake news*, in Id., *Dossier statistico Immigrazione 2019*, Roma, Ed. Centro Studi e Ricerche IDOS/Immigrazione Dossier Statistico, 2019.

Balboni P., *Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento*, Torino, UTET, 2000.

Binotto V. *et al.*, *Sillabo per il profilo di aiuto cuoco e addetti ai servizi di ristorazione*, in Id., *Italiano L2 e interazioni professionali*, Torino, UTET, 2014.

Braddell A., Grünhage-Monetti M. (a cura di), *Lingua e lavoro*, Torino, Loescher, 2017.

Ciotti F., *Le Digital humanities in Italia: la tradizione del nuovo*, «AIB studi», LVIII, 2, 2018, pp. 177-178.

Cognigni E., Michelini E., Vitrone F., *ItaLavoro: un sillabo di italiano L2 per l'inserimento socioprofessionale dei migranti nei settori della ristorazione e della cura alla persona*, in Id., *L'italiano L2 per l'inclusione e per il lavoro. Teorie e pratiche didattiche in contesto migratorio*, Macerata, Edizioni Odg, 2022, pp. 87-90, https://www.osservatoriodigenere.com/images/FAMI_11_22/Libro_fami_7_11_2022.pdf.

Dossier Statistico Immigrazione. Centro Studi e ricerche IDOS, https://www.dossierimmigrazione.it/chi-siamo/.

Jonassen D.H., *Thinking technology. Towards a constructivist design model*, «Educational Technology» XXXIV, 4, 1994, pp. 34-37.

Lenci A., Montemagni S., Pirrelli V., *Testo e computer. Introduzione alla linguistica computazionale*, Roma, Carocci, 2005.

Le Foll E., (ed. by), *Creating Corpus-Informed Materials for the English as a Foreign Language Classroom. A step-by-step guide for (trainee) teachers using online resources*, Montreal, Pressbooks, 2021, https://pressbooks.pub/elenlefoll/.

Magris M. *et al.*, *Manuale di terminologia. Aspetti teorici, metodologici e applicativi*, Milano, Hoepli, 2002.

Mezzadri M., *Percorso 16. Insegnare le microlingue*, in Id., *I nuovi ferri del mestiere*, Roma-Torino, Bonacci-Loescher, 2015.

Michelini E., *Expanding design skills for language teachers: a corpus-based web application for 'language for work' content creation in Italian L2*, in Id., *Intelligent CALL, granular systems and learner data: short papers from EUROCALL 2022*, Voillants, Research-publishing.net, 2022, pp. 266-272, https://doi.org/10.14705/rpnet.2022.61.1469.

-, *Il docente di Italiano L2 tra tecnologia, collaborazione e lingue speciali: un'applicazione corpus-based per la formazione dell'adulto migrante sulla lingua per il lavoro*, in Id. *Studi AItLA 17: Vecchie e nuove forme di comunicazione diseguale: canali, strutture e modelli*, Milano, Studi AItLA, 2023, pp. 259-272, http://www.aitla.it/images/pdf/StudiAItLA17/AItLA17_016_Michelini.pdf.

-, *La formazione docente di italiano L2 in contesto migratorio: un sistema integrato per*

lo sviluppo di materiale didattico "corpus-informed" sulla lingua per il lavoro, tesi di dottorato in Umanesimo e Tecnologie, ciclo XXXVI, supervisore di tesi Edith Cognigni, Università di Macerata, 2024.

Pittau F., *Immigrazione in Italia: dagli anni Settanta alla crisi del 2008 fino all'attualità*, in Id., *Dossier statistico Immigrazione* 2019, Roma, Ed. Centro Studi e Ricerche IDOS/Immigrazione Dossier Statistico, 2019.

Robustelli C., *Donne Grammatica e Media. Suggerimenti per l'uso dell'italiano*, Gi.U.Li.A. giornaliste, 2014, https://iris.unimore.it/bitstream/11380/1063717/2/donne_grammatica_media.pdf.

Simone M., *La popolazione straniera residente 2022: le principali nazionalità e la distribuzione sul territorio*, in Id., *Dossier statistico Immigrazione 2023,* Roma, Ed. Centro Studi e Ricerche IDOS/Immigrazione Dossier Statistico, 2023.

Sinclair J.M., (ed. by), *How to use corpora in language teaching. Studies in Corpus Linguistics*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2004.

Terras M., Nyhan J., Vanhoutte E. (ed. by), *Defining Digital Humanities. A Reader*, London, Routledge, 2016.

Tsui A.B.M., *What teachers have always wanted to know and how corpora can help*, in Id., *How to use corpora in language teaching, Studies in Corpus Linguistics*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2004.

Vedovelli M., *I nuovi scenari globali per l'italiano L2: modelli teorici e metodologici per una ricerca sulla crisi*, «Italiano LinguaDue», XII, 2, 2020, pp. 16-28.

Sitografia

BootCat, https://bootcat.dipintra.it/.

CorDIC LABLITA, http://corporadidattici.lablita.it/.

CPIA, https://www.miur.gov.it/i-centri-provinciali-per-l-istruzione-degli-adulti.

Fierida 2023, https://www.ridap.eu/fierida-2023-spring-edition/.

Sketch Engine, https://www.sketchengine.eu//.

EDIZIONI

Ambra Torregrossa

L'edizione critico-genetica digitale dei frammenti autografi dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Dal manoscritto all'ipertesto

1. L'edizione digitale dei frammenti autografi dell'*Orlando Furioso*

Ciò che mi accingo a presentare è il mio progetto dottorale che si trova ancora in uno stadio iniziale. Partirò da una precisazione terminologica. Come si evince dal titolo, l'edizione si qualifica innanzitutto come "digitale". A questo proposito, vale la pena ricordare che, mentre un'edizione digitalizzata si distingue da un'edizione cartacea solamente per il supporto di archiviazione delle informazioni e la prima può essere facilmente convertita nella seconda (e viceversa) senza perdita di contenuto e funzioni, l'edizione digitale in questione stravolge completamente il concetto di pagina e non può essere trasformata in un'edizione cartacea poiché verrebbero meno quelle caratteristiche di multimedialità, ipertestualità, interattività, dinamicità e pluralità che ne costituiscono il *proprium*. Inoltre, l'edizione si qualifica come "critico-genetica" nella misura in cui essa si propone di ripercorrere l'iter elaborativo - la genesi appunto - dei testi contenuti nei cosiddetti "frammenti autografi", ricostruendo la corretta successione cronologica delle correzioni e delle varianti d'autore depositate sui manoscritti ariosteschi.

2. I frammenti autografi dell'*Orlando Furioso*: storia, composizione e fisionomia

Prima di entrare nel merito del work-flow del progetto di ricerca, mi soffermerò brevemente sui frammenti autografi dell'*Orlando Furioso*, dato il valore fondante di questi documenti per quella specifica branca della filologia della letteratura che è la filologia d'autore e per la critica delle varianti. Ritengo

importante illustrarne, almeno per sommi capi, la composizione e la fisionomia poiché di queste caratteristiche bisognerà tenere conto nella pianificazione e attuazione del processo editoriale.

I frammenti autografi sono alcuni quaderni, scritti di mano del poeta, che contengono, in diverso grado di elaborazione, i nuovi episodi introdotti nell'ultima edizione del poema del 1532. È noto, infatti, che Ludovico Ariosto iniziò a comporre l'opera intorno al 1504-1506 e vi lavorò per circa un trentennio, soprintendendo personalmente alla pubblicazione di tre diverse edizioni presso officine tipografiche ferraresi. Alla prima edizione stampata nel 1516 (siglata A) seguì nel 1521 una seconda (siglata B) rimasta sostanzialmente immutata dal punto di vista dell'impianto strutturale[1]. Infine, nel 1532, un anno prima della sua morte, il poeta diede alle stampe una terza edizione (siglata C) che si connota come un'opera praticamente nuova sia per la veste linguistica, sia per la mole testuale e l'architettura a causa dell'inserimento di quattro nuovi grandi episodi, ovvero:

– l'episodio di Olimpia che per ben due volte viene salvata da Orlando;
– l'episodio della Rocca di Tristano che costituisce il pretesto per narrare a mo' di profezia le guerre dei re francesi in Italia;
– l'episodio in cui Ruggiero combatte contro il principe greco Leone e conquista per sempre la sua donna Bradamante;
– l'episodio in cui Marfisa, Bradamante e Ruggiero sconfiggono il tiranno Marganorre.

Dunque, attualmente possediamo 58 carte originali ripartite nel seguente modo:

– 54 carte (di cui una tutta bianca) custodite dalla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (F);
– 2 carte (un unico foglio corrispondente a quattro facciate) collocate nella "cartella ariostesca" della Biblioteca Ambrosiana di Milano (M);
– 2 carte (un unico foglio corrispondente a quattro facciate) custodite presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (N).

Tutte le carte sono scritte su entrambe le facciate, ciascuna delle quali è divisa in due colonne. La colonna sinistra è riservata al testo (generalmente

[1] La siglatura tradizionale delle tre edizioni dell'*Orlando Furioso* risale a S. Debenedetti nell'edizione critica del poema da lui pubblicata nel 1928 e uscita senza l'apparato variantistico sebbene egli lo avesse preparato. L'apparato è stato infine pubblicato nel 1960 nell'edizione critica curata da C. Segre per la Commissione per i testi di lingua: L. Ariosto, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. Debenedetti, C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

cinque stanze), mentre quella destra è occupata dalle aggiunte e dalle correzioni che non hanno trovato spazio nell'interlinea o nel margine sinistro. Solo raramente il testo sconfina nella colonna destra (ad esempio, nel foglio sciolto di F, cc. 18-19 secondo la num. mod.). Il manoscritto ferrarese (F) consta di sette fascicoli la cui composizione è ancora quella originaria, fatta eccezione per le due carte centrali del fasc. III (le suddette cc. 18-19) che furono erroneamente collocate in quella posizione e che invece devono essere poste fra i fascc. I e II. Le due carte dell'Ambrosiana di Milano (M) integrano il fasc. II di cui costituiscono il primo foglio (cc. 1 e 10 secondo la num. autografa). Quelle di Napoli (N), invece, sono ciò che resta di un fascicolo che seguiva il VII.

Dal punto di vista del grado dell'elaborazione letteraria, questi materiali sono estremamente eterogenei: il suddetto foglio sciolto (episodio di Olimpia, seconda parte) è una mala copia molto tormentata che infine si risolve in primi getti e abbozzi; i fascc. I (episodio di Olimpia, prima parte) e V (episodio di Marganorre) sono anch'essi brutte copie; i fascc. VI-VII e il foglio di Napoli (episodio di Ruggero e Leone) sono buone copie con correzioni; i fascc. II e IV (episodio di Olimpia, prima e seconda parte) sono copie definitive.

3. Dialogare con la tradizione: l'edizione cartacea di Santorre Debenedetti

Quelli che ho esposto sono i risultati a cui giunse il filologo S. Debenedetti studiando i frammenti autografi e ricostruendone la storia in funzione dell'omonima edizione del 1937[2]. A quasi un secolo di distanza dalla sua pubblicazione, questo volume rimane il testo di riferimento per gli studiosi che desiderano approfondire la conoscenza della materia nonché un'opera pionieristica che ha anticipato di qualche decennio la *critique génétique* della scuola francese[3]. Pertanto, il confronto con questa edizione è stato ineludibile e se, da una

[2] In seguito alla promulgazione delle leggi razziali del 1938 che colpirono anche Debenedetti, la diffusione dei *Frammenti autografi* fu fortemente limitata; le copie entrate in circolazione furono poche e quelle invendute furono mandate al macero. In compenso, però, nel 1937 il lavoro pionieristico di Debenedetti era stato recensito da Gianfranco Contini sul «Meridiano di Roma» con il saggio *Come lavorava l'Ariosto*, unanimemente considerato l'atto di fondazione della cosiddetta "critica delle varianti". Bisognerà attendere la prima decade del nuovo millennio perché questa pietra miliare della filologia d'autore ritorni sugli scaffali delle librerie, grazie alla riedizione con premessa di Cesare Segre pubblicata dalle Edizioni di Storia e Letteratura.

[3] L'edizione Debenedetti si qualifica come un'edizione genetica a tutti gli effetti. Infatti, il filologo sceglie di pubblicare separatamente le varianti conservate dai manoscritti, di cui riconosce il differente statuto rispetto a quelle a stampa.

parte, ha permesso di apprezzare le acquisizioni filologiche e metodologiche di Debenedetti, dall'altro, ha messo in evidenza i limiti fisici del supporto cartaceo. Per ovviare alla scarsità di spazio e alla linearità del libro a stampa, Debenedetti ha dovuto necessariamente scegliere un'unica forma di rappresentazione testuale; dinanzi all'alternativa fra una trascrizione strettamente diplomatica e una critico-interpretativa, l'editore ha optato per quest'ultima forma, normalizzando il testo secondo le convenzioni ortografiche moderne e avvalendosi di specifiche soluzioni tipografiche per rappresentare sulla pagina il rapporto e la cronologia delle varianti d'autore. Di contro, l'ampia disponibilità di spazio, l'interattività e l'ipertestualità del supporto digitale consentiranno di realizzare un'edizione composita o - citando Elena Pierazzo "un'edizione paradigmatica" - in cui coesisteranno e si integreranno vicendevolmente diverse forme di rappresentazione testuale (facsimile, diplomatica, critico-interpretativa) e in cui la dinamica dell'elaborazione d'autore sarà resa con maggiore immediatezza visiva.

4. Il Work-flow del progetto: dalla digitalizzazione dei documenti alla pubblicazione online

Il primo step è stato quello di contattare le biblioteche presso le quali i documenti sono conservati per procedere all'esame autoptico, ottenere le immagini digitali ad alta definizione e negoziarne i diritti di pubblicazione all'interno dell'edizione digitale. Al momento attuale, sono in possesso solamente delle riproduzioni del manoscritto ferrarese che costituisce però il nucleo più consistente degli autografi ariosteschi[4]; qualche anno fa, la Biblioteca Ariostea aveva provveduto a digitalizzare il manoscritto per preservarlo dai rischi di deterioramento dovuti alle frequenti richieste di consultazione, essendo considerato quest'ultimo il tesoro della biblioteca; pertanto, grazie alla collaborazione della direttrice della biblioteca è stato possibile disporre direttamente del materiale, accorciando notevolmente i tempi di lavorazione. Tuttavia, mi auguro di poter disporre al più presto anche delle riproduzioni delle carte custodite dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano e dalla Biblioteca Nazionale di Napoli. Infatti, un'edizione digitale che possa definirsi veramente tale non può prescindere dalle immagini digitali delle fonti documentarie per almeno due ordini di ragioni.

La prima ragione attiene ad esigenze di carattere storico-culturale, quali la conservazione, tutela e divulgazione scientifica dei documenti: l'aggregazione e la pubblicazione online delle immagini digitali consentirà di ricostruire

[4] Le immagini sono a colori e in Ultra HD.

virtualmente l'originaria composizione del manoscritto ferrarese, adeguatamente integrato con le carte dell'Ambrosiana e della Nazionale di Napoli; in questo modo, gli studiosi interessati, quale che sia la loro provenienza geografica, potranno comodamente disporre delle carte su un'unica piattaforma ed esaminarli senza comprometterne oltretutto l'integrità fisica. La seconda ragione attiene, invece, alla peculiarità dell'editing digitale che prende le mosse dalle immagini digitali per la trascrizione automatica e la codifica in XML-TEI del testo contenuto nei documenti. Questo punto ci porta, quindi, al secondo step del work-flow a cui sto ancora lavorando.

Per trascrivere gli autografi ho usato la piattaforma *Transkribus*[5]. *Transkribus* è un servizio online che consente all'utente di gestire in completa autonomia tutte le operazioni della filiera editoriale: la scansione dei documenti, per mezzo di un'apposita tecnologia e relativa app; la trascrizione automatica dei documenti attraverso l'addestramento di modelli di IA per il riconoscimento della scrittura manuale o a stampa; l'annotazione del contenuto e della struttura dei documenti e infine la pubblicazione online. Il processo di trascrizione automatica si articola in quattro fasi principali che descriverò in sintesi.

5. Analisi automatica del *layout*

Dopo avere caricato i facsimili digitali e creato la mia collezione di documenti su *Transkribus Web App*, ho effettuato l'analisi automatica del *layout* dei documenti, ovvero la segmentazione dei documenti in *text region* e *baseline* secondo alcuni parametri settati sulle specificità della scrittura manuale dell'Ariosto. Ciò nonostante, a causa della natura eterogenea della collezione che comprende sia copie in pulito che brutte copie, si è reso necessario correggere manualmente il *layout* dei documenti; quindi, ho modificato le *baseline* imperfette con i relativi *poligoni* (cioè le regioni di linea che racchiudono il testo); ho creato nuove *baseline* per le aggiunte interlineari e nuove regioni di testo per le aggiunte e le correzioni marginali; infine, ho corretto l'ordine di lettura delle *text regions* e delle *baselines*[6]. Ciascuna regione di testo è stata

[5] La piattaforma *Transkribus* è mantenuta e implementata da READ-COOP SCE, una società cooperativa europea che annovera fra i suoi membri numerose università, biblioteche, archivi e musei.

[6] Le *text region* e le *baseline* sono i punti di riferimento fondamentali per il riconoscimento automatico del testo. Per *text region* (regione di testo) s'intende un rettangolo che contiene il testo presente nell'immagine del documento. Le *baseline* sono, invece, delle poli-linee che corrono lungo la linea di fondo del testo. Per impostazione predefinita, quando il software esegue l'analisi automatica del *layout,* riconosce una singola regione di testo e assegna alle

taggata con tag strutturali creati *ad hoc*.

6. Selezione e trascrizione manuale dei dati "ground truth"

In seguito, ho selezionato un campione di documenti rappresentativo di tutte le caratteristiche grafiche della collezione. Il campione, che servirà per addestrare il modello di IA per il riconoscimento automatico della scrittura dell'Ariosto, consta di 40 pagine prelevate da ciascuno dei sette fascicoli che compongono il manoscritto ferrarese[7]. Ho trascritto manualmente il campione attenendomi il più possibile al testo così come si legge nelle immagini dei documenti (si tratta, quindi, di una trascrizione diplomatica). I criteri editoriali che ho adottato sono i seguenti:

– ho unito o separato le parole secondo il testo originale;
– ho usato i caratteri maiuscolo e minuscolo secondo il testo originale, ma mi sono attenuta alle norme ortografiche correnti laddove non fosse possibile discernere con esattezza fra lettere maiuscole e minuscole;
– ho mantenuto gli usi interpuntivi dall'Ariosto (ad esempio, l'uso del punto per la virgola o dei due punti per la virgola), astenendomi dall'aggiungere i segni di punteggiatura mancanti come gli apostrofi e gli accenti;
– ho mantenuto la distinzione fra le lettere "i" e "j" secondo il testo originale;
– ho trascritto le lettere "u" e "v" secondo le norme grafiche correnti;
– ho trascritto la lettera "s" normale e la "s" con discensore con la stessa "s" normale;
– ho trascritto letteralmente le abbreviazioni con i caratteri base più simili a quelli usati dall'ajutore, taggandole poi come tali e sciogliendole nel campo "expansion" del tag;
– ho marcato i passaggi di testo illeggibili con il tag "unclear" o "gap";
– ho marcato i passaggi di testo cancellati con il tag "strikethrough";
– ho marcato le lettere aggiunte in interlinea con il tag "superscript";
– ho marcato le parole aggiunte in interlinea con il tag "add";
– ho marcato le correzioni soprascritte con il tag "correction-overwritten" creato *ad hoc*.

---

baseline corrispondenti un ordine di lettura che procede dall'alto in basso e da sinistra verso destra. Tuttavia, vi sono particolari *layout* (ad esempio, testo in colonna o testo corredato da note, correzioni, aggiunte marginali o interlineari che differiscono per contenuto e statuto dal testo principale) in cui l'uso di un'unica *text region* può determinare errori nell'ordine di lettura delle *baseline*. È possibile ovviare a questo problema mediante la creazione di più *text region*.

[7] Il processo di addestramento del modello di IA richiede preliminarmente la trascrizione di un numero di parole che può oscillare fra le 5000 e le 15.000 (corrispondenti a circa 25 e 75 pagine), a seconda che il testo sia scritto a mano o stampato.

Questa fase terminerà quando la trascrizione del campione avrà raggiunto il cosiddetto stato "ground truth", cioè uno stato abbastanza affidabile e accurato.

7. Addestramento del modello HTR

Durante l'addestramento, le pagine "ground truth" saranno suddivise in due gruppi:

- il *training set* su cui si basa l'addestramento delle reti neurali del modello;
- il *validation set*, cioè un insieme di pagine pari al 10% del *training set* e abbastanza rappresentative dell'itero campione, che saranno messe da parte durante l'addestramento e serviranno per valutare in modo imparziale l'accuratezza del modello HTR stesso.

Ad ogni modo, l'addestramento del modello non avverrà *ex novo*, ma sfrutterà un *base model* preesistente, pubblicamente disponibile sulla piattaforma *Transkribus*[8]. Infatti, le reti neurali del modello di riconoscimento apprendono tanto più velocemente - ovvero sono in grado di massimizzare la loro efficenza e precisione - quanti più dati di addestramento hanno a disposizione. L'addestramento si concluderà quando il modello HTR non migliorerà più, cioè avrà raggiunto il CER più basso possibile[9].

8. Riconoscimento automatico del testo

Una volta terminato l'addestramento del modello HTR, quest'ultimo potrà essere usato per il riconoscimento automatico del testo e dei relativi tag testuali e strutturali. Il testo trascritto e revisionato potrà essere esportato in formato XML secondo lo standard TEI oppure pubblicato all'interno della piattaforma stessa mediante lo strumento *Transkribus Sites*. La scelta della strategia di pubblicazione migliore da adottare è tutt'ora oggetto di riflessione. Tuttavia, qualora si scarti la piattaforma *Transkribus*, il software di pubblicazione verso il quale sono orientata è *EVT - Edition Visualization Technology*, in virtù della sua flessibilità e possibilità di personalizzazione[10].

---

[8] Si tratta del modello generico *T Italian Handwritten M1* addestrato dal team di *Transkribus* su un set di dati diversificato che abbraccia il periodo storico compreso fra i secc. XVI-XIX. Il modello è periodicamente aggiornato e perfezionato con i dati immessi dalla comunità degli utenti.

[9] Il Character Error Rate (CER) è la percentuale di caratteri scorretti sul numero totale dei caratteri trascritti automaticamente dall'IA. Auspicabilmente il CER deve essere inferiore al 10%.

[10] Il software *EVT - Edition Visualization Technology* è stato sviluppato da Roberto

Bibliografia

Albonico S., *Dalla parte di Ariosto*, in *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, a cura di C. Del Vento, P. Musitelli, Roma, Carocci, 2022, pp. 143-162.

Campeggiani I., *L'ultimo Ariosto. Dalle satire ai frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017.

Debenedetti S., *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, premessa di C. Segre, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2010.

Driscoll M.J., Pierazzo E. (ed. by), *Digital Scholarly Editing: Theory and Practice*, Cambridge, Open Book Publisher, 2016.

Italia P., *Editing Duemila*, Roma, Salerno, 2020.

Italia P., Bonsi C., *Edizioni critiche digitali. Edizioni a confronto*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

Italia P., Raboni G., *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

Italia P. *et al.*, *What is Authorial Philology*, Cambridge, Open Book Publishers, 2021.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

Pierazzo E., *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Aldershot, Ashgate, 2015.

-, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali: dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», XII, 2, 2019, pp. 5-17.

-, *Edizione documentaria digitale: rinuncia intellettuale o opportunità scientifica?*, «Ecdotica», XVI, 2019, pp. 174-185.

Rosselli Del Turco R. *et al.*, *Edition Visualization Technology: A Simple Tool to Visualize TEI-based Digital Editions*, «Journal of the Text Encoding Initiative», VIII, 2014-2015, [pp. 1-29].

Sitografia

Transkribus, https://readcoop.eu/transkribus/.

EVT – Edition Visualization Technology, http://evt.labcd.unipi.it/.

Rosselli del Turco dell'Università di Torino in collaborazione con il Laboratorio di Cultura Digitale dell'Università di Pisa.

Carolina Truzzi

Per un'edizione digitale di quattro commenti tassiani: annotazione e intertestualità

Il presente elaborato si propone di ragionare sulle potenzialità dell'esegesi in campo digitale tramite la presentazione della ricerca, ancora in corso, per l'edizione critica di quattro prose tassiane di commento ed autocommento alla lirica. La scelta di implementare la tradizionale edizione cartacea con un *côté* elettronico, focalizzato sul livello del commento, ha condotto chi scrive a una riflessione sulle forme dell'intertestualità nell'opera dell'autore e sulla gestione della stessa in ambiente digitale. Non molti casi nella storia letteraria italiana come quello di Torquato Tasso sono infatti rappresentativi dell'idea di intertestualità quale connessione produttiva tra testi: modelli e autorità sono esibiti o celati non solo nei discorsi teorici, nei dialoghi filosofici e nei trattati, ma anche nelle lettere, nelle esposizioni con cui vengono accompagnate le *Rime* della stampa Osanna negli anni '90 e nelle orazioni, indagate nel loro rapporto con fonti e modelli nella recente edizione commentata a cura di Elisabetta Olivadese[1]. L'interesse scientifico per la biblioteca materiale e ideale del poeta è ormai di lunga data, patrocinata dalla figura di Guido Baldassarri, che per primo ha messo in luce la centralità dello studio dei libri postillati al fine di approfondire la cultura del Tasso, indagare le stratificazioni che precedono il lavoro di Tasso scrittore e testimoniare il comportamento di Tasso lettore. Il lavoro condotto da Anna Maria Carini negli anni '60 sugli esemplari presenti nel fondo barberiniano della Biblioteca Vaticana annotati dal poeta, ha portato all'acquisizione di un nutrito catalogo, tuttora di riferimento per chiunque voglia approntare un'edizione critica che nello studio delle fonti tenga conto

[1] T. Tasso, *Orazioni*, edizione critica e commento a cura di E. Olivadese, Milano, Bites, 2024. Sull'intertestualità nelle orazioni cfr. in particolare E. Olivadese, *Indagini su fonti e modelli nella scrittura epidittica di Torquato Tasso*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione*. *Il Rinascimento Italiano*, a cura di A. Juri, Pisa, ETS, 2023, pp. 157-168.

del materiale possibilmente presente sullo scrittoio del poeta[2].

Le ricerche sul grado di intertestualità nel *corpus* di opere tassiane riscontrano un margine di ambiguità: la difficoltà che si presenta a monte, messa in luce da Stefano Prandi, è quella di «delimitare i confini dell'oggetto citazione»[3] nel panorama letterario e culturale di tutto il Cinquecento, dove la citazione è riscrittura più che appropriazione. Tasso, poi, a differenza di molti contemporanei, adopera la citazione non «come elemento decorativo o adibizione risolutiva» ma come «materiale allo stadio fluido»[4], da modellare nello sviluppo del discorso senza legami obbligati con il contesto d'origine.

La varietà di utilizzo tassiano dei modelli trova supporto teorico nelle prospettive su intertestualità e ricezione dei testi maturate nel corso del secondo Novecento, che allargano e problematizzano la definizione introdotta da Julia Kristeva nel 1967[5]. Cesare Segre nel volume intitolato *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia* stabilisce, attraverso Bachtin, come oltre al rapporto diretto e letterario tra testo e fonte, sussista un legame tra il testo e gli enunciati prodotti dalla cultura di provenienza, fenomeno denominato dal critico "interdiscorsività"[6]. Un altro sviluppo teorico agli studi di Bachtin/Kristeva è quello proposto da Gerard Genette in *Palimpsestes*[7], con il conio del termine "transtestualità" (o trascendenza) di un testo e l'analisi di tutte le categorie incorporate in questa, riferimento teorico dello schema elaborato per i commenti di Tasso al centro di questa ricerca.

I testi oggetto dell'edizione digitale qui descritta consistono in esposizioni alla lirica: la giovanile *Lezione sopra il sonetto 'Questa vita mortal' di Giovanni Della Casa* (1564-1565/ 1567-1568); le *Considerazioni sopra le tre canzoni sorelle di Giovan Battista Pigna* (1572); il *Sonetto al cavaliere Ercole Cato con la interpretazione e comento del medesmo Autore* (1581); la *Risposta alle opposizioni d'incerto fatte al sonetto in morte di Pietro Spino* (1586).

---

[2] Cfr. G. Baldassarri, B. Basile, C. Fanti, *Un progetto di lavoro sui postillati tassiani*, «Studi Tassiani», XXVI, 26, 1977, pp. 135-136; A. M. Carini, *I postillati barberiniani del Tasso*, «Studi Tassiani», XII, 12, 1962, pp. 98-110.

[3] S. Prandi, *Le citazioni poetiche nei «Dialoghi» di T. Tasso*, «Studi Tassiani», XLIV, 44, 1996, pp. 111-134: 125.

[4] Ivi, p. 122.

[5] J. Kristeva, *La parola, il dialogo e il romanzo*, in Id., *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

[6] C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

[7] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second dégré*, Paris, Seuil, 1982.

I quattro testi si collocano nel largo bacino costituito dalla forma del commento, che in Tasso ha un marcato impegno teorico-letterario e che trova sviluppo dagli anni giovanili fino a quelli più maturi. L'attenzione esegetica a questo genere di testi implica la necessità di porre in relazione i commenti con il resto della produzione d'autore e con le fonti classiche e moderne. L'individuazione e lo studio dei fenomeni di intertestualità hanno trovato incremento con la digitalizzazione dei testi, come testimoniano i cantieri dedicati alla *Commedia* di Dante. Tra questi una prospettiva di ricerca specificamente intertestuale è adottata da *Digital Dante*, sito creato da Jennifer Hogan nel 1995 all'University of Columbia insieme all'Institute for Learning Technologies[8]. Nella sezione *Intertextual Dante*, il lettore può visualizzare contemporaneamente le connessioni tra la *Commedia* e le opere di Ovidio, avvisato dei riferimenti dall'icona di una mano: nell'ambito di questa ricerca Julie Van Peteghem ha coniato il concetto di concordanza digitale «as a reading and research tool to explore intertextual passages online»[9]. Riflettendo sugli aspetti maggiormente avvalorati nella gestione elettronica dei testi, Michelangelo Zaccarello nello studio intitolato *Filologia materiale e nuove tecnologie: il testo digitale fra edizione e archivio*, nota come «dall'adozione dei linguaggi di codifica testuale» risulti «una maggiore attenzione alle funzioni di *rappresentazione* che di *interpretazione*»[10], riferendosi alla possibilità di presentare sotto gli occhi del lettore una mole di materiali recuperabili in rete e poco gestibili in un'edizione cartacea. Le osservazioni di Zaccarello, mosse su un piano più tradizionalmente filologico, possono essere estese anche alla sede del commento, tenendo conto degli ampliamenti ottenibili proprio in termini di *rappresentazione*.

Veniamo dunque più specificamente alla presentazione degli strumenti euristici offerti dal digitale nell'ambito dell'edizione tassiana, per la quale si è scelto di adoperare il linguaggio XML-TEI, specifico linguaggio di *mark-up*

[8] Digital Dante, https://digitaldante.columbia.edu/. Per una panoramica critica degli strumenti digitali esistenti nell'approccio esegetico alla *Commedia* cfr. I. Tambasco, *Intrastestualità e digitale: prospettive esegetiche sulla 'nuova' filologia dantesca*, «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 1-17, http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/14959.

[9] J. Van Peteghem, *Digital Readers of Allusive Texts. Ovidian Intertextuality in the Commedia and the Digital Concordance on Intertextual Dante*, «Humanist Studies and the Digital Age», IV, 1, 2015, pp. 39-59: 48.

[10] M. Zaccarello, *Filologia materiale e nuove tecnologie: il testo digitale fra edizione e archivio*, «Medioevo letterario d'Italia», XIV, 14, 2017, pp. 117-125: 118. Per questa formulazione Zaccarello rimanda ad A.E. Earhart, *The Digital Editions and the Digital Humanities*, «Textual Cultures», VII, 1, 2012, pp. 18-28.

di tipo dichiarativo. Definiti i *tag* strutturali e adottato il sistema di *parallel-segmentation* per l'apparato critico, ci si è iniziati a interrogare su come valorizzare lettura ed elaborazione delle fonti da parte del poeta attraverso l'annotazione semantica e interpretativa. A livello di rappresentazione, l'ambiente digitale permette di articolare la ricerca nell'oggetto testo su modi che si basano e superano le proprietà della stampa: ad esempio si possono leggere immediatamente affiancati sullo schermo i passi di Tasso e della rispettiva fonte. Nel caso della *Lezione*, l'elaborazione elettronica del testo permetterebbe di affiancare alla lettura di Tasso i passaggi parafrasati dei *Commentarii* al *De elocutione* di Demetrio di Pier Vettori, di cui Tasso possedeva la *princeps* del 1562.

A livello di codifica, per strutturare l'annotazione semantica si è scelto di inserire nel *Teiheader* l'elemento <textClass> che, citando le *Guidelines*, «raggruppa le informazioni che descrivono la natura o l'argomento di un testo»[11]. Ragionando su un modello giustificabile teoricamente e che potesse essere applicato senza difficoltà a tutti gli scritti del poeta, si è pensato di fare riferimento allo schema offerto da Genette nel primo capitolo di *Palimpsestes*. Le divisioni individuate da Genette per la categoria dell'intertestualità comprendono la citazione, il plagio e l'allusione. Nel *ProfileDesc* del *Teiheader* si troverà una griglia di meta-analisi che comprende tre diversi <interp> ispirati alla divisione genettiana (l'<interp> è un elemento che «riassume una specifica annotazione interpretativa»[12]): la «citazione», con cui si intende la presenza esplicita di un testo in un altro, il «prestito non dichiarato», che indica l'utilizzo letterale di un testo senza indicazione da parte dell'autore, denominato «plagio» in Genette[13], e l'«allusione», eco di un altro testo volontario o prodotto della cultura scolastica del poeta. Nel <body> i termini interpretativi sono applicati alla porzione di testo e accanto alla stringa individuata viene posto l'elemento <note>, annotazione che contiene la specifica-

[11] *Guidelines*, *2.4.3, The Text Classification* (https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-textClass.html) in *The TEI Guidelines (TEI P5 : Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange)*, by the TEI Consortium (originally edited by C. M. Sperberg-McQueen and Lou Burnard for the ACH-ALLC-ACL Text Encoding Initiative- Now entirely revised and expanded under the supervision of the Technical Council of the TEI Consortium), October 25, 2022, https://tei-c.org/.

[12] *Guidelines*, *17.3, Spans and Interpretations*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-interp.html.

[13] Si è optato in questo caso per un cambio del titolo, dal momento che la categoria di "plagio", per le implicazioni con il diritto d'autore, non sembra adeguata all'opera tassiana, dove non c'è un occultamento volontario della fonte.

zione della fonte e il commento editoriale. Alla triade genettiana sono state aggiunte altre due categorie, la prima utile alla marcatura dell'intratestualità autoriale, ovvero i riferimenti ad altre opere del poeta, anteriori o successive, che l'editore può individuare. Rientrano in questo dominio i libri postillati da Tasso, che in diversi casi testimoniano l'enucleazione di concetti sviluppati successivamente nella prosa. La seconda categoria, denominata "loci paralleli", tiene conto del panorama storico-letterario, dando indicazione di opere di altri autori che presentano attinenze con le lezioni tassiane, fornendo indirettamente una descrizione delle caratteristiche culturali dell'epoca. Per questo dominio diversi esempi sono forniti dalle *Considerazioni sopra le tre canzoni sorelle* di Pigna, un commento filosofico-letterario in prospettiva neoplatonica in cui è facile rintracciare parallelismi e sovrapposizioni con la produzione del XVI secolo intorno alla fenomenologia d'amore, soggetto di lezioni accademiche, trattati in forma dialogica ed esposizioni alla lirica.

Si riporta la marcatura pensata per l'*incipit* delle *Considerazioni*, al fine di fornire uno *specimen* dell'operazione interpretativa. In questo caso il brano è stato associato a tre categorie: allusione, riferimento ad altre opere dell'autore, e loci paralleli. Di seguito la stringa di testo come appare nella codifica XML-TEI:

```
<p xml:id="p_1">Tutto ciò che piace ed è sotto forma di bello da qualche potenza cognoscitiva appreso, altro non è che splendore della divinità, <ref ana="#AL #REF_TASSO #LOC_PAR">il quale penetra e risplende per l'universo in una parte più e meno in un'altra. </ref><p>
```

A ogni categoria corrisponde una nota di commento editoriale che ne giustifica l'esistenza e svolge l'esegesi delle singole tessere.

Una prima nota chiarisce il tipo di allusione attribuibile al testo e indica l'esemplare della traduzione di Ficino postillata dal poeta (Barb. Cr. Tass. 46):

```
<note> L'esordio, con la definizione platonica della bellezza come luce di Dio, che penetra nelle cose, conserva eco letteraria di <title>Paradiso I 1-3</title>, e sostituisce la gloria dantesca con la *pulchritudo Dei* ficiniana, (Ficino, <title> Commentaria in Convitum </title>, in <title>Opera Omnia</title>, II, 378: <quote>Pulchritudo actus quidam sive radius inde per omnia penetrans </ quote> </note>
```

Una seconda nota dà conto della presenza in altri scritti del poeta di passaggi omologhi o affini:

<note>Identico incipit si ritrova nelle <title>Conclusioni amorose</title><date> (1570) </date>:
<quote>La bellezza essere splendore della divinità, il quale penetra e riluce per l'universo, in una parte più chiaramente, e meno in un'altra.</quote> <lb/>Confrontabile anche con l'affermazione sulla bellezza nell'esposizione a <title>Rime</title> 1191, (<date>1593</date>, 55): <quote>«de la bellezza che è raggio e splendore della divinità».</quote></note>

In questo caso il confronto con un testo immediatamente precedente, le *Conclusioni amorose* (1570), e uno invece appartenente alla maturità del poeta, evidenzia la topicità della definizione dell'idea di bellezza negli scritti dell'autore. Infine, l'attributo «loci paralleli» si riferisce a una formulazione analoga sulla bellezza nelle lezioni di Benedetto Varchi, precedenti di circa vent'anni le *Considerazioni* tassiane e che quindi avvisano il lettore di una possibile lettura o semplicemente di un orizzonte culturale comune, in cui la descrizione della bellezza metafisica di marca plotiniana aveva assimilato i versi danteschi:

<note>Una definizione analoga, sempre con richiamo verbale a <title>Paradiso</title> I, è in B. Varchi, <title> Sopra sette dubbi d'amore</title> [1554], Dubbio terzo: <quote>Se la bellezza non è altro che un raggio della bontà di Dio, il quale in tutti i luoghi e per tutte le cose penetra e risplende…</quote> (VARCHI 1859 II 528).</note>

Il processo di marcatura descritto si prefigura come estensione al classico commento, resa possibile dal paradigma digitale: l'obiettivo è quello di assegnare un valore specifico a ogni porzione di testo per creare infine un indice di nomi e opere che offra al lettore anche una chiave interpretativa, con la specifica del tipo di categoria intertestuale cui appartiene la fonte. Naturalmente, tale classificazione presenta alcuni limiti dovuti alla soggettività dell'interpretazione del testo e alla natura complessa della citazione e del riuso non solo in Tasso ma in tutto il Cinquecento.

Bibliografia

Amy E.E., *The Digital Editions and the Digital Humanities*, «Textual Cultures», VII, 1, 2012, pp. 18-28.

Baldassarri G., Basile B., Fanti C., *Un progetto di lavoro sui postillati tassiani*, «Studi Tassiani», XXVI, 26, 1977, pp. 135-136.

Basile B., *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle 'Lettere' del poeta*, «Filologia e Critica», XXV, 2-3, 2000, pp. 222-244.

Carini A.M., *I postillati barberiniani del Tasso*, «Studi Tassiani», XII, 12, 1962, pp. 98-110.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second dégré*, Paris, Seuil, 1982.

Kristeva J., *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, 1978.

Olivadese E., *Indagini su fonti e modelli nella scrittura epidittica di Torquato Tasso*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento Italiano*, a cura di A. Juri, Pisa, ETS, 2023, pp. 157-168.

Van Peteghem J., *Digital Readers of Allusive Texts. Ovidian Intertextuality in the Commedia and the Digital Concordance on Intertextual Dante*, «Humanist Studies and the Digital Age», IV, 1, 2015, pp. 39-59.

Prandi S., *Le citazioni poetiche nei «Dialoghi» di T. Tasso*, «Studi Tassiani», XLIV, 44, 1996, pp. 111-134.

Segre C., *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

Tambasco I., *Intrastestualità e digitale: prospettive esegetiche sulla "nuova" filologia dantesca*, «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 1-17, http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/14959.

Zaccarello M., *Filologia materiale e nuove tecnologie: il testo digitale fra edizione e archivio*, «Medioevo letterario d'Italia», XIV, 14, 2017, pp. 117-125.

Sitografia

Digital Dante, https://digitaldante.columbia.edu/.

TEI – *Text Encoding Initiative Consortium*, https://tei-c.org/.

Giorgia Gallucci

Commento a un'edizione digitale: potenzialità e limiti del *close reading*

La complessità dei testi letterari ha da sempre trovato risposta nel commento, nella postillatura, nella glossatura. Si tratta di pratiche antichissime che hanno assunto modalità editoriali variabili, ma tutte legate all'esigenza di comprendere e far comprendere. Tradizionalmente ai testi si accompagnano delle spiegazioni che veicolano significati linguistici, tematici, contenutistici, semantici; nelle edizioni cartacee moderne si può individuare con facilità lo spazio tipografico dedicato all'azione ermeneutica che si esercita e manifesta nelle note a piè di pagine, in un cappello introduttivo o in una prosaica appendice. L'estensione e il contenuto dello spazio sono variabili: il commento può limitarsi a poche parole, allo scioglimento in parafrasi di passaggi significativamente oscuri, oppure distendersi in riflessioni retoriche, stilistiche, intertestuali. Il curatore sceglie su quali aspetti concentrarsi, ha la possibilità di mettere in relazione luoghi diversi dell'opera o di evidenziare il dialogo tra l'opera stessa e modelli letterari, culturali, artistici. Le libertà individuali, tuttavia, si inseriscono in uno scenario abitato da convenzioni. La veste formale di un'edizione commentata è prevedibile: di solito ci si trova davanti alla parte testuale separata dal segmento ermeneutico a piè di pagina, di lunghezza mutevole, ma comunque contenuto nei limiti della stampa. Inoltre, il commento deve coesistere con altre sezioni dell'edizione quali gli apparati filologici. Per ragioni strutturali e di spazio, il lettore non sempre sarà in grado di guardare simultaneamente al commento e alle varianti testuali. La dimensione cartacea implica, esige delle scelte.

Di conseguenza non stupisce che con l'avvento del digitale una delle potenzialità maggiori del nuovo mezzo sembra proprio il margine concesso nell'organizzazione e nella visualizzazione del commento. Nell'euforia generale, i contributi critici e didattici mostrano entusiasmo per l'assenza di uno spazio limitato; per la possibilità di istituire link, collegamenti rapidi e immediati ad altre sezioni del testo o ad altri contenuti esterni; per l'utilizzo di risorse

multimediali e interattive che consentono di menzionare un'opera d'arte e al tempo stesso di vederla o di riferirsi a una traccia audio e contemporaneamente ascoltarla. Il commento digitale appare come uno scenario paradisiaco, un giardino utopico privo di vincoli editoriali, uno spazio libero e modellabile, potenzialmente infinito. Se per ragioni materiali l'edizione tradizionale pone dei limiti di battute e di caratteri allo studioso, l'edizione digitale sembra abolire queste barriere e aprire a un orizzonte ricco di opportunità. Eppure, nonostante l'allestimento di edizioni scientifiche digitali non sia ormai una novità, attraverso uno studio dei censimenti più aggiornati[1], risulta evidente il ruolo del tutto secondario rivestito dai commenti. Le linee di tendenza rivelano un'attenzione maggiore riservata all'aspetto testuale, alla collazione e al mostrare un documento in vesti diverse: ad esempio, viene privilegiata la possibilità di far consultare all'utente l'immagine del testimone, la trascrizione diplomatica, quella conservativa, una traduzione o la trasposizione in un linguaggio moderno in modo più fluido rispetto a quanto avviene con i *media* dell'editoria tradizionale. All'atto pratico, le edizioni commentate sono quelle meno rilevanti nel panorama digitale e, al momento, appare disatteso il sogno di un campo sconfinato di espressione interpretativa.

Dov'è presente, il commento digitale svolge le stesse funzioni di quello tradizionale. Secondo le *Guidelines* della TEI[2], l'elemento <note> è destinato a contenere una nota o un'annotazione ed è perciò il più adatto a includere sezioni testuali esplicative e critiche. Queste vengono visualizzate con finestre *pop up* o in una sezione specifica, ma di fatto il rischio è quello di replicare la dimensione convenzionale su un dispositivo differente. Sono pensabili, però, alcune variazioni sul tema. Grazie agli attributi si possono numerare e identificare le varie note, indicare la responsabilità di un curatore specifico, ma, e questo è l'aspetto più interessante, si possono anche tipizzare le annotazioni. La suddivisione varia da edizione a edizione e garantisce la possibilità di visualizzare solo il livello di commento d'interesse. Attraverso l'attributo @ type e l'utilizzo di codici univoci, si potrebbero differenziare le note di carattere linguistico da quelle che fanno riferimento a modelli e fonti e da quelle prettamente bibliografiche. Grazie a una strutturazione per filtri sarà concepibile un commento molto ricco e strutturato senza che questo appesantisca

[1] Per la presente ricerca sono stati utilizzati il *Catalogue of Digital Editions* sviluppato dall'*UCL Centre for Digital Humanities* e l'*Austrian Centre for Digital Humanisties* (https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/) e la sezione *Projects* realizzata dall'*European Association for Digital Humanities* (https://eadh.org/projects).

[2] https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-note.html.

l'architettura generale. La coesistenza di vari livelli di lettura, infatti, rischierebbe di impedire un approccio agevole al testo. Una funzionalità propria del digitale produce, quindi, un superamento della dimensione cartacea: le informazioni possono comparire e scomparire a piacimento. Ciò non vuol dire che non vada fatta una selezione delle informazioni, ma che questa selezione può essere accessibile secondo criteri definiti sia dal curatore sia dall'utente finale.

Sarebbe auspicabile immaginare l'edizione commentata digitale con prerogative proprie del panorama informatico senza che questa diventi la mera trasposizione su schermo di quanto già esiste su carta. Per tale ragione si vogliono segnalare alcune iniziative che spiccano per la rifunzionalizzazione del commento. Basti qui citare il *Thomas Gray Archive*[3] e l'*Eighteenth-Century Poetry Archive*[4], progetti che scommettono e investono su un commento di tipo collaborativo. Il *full-text* delle opere è marcato secondo gli standard di codifica XML-TEI in un ambiente che privilegia la dimensione-network: l'annotazione facilita la creazione e la condivisione di nuovi punti di vista attraverso la connessione di idee precedentemente scollegate o la segnalazione di nuove prospettive. In questi archivi, infatti, sono incoraggiate la partecipazione e la discussione e l'obiettivo principale è rendere i lettori non solo in grado di cercare e interrogare i testi, ma di contribuire alla costruzione esegetica con le proprie *query*. Se in un primo momento sono state estratte le informazioni dalle tradizionali edizioni a stampa per fornire una base alla discussione online; in una seconda fase è subentrata la possibilità di integrare le sezioni e di collaborare inviando note personali. Il risultato è un commento partecipato che, attraverso le potenzialità informatiche, permette anche rinvii diretti a opere d'arte e ad altri contenuti multimediali.

Il presente contributo prende spunto da un caso particolare per aprire a una riflessione metodologica di più ampio respiro. Nello specifico, l'argomento di partenza è l'edizione digitale di libretti d'opera secenteschi realizzata durante il mio triennio dottorale presso l'Università degli Studi di Padova[5]. Le ricerche sono state condotte all'interno del progetto *Republics on the Stage of Kings* (RISK, P.I. Alessandro Metlica) finanziato dall'*European Research Council*

[3] https://www.thomasgray.org/.

[4] https://www.eighteenthcenturypoetry.org/.

[5] L'edizione, codificata in XML-TEI e visualizzata con TeiPublisher, è disponibile in una versione demo nominata TASCHE in ragione del contesto celebrativo per cui i testi sono stati composti (https://risk-project.eu/exist/apps/PRD4/index.html). Il processo che ha condotto all'allestimento e le caratteristiche specifiche del lavoro sono state presentate più nel dettaglio in G. Gallucci, *Close reading and idea encoding: digital edition of opera libretti*, «Umanistica Digitale», VII, 15, 2023, pp. 133–150.

(ERC) che aveva, tra i suoi principali obiettivi, l'indagine dei modi di rappresentazione del potere repubblicano durante l'*ancien regime* e degli eventuali collegamenti con gli schemi monarchici. Com'è noto, le realtà italiane che nel XVII secolo mantengono un assetto repubblicano sono Venezia, Genova e la più piccola Lucca che è stata oggetto dei miei studi. Dopo una rassegna bibliografica, che nel caso della città toscana vede privilegiare l'approfondimento del versante storico rispetto a quello letterario, è stato individuato nella "funzione delle Tasche" terreno fertile per affrontare molteplici questioni inerenti tanto alla sfera culturale quanto a quella politica[6].

La funzione delle Tasche è un festival di tre giorni che dal 1636, con cadenza triennale, accompagna le elezioni dei membri del più importante organo governativo lucchese, il consiglio degli Anziani. Alle procedure di voto, infatti, si affiancano dei drammi per musica rappresentati all'interno della Cappella Palatina, all'attenzione di tutti gli eleggibili, una cerchia ristretta dal momento che Lucca è una repubblica di stampo aristocratico. Questi libretti accompagnano la storia politica di Lucca fino al 1797, momento in cui perde la sua antica indipendenza soggiogata dalle forze napoleoniche. Il *corpus* per l'edizione digitale comprende i testi pubblicati e messi in scena tra il 1636 e il 1705, giuntici purtroppo privi di partitura. Tale delimitazione ha ragioni cronologiche dal momento che si va così a coprire tutto il Seicento, arco temporale studiato dal gruppo di ricerca, periodo in cui gli assetti repubblicani coesistono e si confrontano con i prevalenti assolutismi monarchici. La selezione, tuttavia, tiene conto anche di cause materiali poiché si sono individuati i libretti conservati nei primi due volumi di drammi per musica per le *Tasche* siti nella Biblioteca Statale di Lucca. Pur con l'esclusione dei concerti settecenteschi, si riesce a fornire una panoramica esaustiva che esemplifichi la strutturazione tipica, i temi ricorrenti e l'evoluzione diacronica dei drammi. Fino al 1660, ad esempio, questi sono per lo più di natura allegorica, dopo diventa dominante il dramma storico. In una prima fase, inoltre, vi è un libretto diverso per ognuna delle tre giornate, in seguito un libretto unico viene suddiviso nei tre giorni. I drammi – composti da librettisti lucchesi tra i quali si ricorda giusto qualche nome noto come quello di Francesco Sbarra o di Bartolomeo Beverini – sono stati oggetto unicamente di due studi, uno di Gabriella Biagi-Ravenni e Carolyn Gianturco incentrato sugli aspetti

[6] Le riflessioni di carattere teorico e letterario sono confluite in G. Gallucci, *Recitar cantando la libertà. Il dramma per musica nella repubblica di Lucca (1636-1705)*, Roma, Carocci, 2023.

musicologici e uno di Peter Miller attento alle ricadute storiche e filosofiche[7]. Risultano altrimenti scarsamente considerati nella ricostruzione dello scenario librettistico italiano[8]. Tuttavia, la loro lettura fornisce numerosi elementi per un confronto con il panorama veneziano e con quello fiorentino, di certo più celebri e più studiati. Si rivelano utili anche per restituire un paragone tra il modo in cui il concerto per musica si sviluppa nel teatro pagante, popolare e in quello governativo, aristocratico. I libretti per le *Tasche*, infatti, sono la messa in scena dei valori legati al potere fatta all'attenzione dei detentori del potere stesso, la rappresentazione visiva e concettuale degli ideali della Repubblica, spesso un monito, una morale, un avviso per chi si occupa del controllo e dell'amministrazione della città. Sono l'emanazione del credo repubblicano lucchese e in ragione di ciò sono sembrati oggetto privilegiato per intrecciare il discorso letterario e scenico con quello politico.

L'idea di allestire un'edizione digitale di un *corpus* simile deriva da molteplici ragioni: innanzitutto, pur selezionando l'arco temporale 1636-1705, il numero di libretti rimane cospicuo, 56 in tutto; inoltre, vista la scarsa fama dei libretti lucchesi viene resa immediata la loro reperibilità e consultazione. Al momento, infatti, si possono leggere solo attraverso le stampe seicentesche, collocate in pochissime biblioteche e solo in parte digitalizzate. Una risorsa utilissima in tal senso è Corago[9], database sviluppato dall'Università di Bologna che raccoglie una notevole quantità di dati su libretti e rappresentazioni, strumento valido ovviamente non solo per il lavoro su Lucca, ma in senso più ampio. Corago permette di avere informazioni su librettisti, compositori, editori, luogo e data della messa in scena, riprese successive ed eventuali collegamenti con altre opere. Inoltre, l'archivio fornisce le digitalizzazioni delle stampe sia reinviando a quanto già realizzato da Google Books e da altri servizi bibliotecari, sia accrescendo il patrimonio disponibile in rete. Le digitalizzazioni, tuttavia, non sono interrogabili, non è cioè possibile un lavoro diretto sul testo, ma ci si deve limitare alla lettura. L'edizione digitale, invece, riporta l'attenzione alla parola scritta, consente un ragionamento testuale e intertestuale più immediato, permette la comparazione tra le singole parti del *corpus*. Il risultato garantisce non solo una maggiore accessibilità, ma anche

[7] Si fa riferimento a G. Biagi Ravenni, C. Gianturco, *The Tasche of Lucca: 150 Years of Political Serenatas*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CXI, 1985, pp. 45-65 e P.N. Miller, *Stoics Who Sing: Lessons in Citizenship from Early Modern Lucca*, «The Historical Journal», XLIV, 2, 2001, pp. 313-339.

[8] Solo un breve accenno a Francesco Sbarra è contenuto in P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 266.

[9] http://corago.unibo.it/.

l'aggiunta di livelli critici e interpretativi sia da parte del codificatore nel momento in cui allestisce l'edizione sia da parte dell'utente nel momento in cui si predispone alla ricerca. Un'altra motivazione che ha avuto peso è stata considerare i libretti per la funzione delle *Tasche* non come prodotto fine a se stesso, ma come strumento utile a ricercatori interessati alla librettistica seicentesca, alla lettura politica del tempo o di altri quadri storiografici, al riuso delle fonti classiche. L'edizione digitale può costituire una base per altri studi sia per il contenuto delle opere che offre vari spunti di confronto sia sul piano strutturale, perché lo schema di codifica utilizzato può essere applicato, nella sua interezza o modificato, anche in altri progetti più o meno analoghi.

Nel commentare il *corpus* si è data assoluta priorità al *close reading* e a un approccio ermeneutico di tipo qualitativo che privilegiasse il dialogo costante con i testi. La fase meditativa, che precede la codifica vera e propria, è stata incentrata su cosa si vorrebbe fare dei e con i testi, quali sono i punti di interesse. Scegliere quali etichette applicare alle singole porzioni significa avere già chiari gli obiettivi. Innanzitutto, è sembrato rilevante soffermarsi sulla natura dei testi, per sottolineare e delineare il passaggio dagli allegorici a quelli storici, siano quest'ultimi afferenti alla dimensione romana, greca o moderna. Inoltre, sfogliando i libretti lucchesi colpisce il ricco apparato di note a margine, citazioni in latino, glosse esplicative, rimandi bibliografici. La massiccia presenza di referenze autoriali giustificative costituisce una caratteristica peculiare dei concerti per la funzione delle Tasche che non si ritrova nel panorama veneziano. Se a Venezia può bastare un breve accenno a una qualche fonte greca o latina all'interno dell'argomento, a Lucca i libretti abbondano di spiegazioni, calchi dichiarati, motivi ispirazionali esplicitati. In ragione di ciò, è sembrato opportuno investigare tale filone, cercando di approfondire quali sono gli autori citati, in che modo vengono ripresi e in che misura contribuiscono alla costruzione di un messaggio repubblicano e alla narrazione del potere lucchese. Al motivo delle fonti, si affianca l'interesse per i personaggi scelti e messi in scena, per i protagonisti delle rappresentazioni. Anche in questo caso, infatti, si può rendere conto del passaggio dall'utilizzo di personificazioni allegoriche al momento in cui vizi e virtù vengono incarnati da tiranni, monarchi ed eroi neo-stoici, ripresi dalla classicità. L'ultimo livello è sicuramente il più complesso. La ragione primaria per cui si è voluto studiare i libretti per la funzione delle Tasche è stata il desiderio di rintracciare al loro interno i valori portanti della Repubblica di Lucca, i concetti che, soprattutto quando ripetuti, potevano restituire l'immagine descrittiva del potere stesso. Come si può ben immaginare è difficile in questo caso trovare delle etichette efficaci già solo a livello teorico, ancor più sul piano pratico e digitale.

In un articolo pubblicato nel 2023 su "Umanistica Digitale"[10], lo schema di codifica XML-TEI ideato per tutti i livelli appena elencati è spiegato nel dettaglio e proprio per tale ragione nel presente contributo non si indugerà ulteriormente nella descrizione dei criteri adottati, ma si lascerà spazio alla discussione dei limiti e delle potenzialità di un commento integrato al testo e alla marcatura. Come anticipato, il piano delle idee è senza dubbio il più interessante perché riguarda il tentativo di sfruttare il potenziale della TEI per l'analisi semantica. Per comprendere la pervasività di un concetto all'interno di un'opera, infatti, non basta il mero discorso quantitativo. All'interno dei libretti lucchesi si parla di libertà anche senza esplicito riferimento al vocabolo: la libertà può essere rappresentata da una perifrasi, da un'immagine, da un'allegoria. È stato spontaneo chiedersi se fosse possibile prevedere nell'edizione una taggatura di questo tipo, volta a restituire una mappa delle sfere concettuali d'interesse.

La TEI è troppo spesso utilizzata solo per la codifica strutturale e editoriale, per la descrizione di manoscritti o testimoni a stampa, per la comparazione di diverse edizioni e la costruzione di un apparato. A livello analitico è privilegiato il versante linguistico, ma nelle *Guidelines* sono contemplati elementi e attributi che permettono di concentrarsi sui testi e su come determinati concetti sono espressi. Ad esempio, l'elemento <interp> serve a elencare i campi semantici definiti e l'unione dell'elemento <ref> e dell'attributo @ana garantisce il collegamento tra il concetto e la porzione di testo in cui viene espresso. È sembrato opportuno ricercare all'interno dei testi i riferimenti a libertà, repubblica, monarchia, tirannia, bene comune o comunità, sacrificio/eroismo/stoicismo. Per arrivare a selezionare tali ambiti, è stato fondamentale il confronto diretto con i testi, con la bibliografia critica e con gli altri componenti del gruppo di ricerca RISK[11].

Il tentativo di una codifica interpretativa che prevede l'utilizzo della TEI è senz'altro interessante perché si tratta di un linguaggio accessibile per gli umanisti, uno standard largamente condiviso. Nel demandare alla TEI l'analisi e l'interpretazione dei testi, però, bisogna selezionare nel modo più rigoroso possibile i tag ed evitare il rischio di *overlapping*[12]. Tra le moltissime possibilità offerte dalle *Guidelines*, infatti, è fondamentale ricordarsi che un'edizione che

[10] Gallucci, *Close reading and idea encoding: digital edition of opera libretti*, cit.

[11] Tra gli sviluppi futuri della ricerca c'è la realizzazione di un'ontologia formale per migliorare la definizione dei concetti e delle relazioni che intercorrono tra di loro.

[12] Su tale rischio, si rimanda a E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham, Surrey Burlington, Ashgate, 2015 e P. Italia, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno, 2020, pp. 68-70.

voglia comprenderle tutte non sarebbe sostenibile, ma sovraccarica e sensibile a errori e sovrapposizioni. Un'altra possibile obiezione riguarda l'arbitrarietà della marcatura. L'analisi semantica non viene automatizzata, ma pertiene alla prospettiva del curatore che lavora a stretto contatto con il testo, senza astrarsi e allontanarsi. Tuttavia, anche all'interno dell'orizzonte digitale si rivendica la soggettività dello spazio ermeneutico e, di conseguenza, in modo programmatico, ci si oppone a una deriva oggettiva in termini assoluti. Come nelle edizioni tradizionali al curatore spetta il compito di selezionare le informazioni che vuole trasmettere e il modo in cui vuole esprimerle, così anche la codifica è un atto che non deve avere pretese totalizzanti, ma deve essere concepita come trasposizione di una lettura critica che, pur poggiando su solide basi scientifiche, può variare in base al variare del punto di vista.

Bibliografia

Biagi Ravenni G., Gianturco C., *The Tasche of Lucca: 150 Years of Political Serenatas*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CXI, 1985, pp. 45-65.

Fabbri P., *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Gallucci G., *Close reading and idea encoding: digital edition of opera libretti*, «Umanistica Digitale», VII, 15, 2023, pp. 133–150, https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/16861.

-, *Recitar cantando la libertà. Il dramma per musica nella repubblica di Lucca (1636-1705)*, Roma, Carocci, 2023.

Italia P., *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno, 2020.

Miller P.N., *Stoics Who Sing: Lessons in Citizenship from Early Modern Lucca*, «The Historical Journal», XLIV, 2, 2001, pp. 313-339.

Pierazzo E., *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham, Surrey Burlington, Ashgate, 2015.

Sitografia

Catalogue of Digital Editions, https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/.

Corago, http://corago.unibo.it/.

Eighteenth Century Poetry Archive, https://www.eighteenthcenturypoetry.org/.

TEI Consortium, *TEI P5 Guidelines for Electronic Texts Encoding and Interchange*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf.

Projects, European Association for Digital Humanities, https://eadh.org/projects.
TASCHE, https://risk-project.eu/exist/apps/PRD4/index.html.
Thomas Gray Archive, https://www.thomasgray.org/.

Sara Gallegati

Edizione genetica digitale per l'opera di Vittorio Alfieri

1. Introduzione

Il contributo mira alla presentazione di alcune linee di ricerca del progetto dottorale *Trattamento digitale e studio critico del "Panegirico di Plinio a Trajano" di Vittorio Alfieri*, che consiste nell'allestimento di un'edizione digitale e nell'analisi critica dell'opera di Vittorio Alfieri. In questa sede l'attenzione sarà focalizzata sull'edizione informatica e il processo di codifica realizzati.

2. Edizioni digitali

Il lavoro di edizione è afferente al macro-progetto *Digital Alfieri*, che prevede la digitalizzazione dell'archivio e della biblioteca alfieriana. È sviluppato all'interno della piattaforma E-man (Édition de Manuscrits et d'Archives Numérique). La piattaforma, che accoglie edizioni e archivi digitali di vari autori, si basa su OMEKA, «un software *open source* finalizzato alla gestione di biblioteche digitali»[1]. L'impiego di una piattaforma modellata su OMEKA garantisce l'adesione a standard riconosciuti, come Dublin Core per la gestione dei metadati e XML per la trascrizione dei documenti. «Si tratta, inoltre, di un sistema pensato e creato per le scienze umane [...]: non essendo un software proprietario, OMEKA permette di creare e modificare estensioni (plug-in) per necessità specifiche, attraverso una piattaforma di sviluppo informatico di semplice gestione ed utilizzo»[2].

L'obiettivo di *Digital Alfieri* è quello di riunire virtualmente un archivio letterario compatto ma attualmente disperso presso diversi istituti di conser-

[1] M. Zanardo, *Per un'edizione digitale dell'archivio di Vittorio Alfieri*, «Status Quaestionis», X, 2016, pp. 19-38: 36.

[2] Ivi, pp. 36-37

vazione in Francia e in Italia, e mettere questi materiali a disposizione della comunità scientifica. La finalità non è solo la messa a disposizione, ma anche la valorizzazione scientifica del materiale: il progetto intende contribuire alla comprensione del processo creativo dell'autore, analizzando la genesi delle opere e trasmettendo poi questa conoscenza attraverso i mezzi digitali, con la creazione di un'edizione.

L'edizione digitale realizzata è di tipo genetico. La scelta è stata condotta sia per ragioni di continuità con gli altri progetti presenti nella piattaforma E-man, che per la maggior performatività dell'edizione genetica in ambito digitale rispetto alle edizioni critico-filologiche. La maggior parte degli studiosi[3], afferma Paolo D'Iorio, concorda infatti nel riconoscere che «seuls les supports et les technologies numériques peuvent permettre la réalisation d'une véritable édition génétique et garantir sa diffusion auprès du public»[4]. Il supporto cartaceo si rivela infatti spesso inadeguato per la pubblicazione integrale e cronologica del materiale genetico di un'opera, il cui scopo è quello di

> restituer […] le déroulement de l'écriture, le mouvement de la création littéraire, à partir des plans fixes que constituent les manuscrits de travail des écrivains […]. Il s'agit de juxtaposer les «états du texte» contenus dans ces manuscrits, d'analyser les différences de l'un à l'autre et d'en déduire les processus de transformation qui aboutissent à la version finale.[5]

L'allestimento di un'edizione di tipo genetico permette inoltre di rispettare l'integrità degli avantesti «troppo spesso sacrificati sull'altare dell'edizione critica che riduce la loro prolifica complessità a un pugno di varianti messe in appendice»[6].

[3] «Le piattaforme di pubblicazione elettronica danno la possibilità di gestire efficacemente un tipo di approccio genetico-documentale». F. Meschini, *Oltre il libro. Forme di testualità e digital humanities*, Milano, Editrice Bibliografica, 2020, p. 29.

[4] P. D'Iorio, *Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?*, «Genesis», XXX, 2010, pp. 49-53: 49.

[5] D. Ferrer, *Logiques du brouillon*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 12.

[6] C. Del Vento, N. Ferrand (a cura di), *Manoscritti italiani del Settecento. Un approccio genetico*, Firenze, Le Lettere, 2018, p. 11.

3. La codifica in XML-TEI: criticità e proposte

Per quanto riguarda la codifica in XML, alla difficoltà di operare con un plug-in che simula un editor XML, ma dalle funzionalità ridotte, si aggiungono le criticità proprie della rappresentazione delle edizioni genetiche, dovute sia agli standard di codifica a disposizione che agli strumenti di visualizzazione, che non di rado condizionano a monte il lavoro del filologo. Il rischio segnalato da Marta Materni è infatti quello «di continuare a produrre "codifiche semplici con strumenti complessi" quando ormai la quotidianità dovrebbe essere la produzione di "codifiche complesse con strumenti semplici"»[7]. La codifica è stata eseguita attenendosi allo schema creato dalla TEI, ormai standard *de facto* per gli studi di umanistica digitale.

Nel caso del *Panegirico di Plinio a Trajano*, coerentemente alla scelta di allestire un'edizione genetica, si è deciso di mettere in evidenza gli aspetti relativi alla fenomenologia del manoscritto, rilevando quindi tutte le alterazioni (a livello di microvarianti) intervenute nel testo nel corso del tempo. Per quanto riguarda la codifica di fonti manoscritte e di edizioni digitali, lo schema TEI non può dirsi tuttavia completo e definito, presentando alcuni aspetti che necessitano di essere implementati o migliorati. Le edizioni genetiche, in particolare, non hanno finora trovato una propria modalità specifica di rappresentazione, e ciò si è tradotto spesso in sperimentazioni largamente di compromesso, in cui la dimensione diacronica dell'elaborazione del testo finisce in qualche modo ricondotta entro i confini di una riproduzione in fondo diplomatica[8].

In un'edizione genetica le esigenze fondamentali sono segnalare le alterazioni testuali (cancellazioni, aggiunte, sostituzioni, trasposizioni, ecc.) e assegnare ogni atto di scrittura ad una particolare fase, così da riordinare i fenomeni che si sono susseguiti nel testo e comprendere se essi sono in qualche modo correlati. Quest'ultimo aspetto, la rappresentazione del *processus* che il testo compie all'interno del manoscritto rappresenta però uno dei punti più complessi. Nel modulo 11 delle linee guida TEI si trovano gli elementi per codificare gli aspetti documentari e diplomatici del testo, ma anche per rappresentarne il processo genetico.

Si propongono di seguito le riflessioni che hanno interessato la codifica e

[7] M. Materni, *Complessità della codifica ed ergonomia strumentale nel contesto XML-TEI: dove siamo?*, «Umanistica Digitale», VIII, 2020, pp. 123-143: 123.

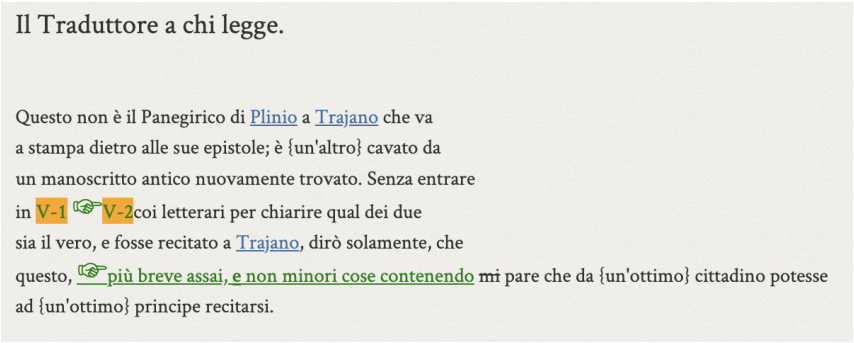
[8] B. Nava, *Siamo tutti béderiani? Prospettive per le edizioni genetiche digitali*, «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 19-40: 22.

l'interpretazione di due fenomeni testuali: quello delle varianti alternative e della stratificazione testuale, nello specifico l'individuazione delle campagne correttorie.

Nel caso della codifica delle varianti alternative sono state vagliate le opzioni disponibili ai moduli 12 e 13 delle linee guida TEI con l'obiettivo di scegliere l'opzione di codifica che fosse più corretta e coerente con il resto dell'annotazione, e tenendo conto del fatto che il concetto essenziale di variante cela «sempre un indizio di potenzialità e pluralità del testo, che ha necessariamente bisogno di una rappresentazione dinamica. L'accesso a una variante non può avere un valore puramente informativo, ma deve essere accompagnato da una riflessione critica che ne chiarisca le ragioni, il valore, il possibile senso»[9].

Una prima prova di codifica è stata approntata a partire dai tag disponibili nel modulo 13, <app> e <rdg> e il tag <handShift> del Modulo 12. In questo modo è stato possibile segnalare che l'autore non ha ancora scelto tra le due "letture" alternative, entrambe marcate come "reading" (<rdg>), e allo stesso tempo che una delle due è stata aggiunta in uno stadio successivo, con un inchiostro differente, corrispondente al terzo tra quelli individuati.

La visualizzazione sul plug-in permette di cogliere tutte le caratteristiche codificate, segnalando la presenza di varianti (con "V") e di due inchiostri differenti.


Il Traduttore a chi legge.

Questo non è il Panegirico di Plinio a Trajano che va
a stampa dietro alle sue epistole; è {un'altro} cavato da
un manoscritto antico nuovamente trovato. Senza entrare
in V-1 V-2coi letterari per chiarire qual dei due
sia il vero, e fosse recitato a Trajano, dirò solamente, che
questo, più breve assai, e non minori cose contenendo ~~mi~~ pare che da {un'ottimo} cittadino potesse
ad {un'ottimo} principe recitarsi.

Figura 1. Output della codifica XML-TEI.

Il tag <app>, però, non risulta coerente con il tipo di codifica proposto per il testo: questo, infatti, serve per segnalare la presenza di un apparato, assente nelle edizioni genetiche e fuorviante per la codifica messa in atto per i

[9] S. Celani, *Introduzione*, in *Edizioni Critiche Digitali. Digital Critical Editions*, a cura di C. Bonsi, P. Italia, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, p. 5.

manoscritti del *Panegirico*. Secondo Elena Pierazzo, inoltre, i tag dei differenti moduli (in questo caso dei moduli 12 e 13) non devono essere contaminati, dati i due diversi paradigmi cui si riferiscono: è quindi sconsigliato l'utilizzo di <app> nella produzione di un'edizione genetica, essendo un tag relativo all'apparato critico, da impiegarsi quindi per la registrazione delle varianti di differenti testimoni, e non per quelle diacroniche di una sola fonte[10].

È stato quindi consultato il modello proposto dal gruppo TEI "Manuscripts" per le edizioni genetiche (<https://www.tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html>). All'interno della TEI esistono infatti diversi "Special Interest Groups" che hanno l'obiettivo di lavorare su oggetti e obiettivi specifici; tra questi vi è Manuscript[11], il gruppo di ricerca dedicato alla digitalizzazione e alla visualizzazione dei manoscritti. Al suo interno è stato creato, nel 2009[12], un workgroup specifico per le edizioni genetiche, le cui discussioni si sono poi tradotte in un ampliamento del modulo 12[13], *Representation of Primary Sources*. Il gruppo ha anche prodotto un prototipo per codificare le edizioni genetiche, il quale non è stato approvato dal consorzio, e resta disponibile in quanto "*draft encoding model*"[14]. Parte dei tag proposti dal gruppo sono stati aggiunti al modulo 12 delle linee guida TEI P5.

La proposta di codifica per le varianti alternative[15] è la seguente:

```
<zone>
 <ge:line>Alone <seg type="alternative" xml:id="alt1">before</seg>
  <add place="above" type="alternative" xml:id="alt2">beside</add> his
   native river —</ge:line>
 <alt targets="#alt1 #alt2" mode="excl" weights="0 1"/>
</zone>
```

Figura 2. Proposta di codifica all'interno di An Encoding Model for Genetic Edition.

[10] E. Pierazzo, *Digital Genetic Editions: The Encoding of Time in Manuscript Trascription*, in *Text Editing, Print and the Digital World,* ed. by Marilyn Deegan and Kathryn Sutherland, Aldershot, Ashgate, 2009, pp. 169-186: 185.

[11] TEI Manuscripts Special Interest Group, https://tei-c.org/activities/sig/manuscript/.

[12] Il working group al momento non porta avanti studi specifici, quanto fatto è disponibile nel modulo 11 delle Linee guida TEI.

[13] Cfr. Modulo 12. Representation of Primary Sources, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html.

[14] Cfr. An Encoding Model for Genetic Editions, https://www.tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html.

[15] Cfr. Alternative Readings, https://www.tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html#index.xml-body.1_div.3_div.2_div.4.

La marcatura si avvale di tag generici, di cui si specifica la funzione nell'attributo @type: <seg> rappresenta qualsiasi segmentazione del testo; <add> contiene lettere, parole o frasi inserite nel testo di partenza da un autore, uno scriba o un annotatore o correttore precedente.

La codifica è perfettamente replicabile nel plug-in di *Digital Alfieri*:

```
entrare <lb />in <seg type="alternative"
xml:id="alt1">controversia</seg> <handShift
medium="inchiostro 3" /><add place="above"
type="alternative" xml:id="alt2">discussione</add>
```

Figura 3.

La visualizzazione è forse meno intuitiva rispetto a quella con i tag <app> e <rdg>, ma comunque il plug-in Transcript rende conto dell'attributo @alternative: passando con il cursore sopra all'elemento marcato con <seg> («controversia»), infatti, viene segnalato che si tratta di una variante alternativa. Il tag <add>, invece, non ha ancora una resa efficace nel plug-in, come visibile anche dal periodo «più breve assai, e non minori cose contenendo», la cui marcatura come "aggiunta in interlinea" non è rappresentata efficacemente nella visualizzazione.

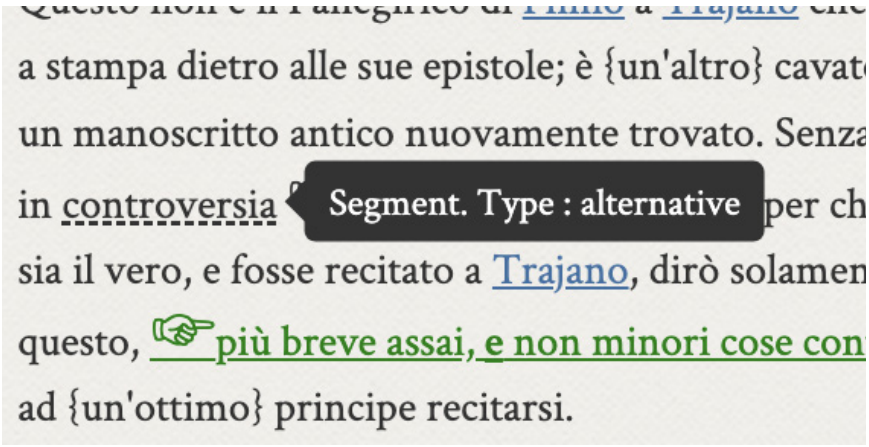


Figura 4. Output della codifica delle varianti alternative.

Si è scelto quindi di valorizzare i tag che le linee guida TEI forniscono per la rappresentazione genetica del processo creativo dell'autore, mantenendo una coerenza interna fra livelli di interpretazione differenti anche a scapito di una visualizzazione meno intuitiva.

Oltre alla codifica delle alterazioni testuali (cancellazioni, aggiunte, sostituzioni, trasposizioni, ecc.), l'obiettivo di un'edizione genetica, come si è detto, è di attribuire ad ogni atto di scrittura una particolare fase, così da riordinare i fenomeni che si sono susseguiti nel testo per comprenderne la genesi e la correlazione. Questa necessità si scontra però con la «difficoltà dell'inclusione della dimensione diacronica»[16] nel contesto delle edizioni digitali. Per segnalare questo fenomeno mediante codifica il gruppo di lavoro "Manuscripts" del consorzio TEI ha proposto un nuovo tag, <stageNote>, che identifica una particolare fase del testo.

```
<profileDesc>
 <creation>
  <ge:stageNotes ordered="true">
   <ge:stageNote xml:id="ST-1">First stage, written in ink by a
       writer</ge:stageNote>
   <ge:stageNote xml:id="ST-2">Second stage, written in Goethe's hand using
       pencil</ge:stageNote>
   <ge:stageNote xml:id="ST-3">Fixation of the revised passages and
       further revisions by Goethe using ink</ge:stageNote>
   <ge:stageNote xml:id="ST-4">Addition of
       another stanza in a different hand, probably
       at a later stage</ge:stageNote></ge:stageNotes>
 </creation>
</profileDesc>
```

Figura 5. Proposta di codifica con tag <stageNote> fornita da "An Encoding Model for Genetic Editions" I tag preceduti da "ge:" sono quelli non accolti dalle Linee guida TEI.

Il tag, che documenta uno stadio ("stage", appunto) specifico nella genesi testuale, non è stato accolto tra gli elementi TEI, ma è possibile riprodurne la funzione tramite alcuni degli elementi già esistenti all'interno delle linee guida.

L'elemento <change>, incluso nel paragrafo 7 del modulo 12, *Identifying changes and revisions*[17], è centrale per la rappresentazione degli interventi correttori sul testo. Il tag «documents a change or set of changes made during the production of a source document, or during the revision of an electronic file»[18]; è possibile usarlo come attributo di altri tag, per esempio del tag <mod>, il quale «represents any kind of modification identified within a single document»[19].

[16] Nava, *Siamo tutti béderiani?*, cit., p. 25.

[17] Identifying changes and revisions, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html#PH-changes.

[18] Tag <change>, https://tei-c.org/Vault/P5/3.6.0/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-change.html.

[19] Tag <mod>, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-mod.html.

Di seguito alcuni esempi forniti dalle Linee Guida TEI:

```
<line change="#firstStage">This is a <mod type="subst" change="#secondStage">
  <del>house</del>
  <add>mouse</add>
 </mod>.</line>
```

```
<line change="#firstStage">This is a <add change="#secondStage">house</add>
 mouse.</line>
```

Figura 6: Proposta di codifica con tag <change> fornita dalle Linee guida TEI.

Grazie a questo tag, è possibile esprimere la temporalità del testo, assegnando ad ogni intervento uno specifico stadio testuale. Tuttavia, vi sono dei limiti nell'utilizzo di <change>, che rendono difficile la sua implementazione nelle edizioni. In primo luogo, questa tipologia di codifica ha un impiego limitato, e sono ancora pochi gli esempi di edizioni realizzate con questo sistema; si riscontrano criticità anche nella visualizzazione, poiché mancano strumenti in grado di rappresentare efficacemente questo tipo di codifica.

Il tag <change>, inoltre, non era presente nel plug-in *Transcript* di *Digital Alfieri*. Come anticipato, gli interventi nella piattaforma sono centralizzati: per procedere quindi con l'aggiunta di un tag al plug-in è necessario formulare agli informatici responsabili della piattaforma una proposta di aggiunta del tag, spiegandone la funzionalità per il progetto e proponendo un'opzione di visualizzazione.

È stata quindi avanzata la richiesta di aggiunta del tag <change> come "attributo" dei tag che segnalano gli interventi autoriali nel testo: <subst>, <add> e <del>. Il tag non servirà a segnalare l'intervento di modifica, ma a specificare la temporalità dell'intervento, attribuendo alla modifica del passo un determinato "stage", uno stadio correttorio. Per la visualizzazione la richiesta è stata di rendere possibile la specifica dello "stage" con un pop-up, coerentemente alla visualizzazione degli altri fenomeni testuali: passando con il cursore sopra la sezione di testo messa in evidenza, sarà possibile capire il tipo di intervento e lo stadio correttorio a cui appartiene.

Il caso dell'individuazione delle campagne correttorie è emblematico delle criticità del lavoro che un filologo è chiamato a produrre in ambiente digitali, dove le esigenze critiche si scontrano con i limiti dello strumento informatico: «la dialettica fra rigidità delle formalizzazioni richieste dal digitale ed elasticità, polisemia e assunzioni implicite riguarda tutte le DH,

ma è più stridente e vistosa quando si tratta di lesti letterari, particolarmente sfuggenti a qualsiasi sistematizzazione»[20].

Inoltre, la gestione delle modifiche, dall'aggiunta di funzionalità a quella dei semplici tag, in *Digital Alfieri*, è centralizzata: questo rischia di rendere alcune operazioni più macchinose e soprattutto ne limita l'interoperabilità con altri strumenti di codifica e di visualizzazione. Il modello ottenuto non è quindi del tutto replicabile e adattabile in altri ambienti digitali, circoscrivendo così l'utilità e la validità delle soluzioni adottate al contesto specifico del progetto. Questa problematica caratterizza la maggior parte delle edizioni informatiche contemporanee. Come evidenzia Elena Pierazzo, l'assenza pressoché totale di strumenti e ambienti di pubblicazione standardizzati ha portato a una proliferazione di piattaforme eterogenee, sviluppate ad hoc per progetti specifici da diversi team di sviluppatori. Tale frammentazione rende questi sistemi difficilmente adattabili a contesti diversi da quelli originari: la conseguenza diretta è che la realizzazione di edizioni informatiche diventa un'impresa onerosa, sostenibile solo attraverso consistenti finanziamenti dedicati. Si innesca così un circolo vizioso: per ottenere i fondi necessari, i progetti devono dimostrare un elevato grado di innovazione, un requisito che paradossalmente ostacola lo sviluppo e il consolidamento di strumenti e modelli standardizzati, perpetuando la frammentazione del settore[21].

Bibliografia

Ansani M., *Procedure di lavoro. La codifica XML dei testi*, in *Codice diplomatico della Lombardia medievale (secoli VIII-XII)*, 2000, https://www.lombardiabeniculturali.it/cdlm/progetto/codifica-xml#fn2.

Bonsi C., Italia P. (a cura di), *Edizioni Critiche Digitali. Digital Critical Editions,* Roma, Sapienza Università Editrice 2016.

Burnard L., *The Evolution of the Text Encoding Initiative: From Research Project to Research Infrastructure*, in «Journal of the Text Encoding Initiative», V, 2013 [pp. 1-15].

Burnard L., O'Brien O'Keeffee K., Unsworth J. (eds.), *Electronic Textual Editing*, New York, The Modern Language Association of America 2006.

Ciotti F., (a cura di), *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Roma, Carocci 2023.

[20] F. Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018, p. 27.

[21] E. Pierazzo, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», 12 (2), 2019, pp. 5-17: 6.

D'Iorio P., *Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?*, «Genesis», XXX, 2010, pp. 49-53.

Del Vento C., Ferrand N. (a cura di), *Manoscritti italiani del Settecento. Un approccio genetico*, Firenze, Le Lettere, 2018.

Deegan M., Sutherland K. (a cura di), *Text Editing, Print and the Digital World*, Aldershot, Ashgate, 2009.

Ferrer D., *Logiques du brouillon*, Éditions du Seuil, 2011.

Italia P., *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno 2020.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci 2020.

Materni M., *Complessità della codifica ed ergonomia strumentale nel contesto XML-TEI: dove siamo?*, «Umanistica Digitale», VIII, 2020, pp. 123-143, https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9976.

Meschini F., *Oltre il libro. Forme di testualità e digital humanities*, Milano, Editrice Bibliografica, 2020.

Nava B., *Siamo tutti béderiani? Prospettive per le edizioni genetiche digitali*, «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 19-40, https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/14949.

Pierazzo E., *La codifica dei testi*, Roma, Carocci, 2005.

–, *Digital Genetic Editions: The Encoding of Time in Manuscript Trascription*, in *Text Editing, Print and the Digital World*, ed. by M. Deegan, K. Sutherland, Aldershot, Ashgate, 2009, pp. 169-186.

–, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», XII, 2, 2019, pp. 5-17.

Robinson P., *Current issues in making digital editions of medieval texts - or, do electronic scholarly editions have a future?*, «Digital Medievalist», I, 2005, http://doi.org/10.16995/dm.8.

Rosselli Del Turco R., *Designing an advanced software tool for Digital Scholarly Editions Author*, «Textual Cultures», XI, 2, 2019, pp. 91-111.

Stella F., *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018.

Tomasi F., *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, Roma, Carocci, 2008.

Zaccarello M., *Teorie e forme del testo digitale*, Roma, Carocci, 2019.

Zanardo M., *Per un'edizione digitale dell'archivio di Vittorio Alfieri*, «Status Quaestionis», X, 2016, pp. 19-38.

Sitografia

An Encoding Model for Genetic Editions, https://www.tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html.

TEI – *Text Encoding Initiative Consortium*, https://tei-c.org/.

Matteo Zibardi

L'edizione digitale come «ambiente di conoscenza»: il caso di studio *eBalzac*

1. Introduzione

Negli ultimi venticinque anni, il numero di edizioni digitali è esponenzialmente cresciuto. Consultando il *Catalogue of Digital Editions*[1], il totale è infatti di 337. La lista è incompleta, ma restituisce comunque un ordine di grandezza che testimonia un'attenzione sempre maggiore nell'ibridazione tra le discipline filologico-letterarie e competenze informatiche. Di pari passo all'interesse crescente, si assiste tuttavia ad una diversificazione terminologica e fenomenologica che impedisce una descrizione univoca dell'edizione digitale. Si trovano infatti progetti di tipo archivistico-documentario, come *The Shelley-Godwin archive*[2] o *Melville electronic library*[3]. Se da un lato consentono di decifrare il tratto manoscritto e di catalogare i fenomeni correttori attraverso il markup in XML[4], tuttavia essi non si discostano di molto da una tradizionale edizione critica cartacea, se non nei termini di una visualizzazione agevolata. Di altro tipo sono invece le edizioni ipertestuali e multimediali del *Don Quijote* di Cervantes[5] e di *Candide* di Voltaire[6], che presentano contenuti multimediali di approfondimento. È proprio l'eccessiva quantità di tali materiali, di carattere fortemente interpretativo, che rischia di allontanare progressivamente l'utente dalla lettura delle due opere.

Davanti a tale eterogeneità è necessaria una riflessione che individui l'ap-

[1] Catalogue of Digital Editions, https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at.

[2] The Shelley-Godwin Archive, http://shelleygodwinarchive.org.

[3] Melville Electronic Library, https://mel.netlify.app.

[4] TEI: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html.

[5] *El Quijote*, http://quijote.bne.es/quiosco/.

[6] *Candide, ou l'optimisme*, https://candide.bnf.fr.

proccio da perseguire nell'editorializzazione[7] dei contenuti, in modo tale da garantire una fruizione dell'opera letteraria autonoma o complementare rispetto alle edizioni cartacee, ma capace allo stesso tempo di non distogliere l'attenzione dell'utente dal *corpus* principale. Come indicazione di metodo, risulta adeguato uno dei punti individuati dal *Manifest für digitale Editionen*: «Il paradigma digitale ha liberato l'edizione dalle limitazioni della stampa. Le edizioni digitali vanno ben oltre il modello tradizionale di edizione del testo e sviluppano potenzialità specifiche»[8]. Un tentativo nella direzione di una ricerca di tali «potenzialità specifiche» è stato già fatto recentemente da Buzzoni[9]. Tuttavia, è stato poco indagato il nesso tra le «potenzialità specifiche» del digitale e le possibilità in termini di comprensione e arricchimento della testualità nell'ambito degli studi letterari e filologici. Da questo punto di vista, offre numerosi spunti di riflessione la definizione di «ambiente di conoscenza», coniata da Tomasi: «Il concetto di ambiente di conoscenza è particolarmente adeguato a descrivere un tipo di risorsa informativa di questo genere. È infatti la conoscenza, intesa come informazione comprensibile e manipolabile dalla macchina, il valore aggiunto del processo cui la *computer science* costringe»[10]. Poco più avanti: «Ambienti di conoscenza è il termine che efficacemente descrive risorse che […] offrono un'esperienza conoscitiva completa»[11]. Resta però da chiedersi, nell'ambito dell'umanistica digitale, in che modo un utilizzo virtuoso delle «potenzialità specifiche» degli strumenti informatici possa condurre l'utente ad un'«esperienza conoscitiva completa», e soprattutto in cosa essa consista. Solo così sarà possibile rendere le edizioni digitali dei veri e propri «ambienti di conoscenza» capaci di condividere tra di loro un rinnovato approccio alla testualità, distinto da quello delle edizioni

[7] Si intende il termine nella definizione di Pierazzo a partire dall'originale francese: «Nella cultura francofona si è diffuso recentemente il termine *éditorialisation* […] a significare tutte le operazioni di strutturazione e organizzazione dei contenuti in un ambiente digitale» (E. Pierazzo, *Il testo è morto: lunga vita ai testi. Pluralismo testuale ed edizioni digitali,* «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», III, 3, 2018, pp. 321-324: 336).

[8] F. Ciotti *et al., Digital Scholarly Editions Manifesto,* «Umanistica Digitale», VI, 12, 2022, pp. 103-108: 105.

[9] M. Buzzoni, *A protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian point of view*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. by M. J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Lightning Surce for Open Book Publishers, 2016, pp. 59-83: 59-60.

[10] F. Tomasi, *Edizioni o archivi digitali? Knowledge sites e apporti disciplinari,* in *Edizioni Critiche digitali: edizioni a confronto,* a cura di P. Italia, C. Bonsi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 129-135: 133.

[11] Ivi, p. 135.

cartacee tradizionali. Per rispondere, verrà presentato il caso di studio del portale *eBalzac*[12]. Dopo averne illustrate le funzionalità, sarà possibile trarre delle conclusioni a proposito dello statuto dell'orizzonte di conoscenza individuato dall'utilizzo di strumenti informatici all'interno delle edizioni digitali.

2. Il progetto eBalzac

Il progetto *eBalzac* nasce nel 2015 grazie ad un finanziamento quadriennale della Agence nationale de la recherche francese ed è diretto da Andrea Del Lungo, Pierre Glaudes e Jean-Gabriel Ganascia. A livello istituzionale, ha preso vita all'interno di una collaborazione di diversi atenei[13], coinvolgendo specialisti in letteratura francese ed informatica secondo lo spirito interdisciplinare proprio di ogni progetto di umanistica digitale[14]. L'obiettivo principale è la messa a disposizione in libero accesso di un'edizione elettronica filologicamente accurata della totalità della produzione di Honoré de Balzac, a partire da *La Comédie humaine*. Oltre a ciò, sono in corso di pubblicazione sul portale tutte le edizioni cartacee precedenti a quest'ultimo stadio testuale, così come i testi conosciuti con il nome di *Œuvres diverses*[15], tra cui le *pièces* teatrali e i testi giornalistici. Il portale presenta quattro funzionalità principali divise in altrettante sezioni, vale a dire *Édition, Moteur de recherche, Génétique, Hypertexte*. Essendo quest'ultima non accessibile poiché ancora in via di sviluppo e di concettualizzazione[16], verranno prese in esame solamente le prime tre.

La sezione *Édition*[17], in cui è possibile leggere i testi nella loro integralità, presenta una modalità preliminare di interrogazione del *corpus* triplice. È infatti possibile sfogliare i vari testi secondo l'organizzazione scelta da Balzac per la pubblicazione in volume de *La Comédie humaine* (*Plan de l'œuvre*), secondo l'ordine alfabetico (*Alphabetique*), oppure secondo l'ordine cronologico di pubblicazione (*Chronologique*), utilizzando come criterio la data della prima edizione completa di ciascun testo nel caso di riedizioni multiple.

[12] eBalzac, https://ebalzac.com.

[13] Université de Lille (Sciences Humaines et Sociales), Sorbonne Université Paris IV, Université Pierre et Marie Curie Paris 6.

[14] Per approfondimenti, si rimanda alla sezione *Le projet eBalzac* del portale, all'indirizzo https://ebalzac.com/presentation.

[15] T. Kamada, *Œuvres diverses,* in *Dictionnaire Balzac,* éd. par É. Bordas, P. Glaudes, N. Mozet, 2 voll., Paris, Garnier, 2021, I, pp. 927-930.

[16] Per la difficoltà nell'elaborazione di un'edizione ipertestuale, si veda A. Del Lungo, G.P. Vitali, *La littérature du XIXe siècle au prisme des humanités numériques*, «Romantisme», L, 191, 2021, pp. 64-75.

[17] eBalzac, https://ebalzac.com/edition:plan-de-l-oeuvre.

Figura 1. La tripla modalità di accesso al corpus del portale eBalzac pone l'utente di fronte ad una scelta.

Già prima di accedere alla lettura dell'opera, è dunque richiesto all'utente di operare una scelta di fruizione secondo la triplice possibilità, modificando l'approccio al testo. Se la prima e l'ultima rubrica richiamano rispettivamente l'uno l'attenzione per lo studio critico dell'opera nella sua organicità interna, mentre l'altro un interesse di tipo storico-letterario, quella intermedia propone un approccio totalmente neutro. Inoltre, sia l'ordine alfabetico che cronologico contribuiscono alla relativizzazione e alla destabilizzazione dell'imponente architettura testuale della *Comédie humaine*, a causa della presenza di testi di altro tipo, come le opere teatrali.

Una volta scelta l'opera da consultare, l'utente viene reindirizzato ad una pagina bipartita. Nella parte di destra sono presenti una descrizione della trama dell'opera, una storia editoriale ed alcuni spunti di approfondimento bibliografico. Nei testi teatrali, quest'ultima sezione è stata ulteriormente arricchita dall'aggiunta di numeri integrali di periodici contemporanei alla *mise en scène* delle opere, in cui è stato graficamente evidenziato un articolo contenente una recensione, oppure delle informazioni relative al dramma in questione. Ciò permette non solo di studiarne la recezione contemporanea, ma anche di allargare l'orizzonte conoscitivo al contesto culturale in senso più ampio, dal momento che il periodico è presente sul portale nella sua integralità[18]. Per quanto riguarda la sezione di sinistra, l'utente può scegliere una tra le

[18] Un esempio per il dramma *Vautrin*, https://ebalzac.com/romans/Th-vautrin/revues/siecle-17-03.pdf.

diverse edizioni cartacee dell'opera, disposte in ordine cronologico. In termini di esaustività, si tratta di un superamento sostanziale delle limitazioni imposte dal supporto cartaceo, a causa delle quali le edizioni in commercio sono solite pubblicare solamente uno stato dell'opera, tendenzialmente l'ultimo e, solo occasionalmente, una selezione di varianti in nota, o in un apparato a fine volume. Al contrario, *eBalzac* permette la lettura delle differenti edizioni nella loro testualità e coerenza interna specifica. Di conseguenza, lo stadio finale dell'opera viene relativizzato nella sua importanza, in quanto rappresenta solo una delle tante possibilità di lettura. Una volta scelta l'edizione da consultare, con un clic sull'indicazione del numero di pagina si aprirà un *pop-up* contenente una riproduzione della pagina dell'edizione cartacea originale. La funzionalità ha il duplice scopo di validazione dell'edizione digitale e di visione diretta del dato documentario. Dunque, accanto alla lettura lineare secondo dei principi di normalizzazione del testo dichiarati[19], l'interfaccia consente uno studio di tipo archivistico-documentario e la visione del tratto manoscritto dell'autore per i testi presenti nell'edizione *Furne corrigé*, sfruttando la multimedialità del supporto digitale[20].

[19] *Ibidem*. Nella sezione a destra della pagina web, nel paragrafo *Principes d'édition*.

[20] Per approfondire cfr. A. Del Lungo, *L'édition numérique eBalzac: Une nouvelle lecture de La Comédie humaine*, «The Balzac Review / Revue Balzac», IV, 4, 2021, pp. 119-140; oppure cfr. M. Théry, *Édition scientifique et édition critique: la responsabilité du "passeur"*, in *L'édition du manuscrit: de l'archive de création au scriptorium électronique,* éd par. A. Crasson, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, pp. 133-140, che parla di un piacere di tipo estetico nel contatto con l'originale; oppure cfr. O. Lumbroso, *Édition scientifique et édition critique: "l'anti-beau livre" chez Textuel*, ivi, pp. 141-153, che intravede in tale funzionalità la possibilità di sollecitare l'interesse di un pubblico non specialista.

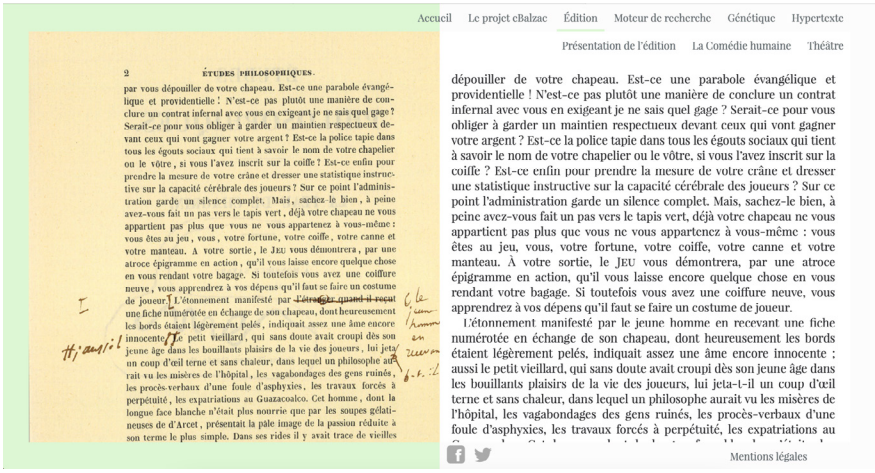


Figura 2. Grazie alla multimedialità del supporto digitale, è possibile studiare le note manoscritte di Balzac. Inoltre, la versione normalizzata del testo rende comprensibili alcuni passaggi di difficile lettura.

Per concludere, la sezione *Édition*, attraverso le «potenzialità specifiche» di archiviazione, ipertestualità e multimedialità, contribuisce all'«esperienza conoscitiva completa» dell'opera, viste le possibilità di interrogazione del testo molteplice che l'interfaccia del sito propone. Si può dunque parlare di un arricchimento delle potenzialità euristiche che il trattamento digitale dei contenuti propone, garantito dal rinnovato approccio alla testualità che destabilizza la staticità del supporto cartaceo.

I fattori di complessità della scrittura di Balzac vengono ulteriormente messi in luce nella seconda sezione: *Génétique*[21]. Essa dona la possibilità di confrontare due edizioni di un medesimo testo de *La Comédie humaine* grazie al software di allineamento testuale MEDITE, presente online in libero accesso[22]. Una volta scelta l'opera da esaminare, la sezione di sinistra offre la scelta tra coppie di edizioni, secondo un ordine cronologico. Scelta la comparazione, l'utente ottiene un'interfaccia bipartita in cui si trova a sinistra l'edizione cronologicamente anteriore, mentre a destra quella più recente. Le due finestre consentono una lettura autonoma di entrambe le edizioni nella loro integralità, proprio come nella sezione *Édition*. Tuttavia, i due testi sono messi in relazione da MEDITE, grazie a cui l'utente può riallineare automaticamente il testo, cliccando su uno dei differenti segmenti testuali individuati dal

[21] eBalzac, https://ebalzac.com/genetique.
[22] Medite, http://obvil.lip6.fr/medite/.

software. Infatti, il suo scopo primario è la messa in evidenza cromatica dei fenomeni correttori[23], ossia tutte le porzioni di testo che rappresentano delle varianti testuali, oggetto di studio della critica genetica. Di conseguenza, ciò che non è messo in evidenza rappresenta l'insieme dei blocchi comuni.

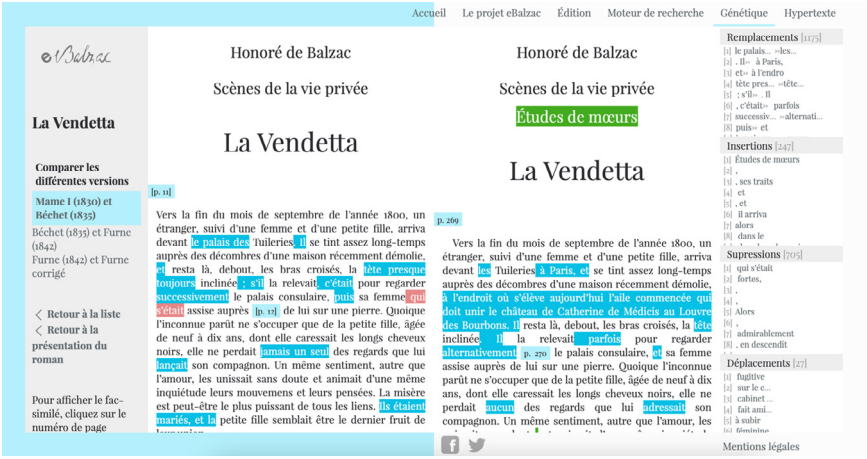


Figura 3. L'intuitiva interfaccia di MEDITE, riprodotta sul portale eBalzac, valorizza una concezione del testo come processo.

L'utente può così comprendere la complessità dello sviluppo genetico di una determinata opera nella sua totalità, mentre le edizioni cartacee operano spesso una selezione delle varianti ritenute significative. Allo stesso modo tali cambiamenti, resi leggibili e comprensibili grazie ad una visualizzazione intuitiva, si trovano al centro dell'attenzione dell'utente, mentre nelle edizioni critiche tradizionali, gerarchicamente subordinati rispetto al testo considerato di riferimento. Un'altra modalità di accesso allo studio genetico del testo è rappresentata dalla colonna presente sulla destra dell'interfaccia, in cui i fenomeni correttori sono quantificati e divisi per categorie. In questo caso, l'utente non è chiamato alla lettura sinottica delle due edizioni, ma all'individuazione di possibili pattern correttori. È chiaro che la validazione dell'ipotesi preliminare va sempre verificata criticamente seguendo invece un approccio di *close reading*, ma l'utilità della visione integrale dei singoli fenomeni rappresenta comunque una risorsa nello studio dell'evoluzione delle singole opere. Dunque, anche le funzionalità presenti nella sezione *Génétique* destabilizzano

[23] In blu le sostituzioni, in giallo gli spostamenti, in verde le aggiunte e in rosso le cancellazioni.

la concezione tradizionale della testualità dell'autore. Da questo punto di vista, le «potenzialità specifiche» del software MEDITE risolvono le aporie delle edizioni cartacee legate alla mancata esaustività, alla difficile leggibilità delle variazioni e dalla loro subordinazione rispetto al testo di riferimento. Per utilizzare i termini di Del Lungo e Vitali, grazie a tale visualizzazione dinamica «le devenir de l'œuvre devient […] lisible»[24] e rende possibile la realizzazione di una «edizione nel tempo»[25]. Una volta aperte nuove prospettive di indagine sul testo, considerato nell'interezza del suo sviluppo cronologico, è possibile giungere ad un'«esperienza conoscitiva completa». Dunque, anche la sezione *Génétique* rappresenta un'importante novità rispetto ai modelli tradizionali di fruizione del testo. Grazie al ricorso agli strumenti informatici, infatti, offre diverse prospettive per lo studio del *corpus,* considerato nella totalità del suo sviluppo temporale.

L'ultima sezione del portale è *Moteur de recherche*[26], grazie a cui ricercare occorrenze, co-occorrenze e collocazioni all'interno di un *corpus* costituito dai testi de *La Comédie humaine* nell'edizione *Furne corrigé*. La funzionalità è dovuta all'implementazione del software PhiloLogic4 dell'Università di Chicago[27], sviluppato all'interno del progetto ARTFL[28]. Utilizzando la barra di ricerca, l'utente può cercare, anche ricorrendo a delle espressioni regolari, occorrenze e co-occorrenze di termini. Grazie al tasto *Show search options*, può in seguito restringere il campo della ricerca in base a uno specifico romanzo, o una delle sezioni de *La Comédie humaine*.

[24] Del Lungo, Vitali, *La littérature du XIXe siècle*, cit., p. 71.

[25] G. Contini, *Filologia,* a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014, p. 19. Per approfondire, si veda anche Buzzoni, *A protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian point of view,* cit., p. 62.

[26] eBalzac, https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/eBalzac/.

[27] The ARTFL Project, https://artfl-project.uchicago.edu/philologic4.

[28] The ARTFL Project, https://artfl-project.uchicago.edu.

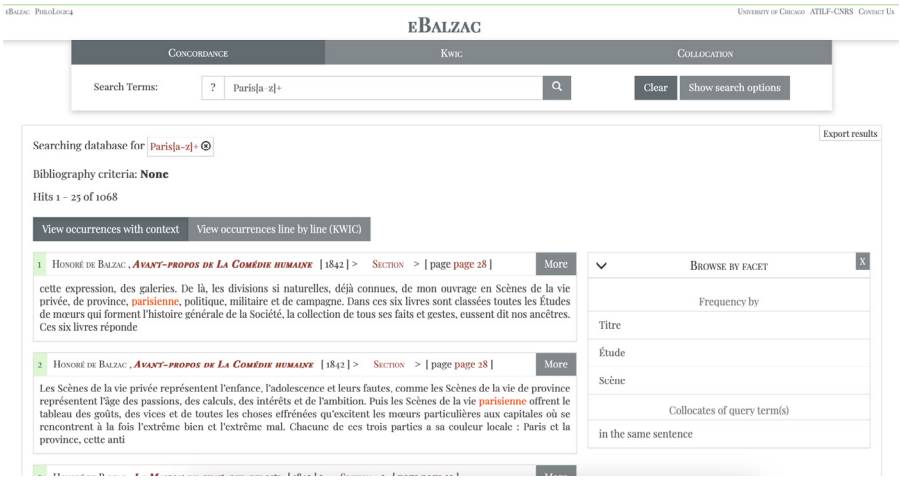


Figura 4. Un esempio di ricerca utilizzando un'espressione regolare. Sulla destra si trova il box grazie a cui l'utente può filtrare i risultati ottenuti.

I risultati vengono poi disposti secondo l'ordine cronologico di uscita dei romanzi che contengono l'occorrenza o la co-occorrenza cercata. *Browse by facet* permette poi di osservare la frequenza assoluta dei risultati per affinare ulteriormente la ricerca. Inoltre, è possibile misurare anche la frequenza relativa dei risultati all'interno di un *corpus* fortemente eterogeneo come quello balzacchiano, in cui la lunghezza dei testi è variabile e alcune sezioni sono molto più nutrite di altre. L'utente può in seguito decidere di approfondire nel dettaglio uno o più risultati attraverso differenti modalità. La prima è rappresentata dal tasto *More* disposto nell'angolo in alto a destra di ciascun risultato, grazie a cui il box contenente il risultato si allarga per consentire una lettura più estesa del brano. Cliccando sul numero di pagina, l'utente sarà reindirizzato al testo dell'intera pagina in cui si trova il risultato, mentre selezionando il titolo della sezione, sarà reindirizzato al testo dell'intera sezione, e così di seguito, conformemente all'architettura del singolo romanzo, sino alla sua lettura integrale con un clic sopra al titolo. Oppure, l'utente può optare per una visualizzazione delle KWIC (Key Word In Context) per rivolgere l'attenzione solamente alle immediate vicinanze delle occorrenze o co-occorrenze cercate. Infine, l'interfaccia offre la possibilità di ricerca di collocazioni proponendo una duplice visualizzazione dei risultati. La prima, è una lista che riporta i risultati secondo un ordine decrescente, con l'indicazione della frequenza assoluta. La seconda organizza invece tutti i risultati all'interno di

una *nuage de mots-clés* grazie alla quale l'utente può avere un'idea sommaria dei termini più usati.

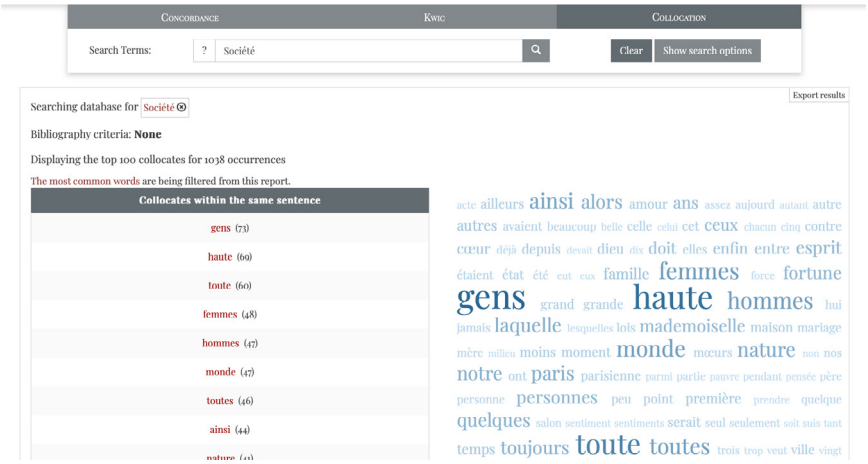


Figura 5. Le due modalità di presentazione dei risultati delle collocazioni sono tra di loro complementari.

Le modalità sono tra di loro complementari, poiché l'intuitività dello schema grafico necessita la quantificazione della lista lineare. In ogni caso, cliccando sull'uno o sull'altro risultato, l'utente verrà reindirizzato alla visualizzazione dei risultati precedentemente illustrata a proposito della ricerca di occorrenze e co-occorrenze. In sintesi, questa ultima sezione offre la possibilità di condurre analisi precise dal punto di vista qualitativo e quantitativo all'interno di un corpus vasto e variegato come quello de *La Comédie humaine*, favorendo una virtuosa alternanza tra le modalità euristiche del *distant reading* e del *close reading*. Inoltre, il grado di interattività è massimo, dal momento che l'utente modifica ad ogni utilizzo il *corpus*, in base all'input inserito. La testualità dell'opera di Balzac si presenta così sotto forma di frammenti, all'interno dei quali chi opera la ricerca è libero di muoversi grazie all'ipertesto, secondo un principio teorizzato Landow.[29] Si rintracciano così le medesime caratteristiche individuate a proposito delle precedenti sezioni del portale. Infatti, le «potenzialità specifiche» della ricerca di occorrenze, co-occorrenze

[29] «Hypertext […] provides an infinitely recenterable system whose provisional points of focus depends on the reader, who becomes a truly active reader in yet another sense» (G. Landow, *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization,* Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2006, p. 56).

e collocazioni, assieme alla presentazione dei risultati come frammenti tra di loro uniti grazie a legami ipertestuali, aprono alla possibilità di un'«esperienza conoscitiva completa», in virtù di un rinnovato approccio al testo di tipo verticale che ricerca punti di contatto tra differenti luoghi del testo. Così, se le sezioni *Édition* e *Génétique* offrono una possibilità di lettura di una determinata opera nei suoi aspetti di coerenza interna e di stratificazione cronologica, la sezione *Moteur de recherche* svela la complessità intertestuale delle diverse componenti de *La Comédie humaine*, veicolando un approccio al testo come rete che l'utente è libero di esplorare e di modificare materialmente in base alla natura delle proprie esigenze di ricerca.

3. Conclusioni

L'analisi ha dimostrato il carattere polivalente di *eBalzac*, con particolare attenzione per le modalità con le quali le «potenzialità specifiche» degli strumenti informatici apportano un'«esperienza conoscitiva completa» del *corpus* presente sul portale. Innanzitutto, le possibilità di archiviazione del digitale consentono una rappresentazione esaustiva e multimediale delle singole opere, permettendo una pubblicazione integrale di tutti gli stadi testuali e delle corrispettive riproduzioni in *fac-simile* anche laddove sussistano variazioni minime. Inoltre, l'editorializzazione dei contenuti testuali attraverso differenti modalità di codifica informatica incrementa le funzionalità del sito. A ciò corrisponde una molteplicità di approcci epistemologici grazie a cui l'utente acquisisce una conoscenza specifica, dal momento che ciascuna delle funzionalità esposte propone una certa visione dell'opera di Balzac: per quanto riguarda la sezione *Édition,* il testo come unità dotata di coerenza interna, nella sezione *Génétique,* il testo come processo, mentre per la sezione *Moteur de recherche,* il testo come rete di relazioni stilistiche e contenutistiche. Inoltre, l'alternanza di *close* e *distant reading* favorisce una «alliance du quantitatif et de l'herméneutique»[30] fondamentale in ogni progetto scientificamente valido di umanistica digitale. Di conseguenza, l'«esperienza conoscitiva completa» di cui parla Tomasi non deve considerarsi tale perché include nozioni inedite, ma perché la ginnastica prospettica offerta all'utente può aprire nuove ipotesi di indagine critica su un determinato *corpus*, così come riconosciuto da Gabler che definisce l'edizione digitale: «hub of criticism and knowledge […] in multifaced relationality»[31]. Il

[30] Del Lungo, Vitali, *La littérature du XIXe siècle*, cit., p. 71.

[31] H.W. Gabler, *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays,* Cambridge, Open Book Publishers, 2018, p. 138.

sostantivo inglese *hub* richiama l'aspetto polifunzionale di *eBalzac* in termini di multidisciplinarietà dell'approccio garantito dagli strumenti digitali che portano alla luce la pluralità «endemica»[32] dei testi, difficilmente esplorabile nella linearità delle edizioni cartacee. Viene così superato anche il concetto di «archivio d'autore»[33], perché il portale non si limita all'aggregazione di quanto prodotto dall'autore, ma utilizza tali materiali come punto di partenza per un'indagine filologica e critica più complessa che mette in evidenza i caratteri di instabilità e complessità dell'opera di Balzac. Si può dunque definire *eBalzac* un «ambiente di conoscenza» per la sua polifunzionalità capace di restituire all'utente una possibilità di conoscenza molteplice del dato testuale, auspicando che una simile modellizzazione del patrimonio documentario e letterario venga adottata anche per futuri progetti di edizione digitale nell'ambito degli studi di italianistica.

Bibliografia

Buzzoni M., *A protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian point of view*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, a cura di M. J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Lightning Surce for Open Book Publishers, 2016, pp. 59-83.

Ciotti F. *et al., Digital Scholarly Editions Manifesto,* «Umanistica Digitale», VI, 12, 2022, pp. 103-108: 105.

Clément J., *Hypertexte et complexité*, «Études françaises», XXXVI, 2, 2008, pp. 39–57.

Contini G., *Filologia,* a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014.

Del Lungo A., *L'édition numérique eBalzac: Une nouvelle lecture de La Comédie humaine*, «The Balzac Review / Revue Balzac», IV, 4, 2021, pp. 119-140.

Del Lungo A., Vitali G.P., *La littérature du XIXe siècle au prisme des humanités numériques*, «Romantisme», L, 191, 2021, pp. 64-75.

Epron B., Vitali-Rosati M., *L'édition à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2018.

Gabler H.W., *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018, p. 138.

Kamada T., *Œuvres diverses,* in *Dictionnaire Balzac*, éd. par É. Bordas, P. Glaudes, N. Mozet, 2 voll., Paris, Garnier, 2021, II, pp. 927-930.

Landow G., *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization,* Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2006.

Lebrave J.-L., *Du visible au lisible: comment représenter la genèse?*, «Genesis» , XXVII,

[32] Pierazzo, *Il testo è morto: lunga vita ai testi,* cit., pp. 326-327.

[33] Tomasi, *Edizioni o archivi digitali? Knowledge sites e apporti disciplinari,* cit., p. 131.

1, 2006, pp. 11-18.

Lumbroso O., *Édition scientifique et édition critique: "l'anti-beau livre" chez Textuel*, in *L'édition du manuscrit: de l'archive de création au scriptorium électronique,* a cura di A. Crasson, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, pp. 141-153.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale,* Roma, Carocci, 2020.

Pierazzo E., *Il testo è morto: lunga vita ai testi. Pluralismo testuale e edizioni digitali*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», III, 3, 2018, pp. 321-344.

Régnier P., *Les enjeux de l'édition critique numérique,* in *L'édition critique à l'ère du numérique*, a cura di D. Apollon, P. Régnier, C. Bélise, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 79-100.

Théry M., *Édition scientifique et édition critique: la responsabilité du "passeur"*, in *L'édition du manuscrit: de l'archive de création au scriptorium électronique,* a cura di A. Crasson, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, pp. 133-140.

Tomasi F., *Edizioni o archivi digitali? Knowledge sites e apporti disciplinari,* in *Edizioni Critiche digitali: edizioni a confronto,* a cura di P. Italia, C. Bonsi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 129-135.

Sitografia

Candide, ou l'optimisme, https://candide.bnf.fr.

Dig-Ed-Cat, https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at.

E-Balzac, https://ebalzac.com.

Medite, <http://obvil.lip6.fr/medite/.

Melville Electronic Library, https://mel.netlify.app.

Quijotes, <https://quijote.bne.es/quiosco/.

TEI Consortium, *TEI P5 Guidelines for Electonic Texts Encoding and Interchange*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf.

The Shelley-Godwyn Archive, http://shelleygodwinarchive.org.

The Artfl Project, https://artfl-project.uchicago.edu.

Elisa Conti

Tra umano e digitale. Per un'edizione critica digitale delle fiabe di Capuana

1. Il progetto

L'edizione critica digitale delle fiabe di Luigi Capuana nasce e si inserisce nel contesto del progetto *Verismo digitale* finanziato dal PE5 Changes, Spoke 3, un portale dedicato a Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto. Il progetto nasce con il proposito di offrire i testi dei tre grandi autori del Verismo su livelli differenti, attraverso edizioni filologiche (dinamiche e a stampa), edizioni diplomatiche, concordanze ed hyperedizioni. L'idea da cui prende le mosse il progetto è quella di rendere il portale fruibile ad utenti di ogni tipologia, dai discenti di scuola secondaria agli addetti ai lavori, secondo una prospettiva di divulgazione aperta. Le fiabe di Capuana sono ospitate in questo ecosistema digitale con un posto d'eccezione, in quanto testi di genere fiabesco, e di conseguenza, apparentemente divergenti dalla lezione verista. Vedremo come anche questa tipologia di testi possa custodire la prospettiva verista e il suo determinismo[1] e quindi perché possa avere il diritto di rientrare tra le opere di *Verismo digitale*.

Le raccolte di fiabe presentate e rappresentate sono *C'era una volta… Fiabe*, *Il Raccontafiabe* e *Chi vuol fiabe, Chi vuole?*, le prime tre opere fiabistiche di Capuana, scritte tra il 1882 e il 1908. In questo contributo presenteremo il flusso di lavoro relativo all'edizione della prima raccolta, *C'era una volta… Fiabe*, con l'intento di mostrare il ruolo della macchina e del computazionale nella realizzazione di un'edizione critica digitale, secondo un approccio integrato tra Ermeneutica ed Informatica Umanistica.

Durante la fase di modellizzazione del progetto, è stato ideato un protocollo

[1] Cfr. A. Barsotti, «*C'era una volta…» il Verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana,* in *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1984, pp. 85-99.

generale per tutte le opere del portale, le quali però presenteranno difformità nella rappresentazione a seconda delle caratteristiche dei testi. Per quanto riguarda le fiabe, queste vengono presentate in diverse tipologie di edizione: filologica (dinamica e statica), hyper e tramite concordanze. Non essendo state mai realizzate edizione critiche delle fiabe, riteniamo che l'edizione critico-filologica sia di fondamentale importanza. Dato il periodo in cui furono scritti, ovvero dopo l'Unità d'Italia, i testi favolistici del mineolo si rivelano ricchi di trasformazioni. Si intuisce la relativa riflessione sulla lingua e sul folklore fatta da Capuana che cerca di rendere la propria opera di rilievo nazionale. Proprio per questo, in *C'era una volta* si nota una progressiva toscanizzazione del testo e si rilevano delle forme di evitamento[2] nell'uso del siciliano. Per quanto riguarda l'hyperedizione, il protocollo di codifica si presenta leggermente differente da quello delle altre opere del portale a causa della natura dei suoi testi e del genere a cui appartengono.

2. *Workflow* dell'edizione

Il flusso di costruzione della nostra DSE prevede le seguenti fasi: studio dei testi, modellizzazione, transcodifica dei testi in formato elettronico, codifica in XML-TEI per edizione filologica e hyperedizione, configurazione del software di visualizzazione, produzione di concordanze, interpretazione e commento dei testi. In questo lungo processo, la macchina è in grado di rendere più celeri alcuni passaggi. Occorre però precisare che ciò avviene non sempre nella maniera più immediata rispetto ad un approccio prettamente 'umano'. Nell'utilizzare questi strumenti è fondamentale intendere quanto e come i processi computazionali siano differenti dall'elaborazione di una mente umana e quindi, come utilizzare al meglio il digitale per non rendere ancora più complesso il *workflow*, rispetto al lavoro classico del filologo. Compreso questo concetto, ci è possibile affermare che «tali metodologie e scelte tecnologiche […] hanno determinato un cambiamento complessivo non solo nel modo di approntare le edizioni, ma anche in quello di approcciare le fonti antiche e nella loro fruizione; soprattutto, queste scelte hanno determinato un cambiamento nella maniera di concepire la testualità e il lavoro filologico in generale.»[3] Non si tratta però solo della nuova velocità dei processi o dello

[2] Cfr. L. Capuana, *Stretta la foglia, larga la via*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli, 2015.

[3] E. Pierazzo, R. Rosselli Del Turco, *Critica testuale e nuovi metodi: l'edizione scientifica digitale*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi,* a cura di F. Ciotti, Carocci, Roma 2023, p. 115.

snellimento delle operazioni. La costruzione di un'edizione critica digitale comporta un cambiamento del paradigma di interpretazione e del metodo di lettura profonda del testo. Al giorno d'oggi alcune attività possono essere rese automatiche e velocizzate, ma spetta sempre al critico il compito di scegliere come rappresentare un oggetto, verificare, revisionare e talvolta rimodellizzare. Indubbiamente, con dei passaggi automatizzati così utili per le DH, l'ermeneuta avrà più tempo a disposizione per dedicarsi all'atto fondamentale dell'interpretazione.

3. L'edizione filologica

Nel caso di *C'era una volta* – e della sua edizione filologica – trascrizione, collazione e parziale codifica XML-TEI sono state automatizzate. Nella fase preliminare, sono stati individuati i testimoni da censire e ne sono state analizzate le caratteristiche. Sono stati presi in considerazione quattro testi: *C'era una volta* nelle tre diverse redazioni del 1882, 1885 e 1889, e *Il Regno delle fate*, pubblicato nel 1883. Anche quest'ultima raccolta viene censita come testimone, poiché le fiabe in essa presenti sono raccolte in *C'era una volta* del 1889, la lezione messa a testo. Capuana ricombina l'ordine delle fiabe nelle varie redazioni, ne inserisce di nuove e opera modifiche di tipo linguistico.

Il primo passo che è seguito ad un primo studio delle varie redazioni è stato quello di ottenere i testi dei quattro testimoni in formato elettronico. Il processo è stato semiautomatizzato tramite un software OCR (*Optical Character Recognition*). Il programma impiegato è Abbyy Fine Reader[4], il quale restituisce un output di riconoscimento del testo con un basso margine di errore e che possiede una maschera in cui vengono mostrati input ed output parallelamente.

[4] Abbyy Fine Reader, https://pdf.abbyy.com/.

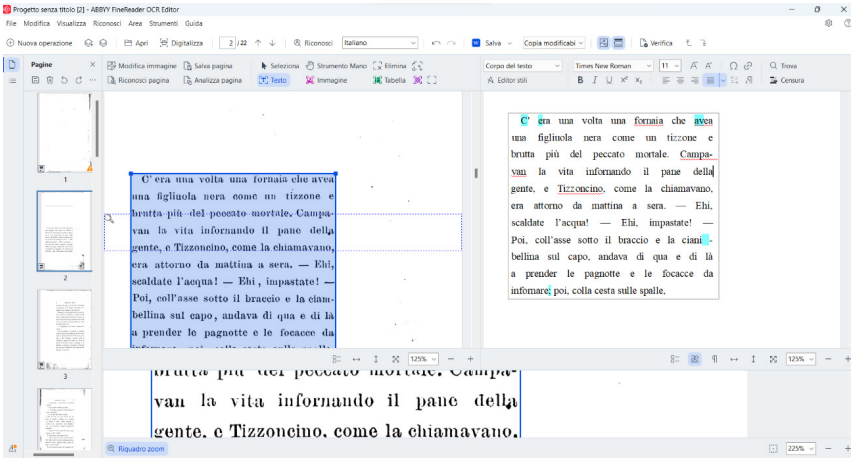


Figura 1: esempio di OCR con Abbyy Fine Reader.

In questo modo il critico può individuare facilmente gli errori e può apportare eventuali correzioni in maniera semplice. Purtroppo si tratta di un software commerciale e ci auguriamo di poter utilizzare in futuro programmi opensource, con maschere così intuitive e chiare, aperti alla comunità scientifica[5].

Ottenuti i testi, il passo successivo è stato quello di procedere con la collazione. Come detto sopra, Capuana ricombina la struttura delle sue raccolte, spostando interi blocchi di fiabe, e dunque comportando la necessità di analizzare in un primo momento la struttura di ogni testimone. Solo in un secondo momento, ci è stato possibile collazionare i testi delle singole fiabe per poterle confrontare. In questo caso, grazie al software LERA[6] realizzato dall'Università di Halle-Wittemberg, è stato possibile automatizzare anche questo processo, rendendo più semplice lo studio delle diverse lezioni[7]. La fase preliminare di

[5] Un programma *opensource* è Tesseract, https://github.com/tesseract-ocr/tesseract/blob/main/CONTRIBUTING.md. Tuttavia, abbiamo riscontrato maggiore difficoltà nell'applicazione per il *command line*.

[6] LERA software, https://lera.uzi.uni-halle.de/. M. Pöckelmann *et al.*, *LERA - an interactive platform for synoptical representations of multiple text witnesses*, «Digital Scholarship in the Humanities», XXXVIII, 1, 2022, pp. 330-346, https://doi.org/10.1093/llc/fqac021.

[7] Cfr. Rosselli Del Turco, Pierazzo, *Critica testuale e nuovi metodi*, cit., p. 125. Pierazzo sostiene che «[i]l processo in realtà non è mai automatico, in quanto l'intervento umano si rende necessario nella maggior parte dei casi per correggere il risultato prodotto dalla macchina e per guidare il programma di collazione» (*ibidem*).

studio dei vari testimoni è stata fondamentale per far sì che venissero dati alla macchina testi confrontabili, dunque le singole fiabe, e non le intere raccolte con spostamenti di blocchi di testo di difficile gestione per il software.

Figura 2: esempio di collazione automatica con LERA software.

Riassumendo, la fase di collazione ha previsto tre momenti fondamentali: il primo è l'analisi della macrostruttura, il secondo è la collazione automatica delle fiabe, la terza e ultima fase riguarda la revisione dell'output ottenuto. In questo modo ci è stato possibile ottenere la collazione e fare le dovute considerazioni con opportune note che verranno riportate in codifica, nel caso degli spostamenti di interi blocchi di testo.

Dalla collazione automatica, il software LERA consente di ottenere un output in XML-TEI modellizzato secondo le linee guida di TEI-Publisher. Tuttavia, con alcune modifiche, è stato possibile adeguare il testo annotato al nostro schema di codifica. Nel caso dell'edizione filologica dinamica, il set di marcatori è quello relativo alla codifica delle varianti: nel <front> si codifica con <listWit> la lista di tutti i testimoni e con <witness> i singoli testimoni. Ogni testimone ha un xml:id univoco con rispettive sigle e descrizioni. Le sigle di riferimento sono C89 per la lezione messa a testo, C82, C85 ed RFT83 per le altre redazioni:

```
<front>
 <div>
    <listWit>
      <head>Lista dei testimoni</head>
      <witness xml:id="C82">C'era una volta, Treves, 1882.</witness>
    <witness xml:id="RFT83">Il Regno delle fate, Gustavo Morelli, 1883.</witness>
```

```
        <witness xml:id="C85">C'era una volta, Treves, 1885.</witness>
        <witness xml:id="C89">C'era una volta, Treves, 1889.<note>
Lezione messa a testo.</note></witness>
      </listWit>
    </div>
  </front>
```

Per la codifica delle varianti, i tag impiegati sono: <app> che introduce la voce di apparato, <lem> che attesta la lezione di riferimento da noi scelta e uno o più <rdg> per la codifica delle varianti del testo. Per le varianti, è possibile codificarne anche la tipologia con attributo @type e la causa con @cause. Anche in questo caso è possibile utilizzare il tag <note> per inserire una nota di commento all'apparato. Ci rifacciamo al contributo di Buzzoni[8] relativo a questa tipologia di tag. All'interno dei tag <lem> ed <rdg> sono inseriti i riferimenti ai testimoni con attributo @wit e riferimento all'xml:id del testimone come nell'esempio:

```
<app>
<lem wit="#C89">fuliggine</lem>
<rdg wit="#C82 #C85">filiggine;</rdg>
</app>
```

Come già accennato, grazie al software LERA, questa parte di codifica può essere ottenuta in maniera automatica, a patto che si operi un'attenta revisione delle varianti annotate e che si adegui il resto dell'output allo schema scelto. Il software di collazione in alcuni casi tende ad accorpare le varianti o, se la variante comprende lunghe porzioni di testo, può commettere degli errori di confronto tra le varie lezioni. Di conseguenza si ritiene fondamentale l'intervento del critico nell'opera di revisione. In linea di massima però ci è possibile dire che il software produca pochi errori e dunque che sia di aiuto per il filologo e per la sua attività.

Allo stato attuale, lo studio delle varianti restituisce un'evoluzione del lessico di Capuana verso il toscano, come anche attestato da Fedi[9]. Nello specifico, Capuana interviene da un punto di vista morfologico, semantico e sintattico

[8] Cfr. M. Buzzoni, *A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. by E. Pierazzo, M. J. Driscoll, Open Book Publishers, 2016, http://books.openedition.org/obp/3400.

[9] Fedi sottolinea che tra la prima edizione di *C'era una volta* e la terza edizione ci siano notevoli cambiamenti linguistici. Cfr. *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno (Montréal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone, E. Rossetti, Roma, Salerno, 1990, pp. 205-220.

con: monottongazione da *uo* a *o* (*risuonavano* > *risonavano*[10]); sostituzione lessicale come per *focacce* > *stiacciate*;[11] ristrutturazione sintattica come per la frase «Il Re, gli scappò la pazienza» > «Al Re scappò la pazienza»[12]. Capuana rielabora il testo per tre volte, avvicinandosi sempre più alla lingua utilizzata da Collodi. Il lavorio sulle varie edizioni parte dalla riflessione sulla questione linguistica, che è fondamentale per l'Italia post-unitaria e per la letteratura post-manzoniana. In questo periodo storico, l'impiego del toscano è finalizzato al raggiungimento di un ampio bacino di lettori, in modo da rendere la raccolta un'opera nazionale rivolta alla nuova Italia. La seconda e la terza edizione dell'opera, rispettivamente del 1885 e del 1889, mostrano dunque una progressiva toscanizzazione del testo che viene rappresentata in codifica.

Ritornando alla marcatura, l'output ottenuto da LERA è programmato secondo una codifica da visualizzare con TEI-publisher. Nel nostro caso, il software di visualizzazione sarà EVT2[13], per questo è stato necessario modificare la macrostruttura ottenuta, secondo i tag strutturali da noi scelti per l'edizione filologica, oltre ai tag di apparato. Si tratta di marcatori base di formattazione , <pb>, <lb>, <head> e tag del testo poetico per la rappresentazione delle filastrocche come <lg>, <l>. Questa parte di codifica è interamente realizzata dal critico e permette una buona visualizzazione del testo, così importante per il digitale e per la sua fruizione. Allo stesso tempo, questa tipologia di tag ci permette di rappresentare, dal punto di vista ermeneutico, gli elementi fondamentali della storia come le filastrocche. In questo modo è possibile mettere in risalto la loro centralità nella storia, in quanto nodi fondamentali per lo svolgimento della fiaba[14]. Ciò dimostra che la codifica non è solo uno strumento puramente descrittivo, ma ci consente di formalizzare le particolarità del testo, per dichiararle attraverso il linguaggio scelto[15]. La dichiarazione si basa sulle scelte del critico e come afferma Ciotti: «tale operazione è sempre il risultato di una serie di scelte teoriche e di atti interpretativi, che vengono incorporati esplicitamente o implicitamente nella

[10] Il riferimento è a *Spera di sole*.

[11] Il riferimento è a *Spera di sole*.

[12] Il riferimento è a *L'uovo nero*.

[13] EVT2, http://evt.labcd.unipi.it/. Si tratta del software di visualizzazione *open source* creato dal team di Rosselli Del Turco, che consente di visualizzare in maniera intuitiva varianti e testi dei testimoni. Si tratta di uno strumento fondamentale per lo sviluppo della DSE su Capuana.

[14] Capuana, *Stretta la foglia, larga la via*, cit., pp. XXXI-XXXIII.

[15] Ciotti, *La codifica del testo, XML e la TEI*, in *Digital Humanities*, cit., p. 68.

rappresentazione stessa»[16]. In *C'era una volta*, le filastrocche indicano gli atti fondamentali che i personaggi devono compiere per riuscire a raggiungere il proprio obiettivo, e allo stesso tempo richiamano l'attenzione del lettore grazie alla loro musicalità. Chi ascolta ricorderà poi gli snodi principali del racconto secondo le regole tipiche della tradizione orale[17]. Si tratta dunque di elementi fondamentali da un punto di vista narratologico ed è per questo che abbiamo scelto di rappresentarle.

4. L'hyperedizione

Rimanendo nell'ambito della codifica XML-TEI, introduciamo il secondo tipo di edizione, quella hyper, che presenta risorse e note di commento. L'edizione segue il protocollo definito per il progetto e dunque in essa vengono rilevate e codificate le Entità Nominate, in modo da restituire una mappatura significativa del testo.

I tag utilizzati sono <persName> per i personaggi, <placeName> per la marcatura dei luoghi e <objectName> per marcare oggetti rilevanti nell'economia dei testi, come gli oggetti magici presenti nelle fiabe. Infine verranno marcati anche gli elementi lessicali di difficile comprensione tramite il tag <distinct> e verrà utilizzato il tag <q> per il discorso diretto, in modo da marcare i dialoghi. Rispetto alle altre opere del portale, l'hyperedizione delle fiabe presenta tutti gli elementi tipicamente fiabeschi. I personaggi sono fate gobbe, maghi invidiosi, Reginotte coraggiose e Reucci capricciosi. La mappatura dei luoghi non può restituirci una cartina reale, bensì la mappa dell'immaginazione di Capuana. Eppure, nonostante tutti i riferimenti tipici della letteratura di magia, le fiabe capuaniane mantengono un saldo legame con la realtà. La lezione verista si esplicita nella classe sociale di alcuni personaggi, come Tizzoncino o Ranocchino[18], e nell'impossibilità di emanciparsi dalla propria condizione, a meno di avere un destino già segnato: «Spera di sole, Spera di sole, Sarai Regina se Dio vuole».[19] Si tratta di *eroi bassi* che grazie alla magia possono passare dal mondo *basso* a quello *alto,* solo perché predestinati, marchiati anche in maniera orrida (si pensi a Ranocchino).[20] Barsotti afferma che nei testi di Capuana vi sia un determinismo che impedisce ai personaggi di cambiare lo stato delle cose, secondo Faeti, un fato «quasi biologicamente

[16] Ivi, p. 72.
[17] Capuana, *Stretta la foglia, larga la via*, cit., pp. XXXI-XXXIII.
[18] Dalle fiabe *Spera di sole* e *Ranocchino*.
[19] *Spera di sole*, in Capuana, *Stretta la foglia, larga la via*, cit., p. 19.
[20] Cfr. Barsotti, «*C'era una volta…» il Verismo*, cit., p. 92.

determinato»[21], e dunque per questo le fiabe del mineolo possono essere definite fiabe veriste[22].

Infinite, è stato fatto un tentativo nell'automatizzare il processo di codifica tramite ChatGPT[23], tuttavia non è stato possibile. Una volta rilevate le Named Entities, processo che riesce bene allo strumento, è stato richiesto al Chatbot di codificarle secondo i tag richiesti; le Named Entities sono state annotate ma, allo stesso tempo, è stata generata una fiaba del tutto diversa da quella inserita come input e dunque per questo lo strumento non risulta essere affidabile.

Riportiamo di seguito un esempio di testo input tratto da *Spera di sole*:

- Brav' uomo, sapreste indicarmi la via per uscire dal bosco?
- Ah, finalmente sei arrivato!
A quella voce grossa grossa, il Reuccio sentì accapponarsi la pelle.
- Brav' uomo, non vi conosco; io sono il Reuccio.
- Reuccio o non Reuccio, prendi quella scure e spaccami un po' di legna.
Il Reuccio, per timore di peggio, gli spaccava la legna.

Di seguito invece ecco l'output ottenuto con Chat GPT:

Brav' uomo, sapreste indicarmi la via per uscire dal bosco?
- Ah, finalmente sei arrivato!
A quella voce grossa grossa, il <persName>Reuccio</persName> voltò gli occhi e non poté fare a meno di ridere. Pareva un omino di legno, tutto nero, col viso lungo e scavato, tanto scavato che pareva il foro d'una serratura.
- Sei molto brutto, vecchio.
- E tu sei molto impertinente, giovane. Ma non fa nulla, purché tu faccia quel che ti dico.
- E che vuoi che faccia?
- Che tu mi prometta di far tutto quello che ti dirò.

Ciò dimostra come la macchina non sempre dia i frutti desiderati. Il compito dello studioso è quello di verificare la correttezza dei processi e la veridicità dei risultati. Di conseguenza, la codifica per l'hyperedizione verrà operata dal critico, a meno di sviluppi futuri nell'ambito dei software.

[21] A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia,* Einaudi, Torino, 1972. Una nuova edizione è stata edita da Donzelli nel 2011 (p. 39), https://www.donzelli.it/libro/9788860366672.

[22] Cfr. Barsotti, «*C'era una volta…» il Verismo*, cit., pp. 85-99.

[23] ChatGPT. https://chatgpt.com/auth/login.

5. Interpretazione e DSE

In conclusione, ci è possibile affermare che l'interpretazione è favorita dai processi che portano alla costruzione di una DSE, poiché guidano lo studioso dentro al testo, lo costringono ad una lettura profonda del suo oggetto d'indagine e ad una scelta, o più scelte, soprattutto nella fase della modellizzazione. Anche nel caso in cui la codifica sia automatizzata, il passo fondamentale della modellizzazione e della scelta del linguaggio comporta un'analisi qualitativa del testo nell'ottica di formalizzare e rappresentare.

Secondo il circolo heideggeriano-gadameriano digitale, l'atto critico appartiene allo studioso che può impiegare il digitale per giungere all'interpretazione, secondo il circolo ermeneutico. L'ermeneuta applica la propria interpretazione alla rappresentazione del testo nel digitale, da cui ricava nuovi dati che daranno origine ad una nuova interpretazione[24]. L'interprete, trovandosi in una condizione di *traità*, fa da mediatore tra il pensiero complesso e il digitale formalizzato, tra i testi e l'umanità. Gli strumenti del digitale possono offrire nuovi metodi per studiare i testi ma è solo il critico che può *attivarli* totalmente nell'interpretazione come atto rivolto agli uomini.

In conclusione, è utile e necessario poter usufruire dello scambio tra le discipline, tra Informatica Umanistica ed Ermeneutica, secondo il principio della scientificità che deve guidare sempre il lavoro critico per cui: «un'edizione digitale o no, si giudica sul suo rigore metodologico, sulla sua capacità di dare conto della tradizione testuale, sul modo di aprire la strada a ulteriori ricerche e sull'avanzamento delle conoscenze che essa comporta»[25].

Bibliografia

Barsotti A., «*C'era una volta…» il Verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana,* in *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1984, pp. 85-99.

Buzzoni M., *A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. by E. Pierazzo, M. J. Driscoll, Open Book Publishers, 2016, http://books.openedition.org/obp/3400.

[24] Cfr. C. D'Agata, *L'edizione scientifica digitale estesa de «Il nome della rosa»: modellizzazione, workflow e il paradigma IDEA*, «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 183-215, https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/15602.

[25] *Digital Humanities*, cit., p. 68.

Capuana L., *Stretta la foglia, larga la via*, a cura di R. Sardo, Donzelli, Roma, 2015.

D'Agata C., *L'edizione scientifica digitale estesa de «Il nome della rosa»: modellizzazione, workflow e il paradigma IDEA*, «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 183-215 DOI: http:/ /doi.org/10.6092/issn.2532-8816/15602.

Driscoll M., Pierazzo E. (ed by), *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*. Cambridge, UK, Open Book Publishers 2016, http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0095.

Ciotti F. (a cura di), *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Carocci, Roma 2023.

Faeti A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia,* Einaudi, Torino 1972. Nuova edizione di Donzelli, Roma 2011 e nuova introduzione, p. 39, https://www.donzelli.it/libro/9788860366672.

Malato E., *L'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, in *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno (Montreal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone, E. Rossetti, Salerno, Roma, 1990, pp. 221-265.

Picone M., Rossetti E. (a cura di), *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana*, cit., pp. 63-80.

Pöckelmann M., Medek A., Ritter J., Molitor P., *LERA - an interactive platform for synoptical representations of multiple text witnesses,* «Digital Scholarship in the Humanities», XXXVIII, 1, 2023, pp. 330–346, https://doi.org/10.1093/llc/fqac021.

Sitografia

Abbyy Fine Reader, https://pdf.abbyy.com/.

ChatGPT, https://chatgpt.com/auth/login.

EVT2, http://evt.labcd.unipi.it/.

LERA software, https://lera.uzi.uni-halle.de/.

EPISTOLARI

Alice Gardoncini

«Lettere di tedeschi» nell'era digitale. Primo Levi e il progetto LeviNeT

Dall'estate del 2024 è online il portale www.levinet.eu, frutto di un progetto di ricerca finanziato dall'*European Research Council* e coordinato da Martina Mengoni[1]: qui saranno progressivamente pubblicati, in edizione digitale a libero accesso, i carteggi che tra il 1959 e il 1986 coinvolsero Primo Levi e una serie di interlocutori di lingua tedesca. L'obiettivo di questo breve articolo è evidenziare come alcune particolarità di queste lettere, e del modo in cui Primo Levi le concepiva, abbiano trovato risposte concrete e strategie di realizzazione nell'utilizzo degli strumenti specifici offerti dal digitale.

Una raccolta di lettere pubblicata come opera autonoma è un testo ibrido, sotto molti punti di vista. Infatti, se la scrittura epistolare di per sé sembra essere di casa nel mondo reale, poiché ad esso fa riferimento e su di esso si propone di avere un effetto, è innegabile che intrattenga una relazione sottile e talvolta ambigua con la finzione e la letteratura. In secondo luogo la raccolta di lettere è ibrida perché contiene due o più istanze autoriali, quando chi cura il carteggio sceglie di dar voce a entrambi i lati della corrispondenza. Ma la lettera ha anche due pubblici e due tempi di vita molto diversi: il singolo destinatario per cui è stata pensata nel momento in cui è stata scritta e il pubblico più ampio dei possibili suoi lettori futuri; e non di rado nelle intenzioni dell'autore questi due pubblici sono entrambi presenti nell'atto della scrittura. Infine, lo scambio di lettere può essere costitutivamente ibrido sul piano della lingua, nel caso in cui coinvolga corrispondenti lontani che non padroneggino allo stesso modo gli stessi codici linguistici.

[1] ERC Starting Grant: *LeviNeT. The German Network. Primo Levi's Correspondence with German Readers and Intellectuals* (2022-2027); Project: 101040302; Principal Investigator: Martina Mengoni. Il progetto ha sede presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara, in collaborazione con il Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino. All'interno di «LeviNeT» l'autrice del presente articolo è assegnista di ricerca. L'URL del progetto è https://www.levinet.eu.

Non stupisce affatto, dunque, che Primo Levi, scrittore ibrido[2] e dell'ibrido[3], abbia non solo praticato spesso e volentieri la scrittura epistolare, ma soprattutto dato ad essa una dignità editoriale autonoma e un posto di rilievo all'interno della propria opera: il caso delle «Lettere di tedeschi», da cui l'intero progetto «LeviNeT» prende l'avvio, è in questo senso esemplare. Il titolo si riferisce all'ottavo e conclusivo capitolo dell'ultimo libro di Levi, *I sommersi e i salvati*, nel quale l'autore racconta la vicenda scaturita a partire dalla traduzione tedesca di *Se questo è un uomo*, pubblicato nel novembre del 1961 dalla Fischer Bücherei, nella versione di Heinz Riedt[4]: è una vicenda fatta, per l'appunto, di lettere.

La prima informa Levi che il suo libro sarà tradotto in tedesco; questa notizia scatena in lui una serie di emozioni violente e contraddittorie e innanzitutto un'epifania. È in quel momento che capisce come i veri destinatati di *Se questo è un uomo* siano proprio i tedeschi. Ora, con questa traduzione, sarà finalmente possibile raggiungerli. Levi prova fin da subito un forte senso di rivalsa, l'emozione «violenta e nuova»[5] di aver vinto una battaglia, ma al contempo una grande diffidenza nei confronti dell'editore e di chi e come tradurrà le sue parole. A partire da quella diffidenza iniziale si instaura con Riedt un dialogo quasi trentennale, ma non basta. Una volta pubblicato *Ist das ein Mensch?* a questa prima corrispondenza con un tedesco anomalo se ne affiancano molte altre, ognuna con caratteristiche proprie, ma tutte interconnesse tra loro: c'è lo storico ed ex deportato Hermann Langbein, gli scrittori Albrecht Goes e Hans Jurgen Fröhlich, c'è la giornalista Hety Schmitt-Maass che a sua volta intratterrà con Levi una corrispondenza longeva e lo metterà in contatto con il filosofo Jean Améry e con Ferdinand Meyer, un ufficiale della Wehrmacht e chimico che Levi aveva conosciuto ad Auschwitz ma «dall'altra parte». Poi ci sono una quarantina di lettrici e lettori del libro, che scrivono a Levi e a cui Levi risponde.

Come ricostruito da Mengoni[6], già negli anni Sessanta Levi aveva tentato a più riprese di pubblicare queste corrispondenze nella forma di un libro autonomo, proponendolo a Cesare Cases di Einaudi e parallelamente a Kurt Hein-

[2] «[…] io, ibrido, mezzo chimico e mezzo scrittore» (P. Levi, *Opere Complete*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2016-2018, II, p. 1682).

[3] D. Del Giudice, *Introduzione*, in Levi, *Opere Complete*, cit., I, pp. XLII-XLVIII.

[4] P. Levi, *Ist das ein Mensch?*, hrsg. H. Riedt, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1961.

[5] Levi, *Opere Complete*, cit., II, p. 1253.

[6] Cfr. il capitolo «*Breve storia di un libro mai pubblicato*», in M. Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 57 e ss.

rich Wolff, sociologo naturalizzato statunitense che aveva studiato la società tedesca del dopoguerra, e che poteva aiutarlo a trovare una collocazione editoriale[7]. Il progetto di pubblicazione non vedrà mai la luce e le lettere rimarranno conservate nello studio di Levi in una cartellina fino al 1986, quando confluiranno in parte nel mosaico che conclude *I sommersi*.

A pochi mesi dall'uscita del libro, nel novembre del 1986, Levi partecipa a un convegno organizzato dall'Associazione Nazionale Ex Deportati Politici; distribuisce in sala una copia del capitolo «Lettere di tedeschi» e si riferisce al carteggio definendolo l'«intricata rete epistolare che per molti anni mi ha messo a confronto con i lettori tedeschi di *Se questo è un uomo*». Continua con queste parole:

> Sono le voci dei figli, dei nipoti di coloro che hanno commesso i fatti, o che li hanno lasciati commettere, o che non si sono curati di venirne a conoscenza. Alcune voci di tedeschi diversi, che hanno fatto il poco o il molto che potevano fare per contrastare il delitto che il loro paese stava commettendo[8].

Non conosciamo precisamente la forma editoriale che Levi avrebbe voluto per questi carteggi e che cosa in essi avrebbe incluso; ciò che però è chiaro è la sua intenzione (che dagli anni Sessanta al 1986 non vien meno) di pubblicarli, nella convinzione che si tratti di un capitolo significativo della propria vita e della propria riflessione personale, ma al contempo di una discussione dal valore pubblico.

Quindi se l'editore di una raccolta di lettere si trova inevitabilmente a porsi una serie di domande metodologiche che riguardano da un lato l'unità dell'opera, e dall'altro la forma che tale opera dovrà assumere, in questo caso specifico l'intenzione autoriale può guidare alcune delle scelte. Dal punto di vista del corpus, «LeviNeT» include nell'edizione tutti i carteggi che condividono un nucleo tematico forte: la comprensione dei tedeschi, la memoria di Auschwitz e infine la giustizia e il dialogo generazionale dal punto di vista della rielaborazione del passato. Al criterio tematico se ne sovrappone uno

[7] In un articolo-intervista del 1963 si legge: «Da quando Se questo è un uomo è apparso nelle librerie tedesche, Primo Levi ha ricevuto dalla Germania decine e decine di lettere. Ha risposto a tutte: ora l'editore Einaudi intende raccoglierle e stamparle» (G. Mayda, *Il poeta triste del Lager*, «Resistenza. Giustizia e Libertà», XVI, 5, 1963, p. 5).

[8] P. Levi, «*Alla nostra generazione...*», in *Associazione nazionale ex deportati politici nei campi nazisti e Consiglio regionale del Piemonte, Storia vissuta. Dal dovere di testimoniare alle testimonianze orali nell'insegnamento della storia della 2a guerra mondiale*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 21-22 novembre 1986), Milano, FrancoAngeli, 1988, ora in Levi, *Opere Complete*, cit., II, p. 1695.

linguistico-geografico: tutti questi carteggi si svolgono tra Levi e vari corrispondenti germanofoni, e partono dall'oggetto editoriale concreto e specifico che è la traduzione di Riedt del 1961, *Ist das ein Mensch?*[9]. Visto che i due lati della corrispondenza non sempre condividono il codice linguistico, nel corpus totale delle lettere coesistono quattro diverse lingue: il tedesco, l'italiano, l'inglese e il francese; si vedrà a breve come il plurilinguismo abbia influito sulle scelte editoriali.

Per quanto riguarda invece struttura dell'edizione, le cose sono un po' più complicate. Se per ovvi motivi Levi non poteva avere in mente altro se non una edizione a stampa, è vero però che dal punto di vista dell'invenzione editoriale è possibile riscontrare nelle sue opere una tensione ideale che rompe la struttura lineare e consequenziale della forma libro. Spesso esse sono infatti costruite come raccolte di racconti[10] tenuti insieme da un paratesto guida, presente o solamente evocato, come nel caso della tavola periodica degli elementi di Mendeleev per *Il sistema periodico*. Che si tratti di una vera e propria mappa, un ausilio alla lettura o un suggerimento di itinerari, in fondo è un'immagine che scardina l'idea del libro tradizionale con la concatenazione lineare dei suoi elementi: le mappe stampate in apertura della *Tregua* e di *Se non ora, quando?*, per esempio, suggeriscono la possibilità che il lettore interrompa l'esperienza di lettura, seguendo la traccia lasciata dai protagonisti dei rispettivi libri, e il suggestivo grafo che accompagna le pagine dell'antologia *La ricerca delle radici*[11] ha una funzione orientativa e interpretativa nei confronti dell'antologia stessa, nella misura in cui «vuol suggerire quattro possibili itinerari attraverso alcuni dei brani scelti»[12].

In questa brevissima galleria di immagini testuali e paratestuali, accanto all'itinerario, la mappa e al grafo ha un posto di primo piano il concetto di rete. Oltre alla già citata definizione dello stesso Levi della propria corrispondenza come di una "rete", non si può non ricordare qui di passaggio la rilevanza che questa parola ha anche nella sua opera narrativa, che lo porta per esempio nel

[9] Per una ricognizione esaustiva delle corrispondenze di Levi si rimanda a D. Scarpa, *Bibliografia di Primo Levi, ovvero il Primo Atlante*, Torino, Einaudi, 2022, in particolare nella IV sezione, «*Corrispondenza*», alle pp. 209-73; per il *corpus* completo alla base dell'edizione si rimanda alla relativa pagina sul portale LeviNeT, https://www.levinet.eu/progetto/.

[10] «Primo Levi è uno scrittore di racconti» (M. Belpoliti, «*Il centauro e la parodia*», in P. Levi, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2005, p. V.

[11] Tra le suggestioni che hanno ispirato l'invenzione editoriale leviana si ricordano i grafi dei lemmi dell'*Enciclopedia* pubblicata da Einaudi nel 1977, si veda G. Bertone, «*Italo Calvino e Primo Levi*», in Id., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

[12] Levi, *Opere Complete*, cit., II, p. 1786 e pp. 1788-1789.

racconto *A fin di bene* incluso nella raccolta *Vizio di forma* a immaginare una rete in grado di «comportarsi come un centro nervoso», arrivando a «esercitare una minuscola volontà»[13]. Nel racconto, ispirato tra le altre cose dalla lettura di riviste di alta divulgazione scientifica come la «Scientific American»[14], al centro della narrazione è proprio una rete, non postale ma telefonica: in seguito alla fusione tra la rete italiana, quella tedesca e quella francese, viene costituita «una rete unica vasta come l'Europa», ed è proprio questa vastità a determinarne la fecondità e in ultima analisi la mutazione[15].

Per i fini del progetto è utile notare come l'interesse leviano per il concetto di rete[16] trovi una consonanza sorprendente nel panorama della ricerca sulla scrittura epistolare: se già a metà degli anni Ottanta è possibile individuare il cambio di paradigma nella concezione delle lettere, che da semplice fonte documentaria diventano un oggetto interessante e significativo di per sé, con il recente grande interesse delle *digital humanities* per la scrittura epistolare è proprio il concetto di rete epistolare ad aver assunto un ruolo di primo piano[17].

Su questi presupposti contenutistici ed editoriali si fonda la scelta di creare, per LeviNeT, una vera e propria rete rappresentata graficamente, un oggetto paratestuale in continuità con i grafi e le mappe di Levi. La home della piattaforma ha fondamentalmente due funzioni: in primo luogo descrive visivamente la vastità dei rapporti epistolari nati dalla traduzione tedesca di *Se questo è un uomo*, in cui ogni interlocutore scambia lettere sia con Primo Levi (al centro dell'immagine) sia, in diversi casi, con gli altri corrispondenti. In secondo luogo, e questa è la grande novità resa possibile dallo strumento digitale, la mappa costituisce un paratesto interattivo, che permette a lettori e lettrici di muoversi all'interno dei diversi carteggi adottando il punto di vista dei singoli interlocutori: cliccando su ognuno di essi è infatti possibile accedere a profili biografici, descrizioni dettagliate dei singoli snodi della rete e un indice generale di tutte le lettere che costituiscono ogni relazione.

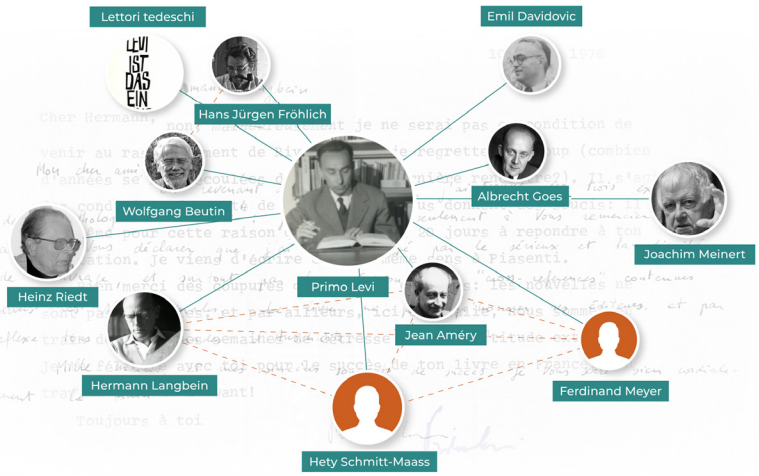
[13] Ivi, I, pp. 733-743.

[14] E. Mattioda, *Levi*, Roma, Salerno, 2011, pp. 90-91.

[15] Del Giudice, *Introduzione*, in Levi, *Opere Complete*, cit., I, p. XLIV.

[16] Si veda a questo proposito ancora Mattioda, *Levi*, cit., p. 91, in cui si suggerisce una possibile influenza su Levi della teoria delle reti casuali di Erdös e Reny.

[17] M.P. Donato, *Lettere, corrispondenze, reti epistolari. Tradizioni editoriali, temi di ricerca, questioni aperte*, in «Mélanges de l'école française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXII, 2, 2020, pp. 249-255: 249.

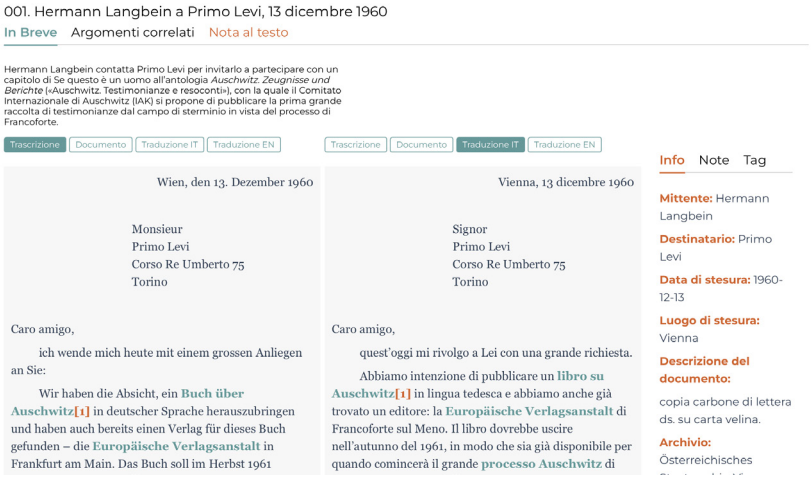


Il grafo di «LeviNeT», disponibile al link <https://www.levinet.eu>

Oltre alla soglia del testo rappresentata dal grafo della home, c'è una seconda caratteristica dell'edizione in cui è particolarmente evidente come gli strumenti contemporanei dell'edizione digitale rispondono e si adattano alle esigenze specifiche del corpus. Si tratta di un tema già anticipato, quello del plurilinguismo. Innanzitutto una premessa: «LeviNeT» ha l'ambizione di offrire al contempo un'edizione filologica e scientificamente valida e un testo di facile lettura per un pubblico non professionista, e si presenta dunque sotto questo aspetto come un'edizione ibrida. Di ogni lettera sono presenti un facsimile della fonte documentaria, una trascrizione dell'originale e due traduzioni, affidate a un team di traduttori editoriali professionisti e revisionate e coordinate dal team di ricerca; si fornisce poi il link alla repository dove sono conservati i file sorgente in formato XML (TEI)[18]. Infatti, gli originali si presentano, come già specificato, in quattro lingue, e l'intero portale (interfaccia e apparati paratestuali inclusi) è disponibile in doppia versione, italiana e inglese. La sfida era quindi progettare una messa in pagina in grado di mostrare tutte le versioni del testo senza appesantire la lettura con un accumulo di informa-

[18] Per la codifica dei file XML ci si è basati sulle ultime linee guida proposte dalla Text Encoding Initiative, disponibili qui: https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/it/html/index.html. Cfr. anche, in particolare per la marcatura delle lettere, P. Stadler, M. Illetschko, S. Seifert, *Towards a Model for Encoding Correspondence in the TEI: Developing and Implementing* <*correspDesc*>, «Journal of the Text Encoding Initiative», IX, 2016-2017, http://journals.openedition.org/jtei/1433.

zioni: il risultato è la pagina-lettera pensata come un testo a fronte multiplo, che consente a chi legge di scegliere di volta in volta quali versioni del testo visualizzare.



La pagina lettera di LeviNeT», esempio tratto dalla prima lettera del carteggio tra Primo Levi e Hermann Langbein, disponibile al link <https://www.levinet.eu/lettere/001-hermann-langbein-a-primo-levi-13-dicembre-1960/>

Senza entrare qui nei dettagli della progettazione editoriale, è bene tornare rapidamente sul motivo di questa scelta: perché era così importante rendere l'aspetto plurilinguistico di questi carteggi? Lungi dall'essere un semplice dato di fatto collaterale, la differenza linguistica, e il conseguente sforzo per superarla, sono senza dubbio uno dei temi centrali del carteggio stesso. Innanzitutto è una questione di traduzione. Per Levi questa non è mai una attività neutra, e ancora meno lo è se riguarda un suo testo che viene riportato alla lingua in cui si è svolta l'esperienza che ha originato la scrittura ma che, contemporaneamente, è anche la lingua del nemico. Si richiami qui alla memoria la diffidenza iniziale espressa da Levi alla notizia della traduzione tedesca; più avanti nello stesso capitolo dei *Sommersi* dirà:

> Era la prima volta che incappavo nell'avventura sempre scottante, mai gratuita, dell'essere tradotti, del vedere il proprio pensiero manomesso, rifratto, la propria parola passata al vaglio, trasformata, o mal intesa, o magari potenziata da qualche insperata risorsa della lingua d'arrivo[19].

[19] Levi, *Opere Complete*, cit., II, p. 1256.

Tornando ai carteggi è proprio il superamento delle barriere linguistiche, insieme all'avventura «sempre scottante e mai gratuita dell'esser tradotti» il tema centrale e l'obiettivo alla base di tutti i carteggi pubblicati su «LeviNeT». Questo presuppone uno sforzo da entrambe le parti in gioco: se i due interlocutori non hanno una lingua in comune, come comunicheranno? Dal punto di vista di Levi, che leggeva il tedesco, ma non si sentiva in grado di scriverlo correttamente, la domanda diventa: quale lingua usare per comunicare con i tedeschi? Il punto dolente si ripresenta immancabile nelle lettere di esordio di ogni singolo scambio e la risposta è di volta in volta diversa, a seconda del patto implicito o, il più delle volte esplicito, che viene stretto tra i due scriventi. Se quasi sempre gli interlocutori germanofoni usano il tedesco, Levi alterna italiano, francese e un tedesco inizialmente incerto che si fa più sicuro nel corso degli anni[20].

Sembra possibile individuare tre variabili che concorrono alla scelta del codice. Innanzitutto c'è un aspetto pratico: bisogna farsi capire dall'interlocutore, e al contempo usare una lingua che si padroneggia al punto da potersi esprimere con chiarezza e precisione. La terza variabile pertiene invece a un ambito personale e riguarda la dicotomia pudore/intimità: al crescere della distanza emotiva con l'interlocutore cresce anche la necessità di non farsi cogliere in fallo nell'uso di una lingua non perfettamente padroneggiata. Per converso al crescere dell'intimità corrisponde una maggiore libertà nell'uso linguistico. Ma la contrattazione evidentemente non è stabile nel tempo; per esempio nella corrispondenza con Hety Schmitt-Maass le cose cambiano con il passare degli anni:

> La signora Hety mi scriveva in tedesco e non conosceva l'italiano; le ho risposto inizialmente in francese, poi mi sono reso conto che capiva con difficoltà e per molto tempo le ho scritto in inglese. Piú tardi, col suo divertito consenso, le ho scritto nel mio tedesco incerto, in duplice copia; lei me ne restituiva una, con le sue correzioni «ragionate»[21].

Particolarmente significativo sotto questo aspetto è lo scambio con il chimico di Auschwitz Ferdinand Meyer, che diventerà il Dottor Müller di *Vanadio* nel *Sistema periodico*. A metterli in contatto è proprio Schmitt-Maass e la prima lettera che Levi gli scrive inizia con queste parole:

[20] Levi frequentò un corso di tedesco al Goethe-Institut di Torino a partire dalla fine degli anni Settanta, come raccontato in *Tornare a scuola*, articolo uscito sul «Notiziario della Banca popolare di Sondrio», XXVI, agosto 1981, e poi raccolto in *L'altrui mestiere* [1985], Levi, *Opere Complete*, cit., II, pp. 822-824.

[21] Levi, *Opere Complete*, cit., II, p. 1267.

> Egregio Dott. Meyer,
> La prego innanzitutto di scusarmi se Le scrivo in italiano. Potevo scegliere fra un tedesco molto scorretto (quello che ho imparato ad Auschwitz, e poco di più), un francese e un inglese discreti, che però non sapevo se Lei avrebbe compresi, e la mia lingua: nel dubbio ho scelto questa, anche perché la lettera che mi accingo a scrivere esigerà chiarezza e precisione. Ma lei continui pure a scrivermi in tedesco, e mi dica se comprende il francese e l'inglese[22].

Tornando all'edizione, lo strumento digitale permette non solo di presentare il testo originale e la sua traduzione (italiana per gli utenti che navigano in italiano e inglese per chi naviga in inglese), ma di affiancare agli originali ogni volta entrambe le traduzioni. Questo è importante non solo perché dà visibilità al plurilinguismo del carteggio, ma anche e soprattutto perché spesso Levi ha tradotto di suo pugno le lettere tedesche che riceveva, e queste traduzioni d'autore, conservate nel suo archivio accanto agli originali, saranno pubblicate a loro volta nel portale. Allora in questo caso il lettore che navighi il sito in inglese potrà avere sottomano anche queste traduzioni d'autore, che spesso sono significative di per sé e in alcuni casi costituiscono persino preziosi avantesti di racconti leviani[23].

Riassumendo, si è tentato qui di fornire un breve quadro delle potenzialità offerte dal digitale nello scardinare e riarticolare in modo dinamico la struttura dell'oggetto libro, ponendo l'attenzione su come questa riarticolazione sia stata particolarmente utile per la progettazione dell'edizione dei carteggi "tedeschi". Non è questo il luogo per un'indagine approfondita sul rapporto tra Levi e il mondo delle nuove tecnologie, siano esse informatiche-digitali o semplicemente meccaniche, anche considerando l'ampia letteratura che si è occupata della sua scrittura «fantatecnologica, fantabiologica, fantaecologica, fantacosmica»[24].

Sembra però interessante, in chiusura di questo breve articolo, ricordare che accanto e oltre alla concezione reticolare e ibrida che abbiamo visto all'opera nell'immaginario leviano, l'autore sia stato anche tra i primi della sua generazione ad accostarsi a una novità tecnologica che all'epoca ancora non

[22] Lettera di Primo Levi a Ferdinand Meyer del 12 marzo 1967 (Stadtarchiv Wiesbaden, NL 110 [Nachlass Hety Schmitt-Maass,] 62), citata in Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi*, cit., p. 82.

[23] Cfr. M. Mengoni, *From the German correspondence to Vanadio: genesis and epistolary antecedents of a story by Primo Levi* [«Genesis Bologna 2024. Constants and Variants in Genetic Criticism», 9-11 maggio 2024, in corso di pubblicazione].

[24] D. Scarpa, *Postfazione*, «*Essendo uno scrittore*», in P. Levi, *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 2024.

sembrava gravida di futuro come poi si è rivelata, ovvero il personal computer. Il primo Macintosh esce sul mercato nel gennaio del 1984 e Levi lo acquista nel settembre dello stesso anno. Nel racconto *Personal Golem*, apparso su «La Stampa», il 15 novembre 1984[25], è chiaro l'atteggiamento ambivalente dell'autore nei confronti del «servomeccanismo». Nonostante l'oggetto gli sembri un *gadget* di lusso («è divertente, anche entusiasmante, ma superfluo»[26]), Levi inizia a effettuare una serie di esprimenti, raccontati con il registro dell'indagine scientifica in miniatura: sono prove di scrittura, di gioco, persino di disegno; nell'articolo riporta i risultati di questi esperimenti e alcune riflessioni nate dalla comparazione tra il nuovo ritrovato della tecnica e l'antico golem del mito. Il tono, sempre autoironico, viaggia sul filo dell'alternanza tra timore e inquietudine e felicità quasi infantile della scoperta. Da un lato abbiamo dunque:

> […] la paura che il testo faticato, unico, inestimabile, quello che ti darà fama eterna, ti venga rubato o vada a finire in un tombino. Qui tu scrivi, le parole appaiono sullo schermo nitide, bene allineate, ma sono ombre: sono immateriali, prive del supporto rassicurante della carta. «La carta canta», lo schermo no; quando il testo ti soddisfa, lo «mandi su disco», dove diventa invisibile[27].

Ma poi il racconto termina con un accenno al sentimento opposto, la gioia della "prima volta". E forse questa stessa ambivalenza autoironica può valere anche oggi da promemoria per chi si affaccia a una disciplina relativamente giovane come l'italianistica digitale. Ecco la chiusa di Levi, che è anche la nostra: «E poi, dà gioia poter aggiungere un *item* al proprio elenco dei "la prima volta che" memorabili: che hai visto il mare; che hai passato la frontiera; che hai baciato una donna; che hai destato a vita un golem»[28].

Bibliografia

Bertone G., «Italo Calvino e Primo Levi», in Id., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 191-198.

Belpoliti M., «Il centauro e la parodia», in P. Levi, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi,

[25] Ora come *Lo scriba* in *L'altrui mestiere* [1985], Levi, *Opere Complete*, cit., II, pp. 982-985.

[26] Ivi, p. 982.

[27] Ivi, pp. 982-984

[28] Ivi, p. 985.

2005, pp. V-XIV.

Donato M.P., *Lettere, corrispondenze, reti epistolari. Tradizioni editoriali, temi di ricerca, questioni aperte*, in «Mélanges de l'école française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXII, 2, 2020, pp. 249-256.

Levi P., *Ist das ein Mensch?*, über. von Heinz Riedt, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1961.

-, *Opere Complete*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2016-2018.

-, *«Alla nostra generazione...»*, in *Associazione nazionale ex deportati politici nei campi nazisti e Consiglio regionale del Piemonte, Storia vissuta. Dal dovere di testimoniare alle testimonianze orali nell'insegnamento della storia della 2a guerra mondiale*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 21-22 novembre 1986), Milano, FrancoAngeli, 1988, ora in Levi, *Opere Complete*, cit., II, p. 1695.

-, *Tornare a scuola*, «Notiziario della Banca popolare di Sondrio», XXVI, agosto 1981, ora *L'altrui mestiere* [1985], in Levi, *Opere Complete*, cit., II, pp. 822-824.

-, *Personal Golem*, «La Stampa», Torino, 15 novembre 1984, ora come *Lo scriba* in *L'altrui mestiere* [1985], in Levi, *Opere Complete*, cit., II, pp. 982-985.

Mattioda E., *Levi*, Roma, Salerno, 2011.

Mayda G., *Il poeta triste del Lager*, «Resistenza. Giustizia e Libertà», XVI, 5, 1963.

Mengoni M., I sommersi e i salvati *di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*, Macerata, Quodlibet, 2021.

-, *From the German correspondence to Vanadio: genesis and epistolary antecedents of a story by Primo Levi* [«Genesis Bologna 2024. Constants and Variants in Genetic Criticism», 9-11 maggio 2024, in corso di pubblicazione].

Scarpa D., *Bibliografia di Primo Levi, ovvero il Primo Atlante*, Einaudi, Torino, 2022.

-, *Postfazione, «Essendo uno scrittore»*, in P. Levi, *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 2024.

Stadler P., Illetschko M., Seifert S., *Towards a Model for Encoding Correspondence in the TEI: Developing and Implementing* <*respDesc*>, «Journal of the Text Encoding Initiative», IX, 2016-2017, http://journals.openedition.org/jtei/1433.

Sitografia

LeviNeT, https://www.levinet.eu.

-, *Progetto*, https://www.levinet.eu/progetto/.

TEI Consortium, *TEI P5 Guidelines for Electonic Texts Encoding and Interchange*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf.

Journal of the text encoding initiative, http://journals.openedition.org/jtei/1433.

Michele Stefani

Digital humanities nella catalogazione dell'epistolario di Ugo Foscolo

Ad oggi non esiste un catalogo dell'epistolario foscoliano. Come per numerosi altri autori e *corpora* epistolari, esistono cataloghi relativi a singoli fondi autografi[1] e l'Epistolario dell'Edizione Nazionale delle Opere (EN Ep.), che ha tentato di assolvere anche a questa funzione; nella serie dell'EN Ep., iniziata nel 1949, sono stati pubblicati nove volumi (l'ultimo nel 1994) ed è atteso il decimo e ultimo. Tuttavia, la distanza dall'inizio della pubblicazione ha comportato anche una certa obsolescenza delle informazioni ivi contenute; per questa ragione il progetto *Ugo Foscolo, Epistolario 1825-1827*[2], finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, che concluderà la serie dell'Epistolario, e quindi il piano dell'EN, con l'ultimo volume, si è posto

[1] A titolo esemplificativo: G. Chiarini, *Catalogo dei manoscritti foscoliani già proprietà Martelli della R. Biblioteca nazionale di Firenze*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1885, per la raccolta conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF); F. Viglione, *Catalogo illustrato dei Manoscritti Foscoliani della Biblioteca Labronica*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», IX, 1909, pp. 383-556, per il fondo foscoliano della biblioteca "F.D. Guerrazzi" di Livorno; G. Acchiappati, *Raccolta foscoliana Acchiappati: lettere autografe e manoscritti di Ugo Foscolo*, Milano, A. Cordani, 1988, per la raccolta di Gianfranco Acchiappati, poi donata al *Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* di Pavia.

[2] Il progetto è diretto da Paolo Borsa presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Friburgo in Svizzera: https://data.snf.ch/grants/grant/197859. All'attività principale, cui collabora anche Alessandro Pecoraro, si affiancano due specifici sottoprogetti dottorali, affidati rispettivamente allo scrivente (in cotutela con l'Università degli Studi di Milano, sotto la supervisione di Fabio Venuda) e a Ilaria Macera, che si occupa delle carte del commento foscoliano alla *Commedia* di Dante (conservate presso il Palazzo dei Musei di Varallo, in Valsesia, e strettamente collegate alla corrispondenza del poeta degli ultimi anni londinesi); su questo secondo sottoprogetto cfr. P. Borsa *et al.*, *Dante e Foscolo, Foscolo e Mazzini*, in *Dante Foscolo Mazzini. Un progetto per l'Italia futura in un libro clandestino*, a cura di A. Bocchi, Roma, Fondazione Marco Besso, ETS, 2023, pp. 25-40, consultabile anche online all'indirizzo https://folia.unifr.ch/unifr/documents/326609.

lo scopo di realizzare anche un catalogo di tutte le lettere, in grado di rendere conto dell'attuale distribuzione delle carte. Inoltre, l'avanzamento degli studi e l'ampia disponibilità di documenti digitalizzati facilmente accessibili e ricercabili ha permesso di integrare e ampliare il panorama informativo dell'EN Ep. attraverso numerose fonti, specialmente per quanto riguarda l'identificazione di luoghi e persone, la ricostruzione di specifici eventi e la possibilità – offerta dal catalogo in preparazione – di interrogare i dati epistolari in maniera molto granulare e puntuale; questo breve contributo intende presentare alcuni esempi di come, attraverso l'impiego delle risorse digitali o digitalizzate, sia stato possibile mettere in dialogo documenti interni ed esterni al *corpus* contribuendo ad ampliarne la conoscenza.

La corretta identificazione di luoghi e persone è piuttosto rilevante per un epistolario: se i numerosi pseudonimi foscoliani sono ben noti, non si può dire lo stesso per i suoi corrispondenti; in alcuni casi la scarsità di occorrenze e notizie rendono arduo, quando non impossibile, risalire a un'identità. Un caso esemplare è la lettera indirizzata a Foscolo del 17 gennaio 1825 conservata a Livorno presso la biblioteca "Francesco Domenico Guerrazzi", Fondo Foscolo, vol. 46, cc. 124-125, in cui la scrivente si firma semplicemente *La Mélodie*: mancando ulteriori attestazioni di questo *nom de plum*e in tutto il *corpus* epistolare ci si potrebbe limitare a segnalare l'*hapax*; tuttavia, la presenza dell'indirizzo invita a formulare una proposta. La circostanza per cui Foscolo fu esule a Londra tra il 1816 e il 1827, infatti, è particolarmente fortunata perché, oltre alle testimonianze che trapelano dalle corrispondenze della società dell'epoca, non mancano numerose fonti come riviste, mappe geografiche e indirizzari da cui attingere informazioni non direttamente connesse alla vicenda foscoliana, ma fondamentali per ricostruirne il contesto. Cercando negli indirizzari[3] è emerso che l'indirizzo della lettera (5 Stratton Street) era occupato nel 1823 da *Mrs. Cranfurd*, nel 1824 da *Mrs. Catlin Craufurd* e nel 1825 da *Miss Craufurds*. Sorvolando sull'errore dell'edizione del 1823 per cui una *u*, al rovescio, è diventata una *n*, il filo conduttore sembra essere James Catlin Craufurd: l'ufficiale morì il 25 settembre 1810 e nel suo testamento scrisse che lasciava tutto ciò che possedeva (cioè nulla) alla moglie, Anne

[3] Cfr. *Boyle's court and country guide, and town visiting directory for the year…*, printed and sold by Eliza Boyle, n° 1 Leicester-square: si sono consultate le edizioni per gli anni 1823, 1824 e 1825, reperibili online rispettivamente agli indirizzi (1823: https://www.google.ch/books/edition/Boyle_s_court_and_country_guide/Le8NAAAAQAAJ?hl=it&gbpv=0; 1824: https://www.google.ch/books/edition/Boyle_s_court_and_country_guide/R-8NAAAAQAAJ?hl=it&gbpv=0; 1825: https://www.google.ch/books/edition/Boyle_s_court_and_country_guide/Ye8NAAAAQAAJ?hl=it&gbpv=0)).

Elizabeth Barnard, e ai figli (tre femmine e due maschi). La vedova riuscì ad ottenere dal Duca di Wellington una pensione di £ 300 all'anno per i servigi resi dal marito e si stabilì verso la fine della sua vita al n° 5 di Stratton Street, dove morì nel 1823[4]. La presenza di cinque lettere firmate da tre sorelle Craufurd (o Crawfurd) nel nono volume di EN Ep.[5] ha suggerito di comparare le grafie delle tre sorelle con quella de *La Mélodie*, portando ad attribuire la mano della lettera del 17 gennaio 1825 a Johanna Craufurd. A margine, un ulteriore elemento di grande interesse, osservando i nomi dell'epistolario attraverso questa "lente", è la prossimità: per esempio, in Stratton Street abitarono anche Roger Wilbraham e il banchiere Thomas Coutts, dei quali sono noti i legami con Foscolo, ma anche William Peel e il Conte di Chichester.

Oltre alle riproduzioni di documenti così datati e di natura effimera come gli indirizzari, introvabili se non presso istituti molto specializzati (anche per problemi di conservazione), nel progetto sono state impiegate alcune mappe storiche georeferenziate per indagare le relazioni spazio-temporali: queste (tra cui si segnalano il servizio di mappe della National Library of Scotland, *OldMapsOnline* e *MapWarper*[6]) hanno permesso di notare alcuni elementi non

[4] Cfr.: R. McGuigan, R. Burnham, *Wellington's Brigade Commanders: Peninsula and Waterloo*, Barnsley, Pen & Sword Military, 2017, pp. 87-90; M.C. Spurrier, *Letters of a Peninsular War Commanding Officer: The letters of Lieutenant Colonel, later General, Sir Andrew Barnard, G.C.B.*, «Journal of the Society for Army Historical Research», XLVII, 191, 1969 (autumn 1969), pp. 131-148, https://www.jstor.org/stable/44223690; *Belle Assemblée or, Court and Fashionable Magazine; Containing Interesting and Original Literature, and Records of the Beau-monde*, VII, from January to June 1828, London, Geo. B. Whittacker, Ave-Maria Lane, 1828, p. 138 dove, tra i matrimoni del 18 febbraio è segnalato quello di «H. W. Barnard to Isabella Letitia, second daughter of the late Brigadier General Catlin Craufurd», https://www.google.ch/books/edition/Belle_Assembl%C3%A9e/4sERAAAAYAAJ?hl=it&gbpv=0; *146 Piccadilly – who lived in a house like this?* dal sito All Things Georgian di Sarah Murden: https://georgianera.wordpress.com/tag/hatchards/; il testamento di James Catlin Craufurd in National Archives, PROB 11 - Prerogative Court of Canterbury and related Probate Jurisdictions: Will Registers, PROB 11/1520/453 Will of James Catlin Craufurd, proved 29 March 1811, https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/D213558.

[5] U. Foscolo, *Edizione Nazionale delle Opere. Epistolario, volume nono (1822-1824)*, a cura di M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1994. Le lettere, tutte in regesto, sono: n° CCCXCVIII (27 maggio 1823), pp. 496-497; CCCXCIX (giugno? 1823), pp. 497-498 e CD (fine giugno-luglio 1823), p. 498, di Sarah Crawfurd; n° CDV (aprile-maggio 1823), p. 500, di Johanna C[rawfurd], e n° CDXX (29 luglio 1824), p. 506, di [Isabella Sharifurd, da una lettura errata, ma] Isabella L[etitia] Craufurd; le due sorelle più grandi, Johanna e Isabella Letitia, scrivono entrambe da Stratton Street, Sarah, la più giovane, dalla villeggiatura.

[6] Per le mappe: https://maps.nls.uk/, https://www.oldmapsonline.org/ e https://mapwarper.net/.

immediatamente evidenti, attraverso la visualizzazione e il confronto di mappe realizzate in anni diversi sovrapposte tra loro e a mappe contemporanee. Al di là di ovvi fenomeni di toponomastica urbana (strade differenti con lo stesso nome, strade con nomi non più attuali, …), l'utilizzo di questi strumenti ha permesso di consolidare alcune ipotesi: dal suo arrivo a Londra, Foscolo abitò in quartieri piuttosto agiati come Soho, Kensington e Mayfair fino a quando ebbe la necessaria disponibilità economica, per poi spostarsi fuori dalla città o comunque in quartieri più popolari; ma è soprattutto attraverso l'analisi dei "rapporti spaziali" con i vari corrispondenti che emergono questioni di grande interesse. Una delle persone che furono più vicine al poeta nell'ultimo periodo della sua vita fu Miguel del Riego, per il quale la corrispondenza nota era scarsa e tutta successiva alla fine del 1826[7]; nel censimento svolto dall'*équipe* friburghese sono emerse testimonianze precedenti, che risalgono al settembre 1826, e che già denotano una certa intimità[8]. Incrociando i dati di residenza, si può notare che tra luglio 1826 e maggio 1827 i due uomini abitavano a poche decine di metri di distanza: la mancanza di corrispondenza superstite di quel periodo, più che a un'assenza di comunicazione, sarebbe da imputare al fatto che non c'era alcuna necessità di scrivere per lettera ciò che poteva essere più facilmente comunicato di persona. Aggiungendo a questi rilievi alcuni dati estratti in maniera automatica o semiautomatica, è stato possibile individuare numerose relazioni non immediatamente evidenti: in particolare per il periodo dell'esilio inglese, la ricostruzione delle parentele – incrociata con i dati residenziali – ha rafforzato o aggiornato le ipotesi rispetto al contesto sociale foscoliano e alle occasioni di incontro con molti dei corrispondenti[9].

Oltre a ciò, le digitalizzazioni e i metadati registrati offrono la possibilità di mettere rapidamente in relazione documenti anche molto distanti tra loro. Nel 1926 Camillo Antona-Traversi pubblicò una lettera di Foscolo priva di data

[7] Miguel del Riego, canonico di Oviedo e fratello del rivoluzionario Rafael, cfr. F. Carantoña Álvarez, «*Miguel Antonio del Riego y Flórez*», *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, https://dbe.rah.es/biografias/71104/miguel-antonio-del-riego-y-florez; cronologicamente la prima attestazione in U. Foscolo, *Opere Edite e Postume di Ugo Foscolo, volume ottavo. Epistolario, volume terzo ed ultimo*, raccolto e ordinato da F.S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1854, lettera di Ugo Foscolo al canonico Riego del 28 dicembre 1826, n° 664, pp. 251-253, https://archive.org/details/bub_gb_jVdaVPIiH8sC/page/n259/mode/2up.

[8] Nello specifico un sonetto di carattere familiare, che verrà pubblicato da Paolo Borsa, in cui il canonico canzona bonariamente il poeta, datato al settembre del 1826.

[9] Per esempio estraendo da Wikidata (https://www.wikidata.org/) le informazioni genealogiche dei personaggi inglesi per ottenere un grafo con le relazioni tra le famiglie e individuando i nodi comuni con quello dei corrispondenti.

completa, senza destinatario e senza fornire informazioni sulla provenienza dell'autografo, con questa nota: «Quantunque l'indirizzo manchi nell' autografo, è evidente che questo biglietto è diretto ai signori Bentley, che stampavano i *Saggi sul Petrarca*»[10]. L'anno seguente, la stessa lettera venne ripubblicata da Vittorio Cian[11], priva di indicazioni sulla data e sul destinatario, in un raggruppamento di lettere relative alla corrispondenza con i Bentley per l'edizione degli *Essays on Petrarch* del 1821; da questa pubblicazione emerge la provenienza dell'autografo: «Anni sono (1921) il dott. Carlo Piancastelli di Fusignano, che fra i collezionisti italiani, intelligenti, appassionati e, ciononostante, cortesi e liberali, è in primissima fila, mise a mia disposizione una serie d'autografi d'Ugo Foscolo che aveva acquistato in Roma nel 1907, provenienti dalla nota raccolta dell'avv. Luigi Azzolini. Credo di rendere un modesto ma non disprezzabile servizio ai foscolisti dandone qui una semplice ed esatta notizia, nella quale limiterò le illustrazioni al minimo necessario»[12]. Poiché la lettera non venne pubblicata all'interno dell'EN Ep., dell'autografo (oggi a Forlì in Biblioteca "Aurelio Saffi", Carte Piancastelli, Autografi, Ugo Foscolo, I) si dà trascrizione semi-diplomatica; le abbreviazioni sono sciolte tra parentesi quadre e, sempre tra parentesi quadre, sono indicate le integrazioni; virgolette, apostrofi e segni d'interpunzione mancanti sono tacitamente integrati.

> Dear Sir,
> I just receive a Letter from Lady Dacre suggesting that the line
> *Of fair+ renown that+ noble minds desire*
> which is to be found towards the end of a Stanza (page I believe 317) of the Canzone beginning "O my own Italy" – be corrected and printed thus –
> Of just+ renown, the+ noble minds desire
> because she found out that just above there is the same word *fair* – "by fairer deed". As I send back the last corrections Saturday night at a very late hour by the two penny post, I hope that this note may reach you in time. Ever yours sincerely.
> U. Foscolo
> Monday 2 o'clock.

[10] C. Antona-Traversi, *Ugo Foscolo: Raccolta di studj con documenti rari e inediti*, Milano, Edizioni Corbaccio, 1926, p. 112.

[11] *Studi su Ugo Foscolo editi a cura della R. Università di Pavia nel primo centenario della morte del poeta*, Torino, Casa editrice Giovanni Chiantore successore Ermanno Loescher, 1927, p. 416.

[12] Ivi, p. 408.

Per Antona-Traversi e Cian i destinatari erano quindi i tipografi Samuel e Richard Bentley; giova esplicitare in questa sede una nota riguardo la datazione delle lettere con i Bentley per l'edizione degli *Essays*: i Bentley stamparono entrambe le edizioni, con la differenza che quella non venale del 1821[13] fu impressa per conto dell'autore, mentre quella del 1823 per l'editore John Murray, con nota tipografica «London, printed by S. and R. Bentley, Dorset Street»; l'apporto tecnico dei Bentley non può essere considerato un elemento discriminante tra le due edizioni, poiché furono coinvolti nella stampa di entrambe. Dal 2006, in seguito all'acquisizione del John Murray Archive da parte della National Library of Scotland (NLS)[14], è possibile consultare l'archivio dell'editore inglese all'interno del quale sono conservate, tra gli oltre 3500 manoscritti registrati, moltissime lettere: all'interno della corrispon-

[13] Per una disamina critica e circostanziata delle vicende editoriali si rimanda all'edizione di prossima pubblicazione degli *Essays on Petrarch* curata da Ilaria Mangiavacchi, che aggiornerà le conoscenze sull'opera e che si ringrazia per il proficuo confronto. Qui è sufficiente ricordare che l'edizione del 1821 fu stampata in 16 esemplari numerati con dedica e, forse, nove non numerati; ad oggi, gli esemplari rintracciati di questa edizione sono, tra quelli numerati: I, Milano Biblioteca Nazionale Braidense (http://www.urfm.braidense.it/rd/SalaFosc_4_57.pdf); III, Australia, New South Wales State Library (https://collection.sl.nsw.gov.au/record/74VM8AN533wX); VII, Treviso, Biblioteca Comunale "Giovanni Comisso"; X, Pavia, Centro manoscritti (http://hdl.handle.net/20.500.12460/106818); XIV, London, British Library; XV, Ithaca (NY), Cornell University Library (https://catalog.library.cornell.edu/catalog/3477929); tra quelli non numerati o di cui non è nota la numerazione: Manchester, Manchester University Library, (https://www.librarysearch.manchester.ac.uk/permalink/44MAN_INST/bofker/alma9913168934401631); Leeds, Leeds University. Library (https://leeds.primo.exlibrisgroup.com/permalink/44LEE_INST/1kmht9a/alma991017965139705181); New York, Pierpont Morgan Museum and Library (http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=172431); London, British Library (una seconda copia); Cambridge (MA), Harvard Houghton Library, (https://id.lib.harvard.edu/alma/990030497740203941/catalog); Austin (TX), University of Texas (https://search.lib.utexas.edu/permalink/01UTAU_INST/be14ds/alma991021438329706011); Wellesley (MA), Wellesley College (https://libcat.wellesley.edu/Record/in00000052253); Lake Forest (IL), Lake Forest College Donnelley and Lee library (https://i-share-lfc.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CARLI_LFC/1v7685u/alma991284498005855); San Marino (CA), Huntington Library (https://catalog.huntington.org/record=b1459629); un esemplare era in vendita alla libreria antiquaria Pregliasco di Torino, con il n° 16 nel catalogo per la Milan Antiquarian Book Fair a Villa Necchi il 27-29 ottobre 2023 (https://drive.google.com/file/d/1n-swaUilWu0md6nMMxRZ5qzzjgyW6znP/view).

[14] Cfr. la scheda del fondo sul portale della NLS (https://manuscripts.nls.uk/repositories/2/resources/17586) e G. Bond, *The John Murray Archive at the National Library of Scotland*, «Studies in Romanticism», XLVII, 1, 2008, pp. 91–99, http://www.jstor.org/stable/25602131.

denza tra John Murray II[15] e Lady Dacre[16], si trova una lettera che la signora inviò a Foscolo[17]:

> The Hoo, Dimanche
> Mille remercimens, caro Foscolo, de la lettre consolatoire que vous avez eu la bonté d'ecrire pour ce pauvre vieillard que vous appelez *mon ami* – *à moi* – qui ne l'ai jamais eu, et qui n'ai avec lui d'autre relation que celle du chat avec la singe, qui se servit de sa hatte pour tirer les chataignes du feu. – C'est vous qui êtes le feu, votre esprit et votre savoir ce sont les chataignes, moi je suis le chat – mais le pauvre Price, faut il que je lui donne le rôle du Singe? – Quoiqu'il en soit, votre lettre le mettra un comble du bonheur. – Mon ignorance ne me permet pas je juger combien elle est habile, mais mon coeur? me dit que cette lettre est extremement aimable. – Vous ne me dites pas un mot au sujet de la malheureuse creature de Mr Young? Qu'en avez vous fait? – En savez vous plus sein? Pour "nos mentons" – vous n'avez que trop raison. – Cette alexandrine c'est une petite liberté que j'ai prise parce que la ligne me plaisait particuliere-ment. On peut la changer ainsi. –
> We sojourn here a day – the next, are gone! "Today" [and] "tomorrow" font un plus passant contexte, et, cette ligne est plus harmonieuse [et] plus melancho-lique. – Peutêtre *the abruptness* of – "the next, are gone" – may be more in the general spirit of the poem. – At all counts it may be best to avoid the alexandri-ne in the middle of the stanza. – Since I wrote thus far I have stumble on the translation, [and] find, speaking of that stanza, – "the fourth line is wonderfully beautiful" – Can you then allow me time to ask him whether the alteration will disfigure it before we adopt it? – for *wonderfully beautiful* is an encomium not to be thrown away lightly. – and perhaps with snatching with something at the price of a little inequality. – Towards the end of the same stanza I find this line "Of *fair* renown *that* noble minds desire"
> I think it would be better thus "Of just renown, the noble mind's desire!" As you find "by *fairer* deed" just above. – *fair* [and] *fairer* are too near. Tout notre petit monde vous fait des amitiés.
> A vous très cordialment B. Dacre
> [P.S.] J'ai ecrit très à la hâte et a plusieurs reprises – c'est pourquoi j'ai mêlé l'anglais et le français si etrangement sans m'en apercevoir.

[15] John Murray II (1778-1843): cfr. la voce del *Dictionary of National Biography* disponibile su Wikisource (https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Murray,_John_(1778-1843)) e la scheda della NLS (https://www.nls.uk/collections/john-murray/family/john-murray-ii/).

[16] Barbarina Brand (*née* Ogle) Lady Dacre (1768–1854), moglie di Thomas Brand (1774-1851) XX Baron Dacre; fu grande amica di Foscolo e tradusse in inglese le poesie di Petrarca inserite da Foscolo negli *Essays*; l'edizione del 1823 è dedicata a lei.

[17] Edinburgh, National Library of Scotland, John Murray Archive, MS 40142, ff. 110-111.

La relazione tra le due lettere è diretta e presenta due interrogativi a cui sarebbe necessario rispondere: per quale motivo questa lettera si trovi tra le carte epistolari di Murray, e se sia possibile stabilire la data con maggior precisione. Il fatto che la lettera non sia tra le carte foscoliane permette di ipotizzare che il poeta, ricevuta la lettera di Lady Dacre, abbia inoltrato anche la lettera della traduttrice, per dimostrare che non si trattava di un proprio capriccio, ma di una richiesta di cui si faceva soltanto latore. Gli elementi fin qui presentati ci permettono di stabilire con una certa sicurezza che l'edizione dev'essere quella del 1823: quella del 1821 non ha le traduzioni da Petrarca di Lady Dacre, e il coinvolgimento di Murray riguarderà il volume da lui stampato non quello a spese dell'autore. Quanto al destinatario della lettera di Foscolo è opportuno mantenere una certa cautela: Foscolo potrebbe aver inviato la richiesta ai Bentley e inoltrato contestualmente la lettera della traduttrice a Murray (di cui sarebbe dispersa l'accompagnatoria), oppure potrebbe aver inviato a Murray entrambe le lettere, e quest'ultimo avrebbe girato ai Bentley la richiesta del poeta trattenendo presso di sé la lettera di Lady Dacre (il che giustificherebbe l'assenza di accompagnatoria tra le lettere di Foscolo conservate nel suo archivio) o, ancora ma forse meno probabilmente, il poeta potrebbe aver inviato con urgenza la richiesta ai Bentley allegando la lettera, che sarebbe poi stata inoltrata a Murray. È possibile stabilire con certezza la data della missiva poiché sulla busta della lettera di Lady Dacre sono riportati tre timbri postali: uno di Welwyn, località in cui la donna abitava, uno datato 15 luglio 1822 (ma privo di ora) e uno datato 15 luglio 1822 del servizio postale londinese, alle ore 10; il 15 luglio 1822 fu un lunedì, la lettera della signora porta l'indicazione *Dimanche*, e fu pertanto scritta la domenica e recapitata il lunedì, giorno in cui Foscolo scrisse, alle due di pomeriggio, chiedendo la modifica e sperando di essere ancora in tempo, dopo aver mandato le ultime correzioni il sabato sera.

Attraverso questi esempi si è cercato di mostrare come alcuni strumenti delle *Digital Humanities* siano stati utilizzati a supporto del lavoro per il nuovo catalogo dell'epistolario foscoliano, in una prospettiva funzionale allo studio: per questo motivo si è ritenuto superfluo parlare di specifici strumenti, dando più spazio al profilo metodologico. Dal lavoro svolto sono emerse due considerazioni principali: innanzitutto, per tutti i *corpora* documentari (e in modo particolarmente evidente per gli epistolari), è importante che i dati vengano letti e analizzati quanto più possibile anche attraverso la lente di strumenti e documenti coevi; in questa prospettiva una piattaforma su cui consultare, intrecciare e confrontare epistolari (e altri documenti) coevi sarebbe una risorsa di grande utilità poiché permetterebbe di evidenziare e restituire relazioni tra *corpora* e tra persone. In secondo luogo si rileva che specifiche soluzioni tecno-

logiche sono soltanto il mezzo attraverso cui vengono rappresentati o visualizzati i dati; perciò è importante dedicare la maggiore attenzione ai dati e alla loro struttura, per non rischiare di perderli o di doverli ristrutturare ogni volta che si è nella necessità di cambiare interfaccia o sistema.

Bibliografia

Acchiappati, G., *Raccolta foscoliana Acchiappati: lettere autografe e manoscritti di Ugo Foscolo*, Milano, A. Cordani, 1988.

Antona-Traversi, C., *Ugo Foscolo: Raccolta di studj con documenti rari e inediti*, Milano, Edizioni Corbaccio, 1926.

Belle Assemblée or, Court and Fashionable Magazine; Containing Interesting and Original Literature, and Records of the Beau-monde, VII, from January to June 1828, London, Geo. B. Whittacker, Ave-Maria Lane, 1828, p. 138 https://www.google.ch/books/edition/Belle_Assembl%C3%A9e/4sERAAAAYAAJ?hl=it&gbpv=0.

Bond, G., *The John Murray Archive at the National Library of Scotland*, «Studies in Romanticism», XLVII, 1, 2008, pp. 91-99, http://www.jstor.org/stable/25602131.

Borsa, P. *et al*, *Dante e Foscolo, Foscolo e Mazzini*, in *Dante Foscolo Mazzini. Un progetto per l'Italia futura in un libro clandestino*, a cura di A. Bocchi, Roma, Fondazione Marco Besso, ETS, 2023, pp. 25-40, https://folia.unifr.ch/unifr/documents/326609.

Boyle's court and country guide, and town visiting directory for the year 1823, [London], printed and sold by Eliza Boyle, n° 1 Leicester-square, [1823], https://www.google.ch/books/edition/Boyle_s_court_and_country_guide/Le8NAAAAQAAJ?hl=it&gbpv=0.

Boyle's court and country guide, and town visiting directory for the year 1824, [London], printed and sold by Eliza Boyle, n° 1 Leicester-square, [1824], https://www.google.ch/books/edition/Boyle_s_court_and_country_guide/R8NAAAAQAAJ?hl=it&gbpv=0.

Boyle's court and country guide, and town visiting directory for the year 1825, [London], printed and sold by Eliza Boyle, n° 1 Leicester-square, [1825], https://www.google.ch/books/edition/Boyle_s_court_and_country_guide/Ye8NAAAAQAAJ?hl=it&gbpv=0).

Catalogo dei manoscritti foscoliani già proprietà Martelli della R. Biblioteca nazionale di Firenze, Roma, [Ministero della Pubblica Istruzione], 1885, https://archive.org/details/catalogodeimanos00floruoft/page/n5/mode/2up.

Foscolo, U., *Edizione Nazionale delle Opere. Epistolario, volume nono (1822-1824)*, a cura di M. Scotti, Firenze, Felice le Monnier, 1994.

-, *Opere Edite e Postume di Ugo Foscolo, volume ottavo. Epistolario, volume terzo ed ultimo*, raccolto e ordinatro da F.S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Felice Le Monnier, 1854, https://archive.org/details/bub_gb_jVdaVPIiH8sC/page/n259/mode/2up.

McGuigan, R., Burnham, R., *Wellington's Brigade Commanders : Peninsula and Waterloo*, Barnsley, Pen & Sword Military, 2017, pp. 87-90.

Spurrier, M. C., *Letters of a Peninsular War Commanding Officer: The letters of Lieutenant Colonel, later General, Sir Andrew Barnard, G.C.B.*, «Journal of the Society for Army Historical Research», XLVII, 191, 1969, pp. 131-148, https://www.jstor.org/stable/44223690.

Studi su Ugo Foscolo editi a cura della R. Università di Pavia nel primo centenario della morte del poeta, Torino, Casa editrice Giovanni Chiantore successore Ermanno Loescher, 1927.

Viglione, F., *Catalogo illustrato dei Manoscritti Foscoliani della Biblioteca Labronica*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», IX, 1909, Pavia, pp. 383-556.

Sitografia

146 Piccadilly – who lived in a house like this?, All Things Georgian di Sarah Murden, https://georgianera.wordpress.com/tag/hatchards/.

Carantoña Álvarez, F., «Miguel Antonio del Riego y Flórez», *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, https://dbe.rah.es/biografias/71104/miguel-antonio-del-riego-y-florez.

Garnett, R., *Murray, John (1778-1843)*, in *Dictionary of National Biography, 1885-1900*, https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Murray,_John_(1778-1843).

Map Waper, https://mapwarper.net/.

National Libray of Scotland Map Images, https://maps.nls.uk/.

NLS MSS Catalogue, Archive of John Murray, publishers https://manuscripts.nls.uk/repositories/2/resources/17586.

NLS, *John Murray II (1778-1843)*, https://www.nls.uk/collections/john-murray/family/john-murray-ii/.

Old Maps Online, https://www.oldmapsonline.org/.

Wikidata, https://www.wikidata.org/.

Archivi e documenti

Edinburgh, National Library of Scotland, John Murray Archive, MS 40142, ff. 110–111 https://manuscripts.nls.uk/repositories/2/archival_objects/18781.

Forlì, Biblioteca "Aurelio Saffi", *Carte Piancastelli*, Autografi, Ugo Foscolo, I.

National Archives, PROB 11 - Prerogative Court of Canterbury and related Probate Jurisdictions: Will Registers, PROB 11/1520/453 Will of James Catlin Craufurd, proved 29 March 1811, https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/D213558.

Giuseppe Leonardo Zappalà

Per l'edizione digitale dell'epistolario di Giovanni Verga

1. Il progetto

La Nuova Serie dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga[1], promossa dalla Fondazione Verga di Catania con il sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, ha permesso di consegnare il testo definitivo delle opere dell'autore in edizioni filologicamente e criticamente attendibili. In seno allo stesso gruppo scientifico si sono recentemente avviati i lavori per la pubblicazione dell'Edizione Nazionale dell'Epistolario di Giovanni Verga, i cui primi due volumi sono stati editi nel 2023[2], per un totale previsto di 27 volumi che mira a «consegnare un corpus di grande prestigio, che arricchirà il patrimonio culturale italiano ed europeo»[3].

La «fortunosa vicenda dei manoscritti verghiani»[4] ha imposto negli anni un'importante riflessione metodologica sui tempi e sulle modalità di fruizione dell'opera dello scrittore, nella continua e attesa possibilità che vengano messe a disposizione della comunità materiali a oggi sconosciuti e/o inediti, liberando le carte verghiane da un «secretazione quasi secolare»[5]. Valutando la specifica condizione delle carte verghiane, è apparso utile, all'interno dei lavori per l'Edizione Nazionale dell'Epistolario verghiano, la possibilità di affian-

[1] *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*, https://www.interlinea.com/interlinea/libri-collana-edizione-nazionale-delle-operedi-giovanni-verga-53966.html.

[2] *Lettere ai nipoti*, a cura di G. Sorbello, Novara, Interlinea, 2023; *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini*, a cura di M. Vitale, Novara, Interlinea, 2023.

[3] G. Alfieri, *Presentazione della Nuova serie dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*, «Annali della Fondazione Verga», VI, 6, 2013, pp. 7-22.

[4] G. Alfieri, *I manoscritti secretati di Giovanni Verga*, Firenze, Accademia della Crusca, 27 marzo 2021, https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/i-manoscritti-secretati-di-giovanni-verga/9250.

[5] *Ibidem*

care a quest'ultima un'edizione digitale, non pensata in termini di sostituzione dell'edizione cartacea, ma come ampliamento della stessa con la possibilità di porre collegamenti inter e intra testuali sia diretti alle opere di Verga sia diretti al complesso panorama culturale entro cui Verga si muove e di cui diviene col tempo un'importante figura di riferimento. Se, infatti, qualunque edizione digitale si configura come processo testuale *in fieri* secondo quel processo di fluidità identificato da Sahle[6], tale 'mobilità' risulterà particolarmente fruttuosa in casi critici come quelli appena descritti per le carte verghiane.

> Allestire l'epistolario di un grande scrittore dell'Ottocento si presenta come un'impresa fortemente impegnativa. In prima istanza, vi è l'esigenza di ricerca e costituzione di un corpus documentario che, nel caso di Giovanni Verga, si presenta oggi disperso in più archivi e biblioteche e composto da testimonianze eterogenee. Portata a buon punto la ricognizione del materiale, sempre suscettibile di incrementi, occorre stabilire in che modo presentare al lettore l'imponente mole della corrispondenza.[7]

Il progetto dell'Edizione nazionale Digitale – nato dal gruppo di lavoro del Centro di Informatica Umanistica (CINUM) del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania e dall'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione (CNR-ISTC), sotto la rispettiva guida di Antonio Di Silvestro e Daria Spampinato – è stato recentemente presentato al Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga con il titolo *VELDE – Verga's Letters Digital Edition*, forti dell'esperienza accumulata negli anni sulle edizioni digitali[8] e delle diverse indagini preliminari condotte sull'opera di Verga[9]. L'interesse verso il materiale epistolare appare di certo rilievo per un

[6] P. Sahle, *What is a Scholarly Digital Edition?*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, p. 29.

[7] G. Alfieri *et al.*, *Premessa ai carteggi*, https://www.interlinea.com/news--lepistolario-inedito-di-verga-al-via-la-pubblicazione-allinterno-delledizione-nazionale-del-padre-del-verismo-1000.html.

[8] Cfr. *Bellini Digital Correspondence*, a cura di A.M. Del Grosso, D. Spampinato, 2017-2022, http://bellinicorrespondence.cnr.it; *Edizione Nazionale Digitale delle opere di Luigi Pirandello*, a cura di A. Sichera, A. Di Silvestro, https://www.pirandellonazionale.it/; *Verismo digitale*, curato dall'unità di ricerca dell'Università di Catania, nato nell'ambito delle attività del partenariato esteso CHANGES, Spoke 3: *Digital libraries, archives and philology*; *COVerLeSS (Coprus On line del Verismo tra Letteratur, Storia e Società)*, PRIN 2022 PNRR (DD1409) n. P2022WT5TF.

[9] S. Cristofaro *et al.*, *Demoticon. Per un'edizione semantica dei Malavoglia*, *AIUCD 2021 - DH per la società: e-guaglianza, partecipazione, diritti e valori nell'era digitale*, Raccolta degli abstract estesi della 10ª conferenza nazionale, a cura di F. Boschetti, A.M. Del Grosso, E. Salvatori, Pisa, AIUCD, 2021, pp. 471-473; A. Di Silvestro *et al.*, *Per un'edizione digitale*

autore come Verga, lì dove esso diviene centro di irradiazione di una pratica scrittoria, luogo comunicativo in cui si intersecano strutture e pratiche della rappresentazione di sé e del sociale[10] che in Verga emergono come importante momento di contatto fra comunicazione privata e letteraria.

> I livelli di senso che nella lettera si intersecano ne fanno centro di irradiazione di una pratica scrittoria che, in un autore come Verga, istituisce un contatto 'diretto' tra la comunicazione privata e quella letteraria, superando la distinzione tra il genere lettera e i generi narrativi (romanzo e novella) all'insegna di una universalizzazione dei temi che caratterizzano il vissuto dello scrittore e quello dei suoi personaggi[11].

2. La codifica

La codifica degli epistolari attraverso metodi digitali ha ormai una lunga tradizione all'interno della *Text Encoding Iniziative* (TEI)[12] e nel 2013 è stato istituito un gruppo di lavoro interno per l'analisi e la codifica di fenomeni specifici[13], che ha portato alla definizione della sezione *CorrespondenceDescription* all'interno di *TEI P5*. Quest'ultimo si compone del modulo <correspDesc>, integrato con i sottomoduli <correspAction> e <correspContext>, che permette di dar conto dei diversi attori coinvolti nel processo epistolare, così come del luogo e del tempo della corrispondenza. La lettera si configura, infatti, come testo dialogico per eccellenza, «connettore tra due punti distanti,

---

delle opere di Giovanni Verga: rappresentazione del testo e modelli di codifica (con alcuni esempi sulle novelle), «Rivista di Letteratura Italiana», III, 2022, pp. 45-66; G. Zappalà, *Per un'edizione digitale e una codifica XML/TEI delle Lettere alla famiglia di Giovanni Verga*, tesi di laurea magistrale in Scienze del testo per le professioni digitali, relatore A. Di Silvestro, Università degli studi di Catania, 2021; G. Zappalà *et al.*, *Per l'edizione digitale delle lettere familiari di Verga: un esperimento di analisi semantica*, in *La memoria digitale*, Atti del XII Convegno annuale AIUCD (Siena, 5-7 giugno 2023), a cura di E. Carbè *et al.*, Venezia, AIUCD, 2023, pp. 224-229.

[10] Cfr. G. Zarri, *Introduzione*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Roma, Viella, 1999, pp. IX-XXIX.

[11] A. Di Silvestro, D. Spampinato in Zappalà *et al.*, *Per l'edizione digitale delle lettere familiari di Verga: un esperimento di analisi semantica*, cit., p. 228.

[12] Cfr. P. Stadler, M. Illetschko, S. Seifert, *Towards a Model for Encoding Correspondence in the TEI: Developing and Implementing*<*respDesc*>, «Journal of the Text Encoding Iniziative», IX, 2019, http://journals.openedition.org/jtei/1433.

[13] *TEI Special Interest Group on Correspondence*, https://tei-c.org/activities/sig/correspondence/.

ponte tra mittente e destinatario»[14], tale per cui le informazioni metatestuali portano con sé un importante tessuto informativo che può essere valorizzato in un contesto digitale, permettendo il collegamento fra risorse altrimenti isolate e l'eventuale ampliamento di informazione all'interno della base di conoscenza proposta[15].

> A letter is (almost) always written to someone and from someone and is therefore inherently a relational form that connects, persons, groups, institutions, and political bodies; yet we usually study letters in books organized by a proper name ("The Letters of Samuel Johnson")[16].

Nella volontà di definire un modello di partenza che potesse essere applicato all'intero epistolario, si è deciso di iniziare i lavori di analisi e codifica dell'epistolario verghiano a partire dalle *Lettere alla famiglia* – edite nel 2011 nell'edizione critica a cura di Giuseppe Savoca e Antonio Di Silvestro secondo criteri critici conservativi «rigorosamente rispettosi della *facies* linguistica originaria della pagina d'autore»[17] – per le caratteristiche interne dell'opera che ne fanno un momento importante nell'evoluzione personale e professionale di Verga, fornendo un'immagine inedita e per certi versi meno controllata dello scrittore.

La proposta di un primo schema di codifica in XML-TEI è servita a testare le potenzialità della futura edizione digitale, e quindi a fornire un modello euristico per l'intera opera epistolare di Verga. In questa prospettiva, sono stati valutati sia gli elementi strutturali propri della forma lettera sia il contenuto interno dell'epistolario verghiano, punto per il quale si è previsto un doppio livello di codifica: una per entità nominali (persone, luoghi, opere) e una che esplorasse verticalmente il testo nei suoi aspetti lessicali e semantici. Il lavoro di codifica si configura, infatti, come momento essenziale per definire caratteri testuali e metatestuali specifici del corpus di riferimento, utili nelle successive risorse messe a disposizione dell'utente. Saranno proprio gli elementi codifi-

[14] Cfr. J.G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, p. 13. [Traduzione di chi scrive].

[15] Su alcune pratiche di rappresentazione della conoscenza e su alcune differenze terminologiche e concettuali cfr. L.M. Garshol, *Metadata? Thesauri? Taxonomies? Topic Maps! Making Senso of it all*, «Journal of Information Science», XXX, 4, 2004, pp. 378-391.

[16] G. Hankins, *Correspondence: Theory, Practice and Horizons, in Literary Studies in the Digital Age: An Evolving Anthology*, ed. by K.M. Price, R. Siemens, New York, Mondern Language Association of America (MLA), 2015, https://dlsanthology.mla.hcommons.org/correspondence-theory-practice-and-horizons/.

[17] G. Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, p. 13.

cati a permettere un'interrogazione a più livelli del corpus, superando il limite statico imposto dalla pagina cartacea e definendo percorsi di lettura inediti e personalizzabili che possano mettere in collegamento l'intero epistolario e, successivamente, lo stesso con altre risorse testuali e informative[18].

Nello specifico, a livello strutturale la lettera è stata suddivisa nei suoi elementi costituenti attraverso i tag previsti da TEI (<opener>, <body>, <closer>) segnalando l'eventuale assenza di una delle tre parti attraverso il tag <gap> e aggiungendo l'eventuale elemento <postscript> e la firma dell'autore attraverso l'elemento <signed>. In fase di visualizzazione, tale marcatura permetterà una lettura comparata dell'epistolario per ognuno degli elementi codificati, con particolare attenzione alle formule di apertura e di chiusura utilizzate dallo scrittore a seconda del destinatario della propria missiva. Assecondando il lavoro del *TEI Special Interest Group on Correspondence*, a livello di <teiHeader> è stato previsto l'uso del modulo <correspDesc>, con i relativi sottomoduli, per dar conto delle informazioni contestuali del carteggio con un medesimo destinatario, permettere la continua implementazione di nuovo materiale reso disponibile, oltre che la visualizzazione e il collegamento fra i diversi carteggi per destinatario. Inoltre, è stato previsto un ampliamento informativo metatestuale attraverso gli elementi <keywords> e <abstract> che permettono rispettivamente una categorizzazione del materiale epistolare attraverso una tassonomia definita a livello di <teiHeader>[19] e una lettura più rapida e agevole del contenuto della singola lettera, divenendo elementi chiave di quell'interoperabilità e accessibilità all'interno dell'epistolario verghiano di cui qui si discute.

Gli aspetti semantici sono stati codificati per mezzo di una segmentazione specifica del testo per singole parole o porzioni testuali attraverso l'uso dell'elemento <seg>, con attributo di tipologia @type e attributo di analisi @ana per porzioni semanticamente significative. Per il lessico si è utilizzato l'elemento <distinct> per segnalare lessemi marcati linguisticamente, con l'obiettivo di puntare a una risorsa esterna condivisa che li raggruppi per dialettismi, tecnicismi, cultismi, ecc. Verrà, inoltre, posto un collegamento alla stazione lessi-

[18] Cfr. F. Stella, *Il problema della codifica nelle edizioni filologiche digitali*, in *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, a cura di L. Del Corso, F. De Vivo, A. Stramagli, Firenze, Edizioni Gonnelli, 2015, pp. 347-360.

[19] L'autore ha esperito un primo tentativo di tassonomia epistolare nella codifica dell'epistolario di Luigi Pirandello, consultabile all'indirizzo https://www.pirandellonazionale.it/epistolari/.

cografica del *VoDIM*[20] e al progetto *VIVer*[21], nella volontà di creare una risorsa ampia e condivisa sulla lingua di Verga sia a livello epistolare che narrativo[22]. A oggi, l'indagine linguistica si è concentrata su tre aspetti che si sono ritenuti di rilievo e di ampia diffusione nelle lettere:

– Termini familiari, con codifica degli appellativi e dei titoli con cui l'autore si riferisce ai diversi componenti della famiglia attraverso l'elemento <addname> e attributo @type con valore 'nickname'.
– Termini marcati linguisticamente che facciano riferimento a diversi registri, per stabilire il differente bagaglio linguistico dell'autore e, eventualmente, saggiarne l'uso anche nella produzione narrativa e teatrale, con attributo di analisi @ana e specifico valore per categorizzare i diversi registri o le diverse tipologie d'uso.
– Aree semantiche ricorrenti, come quella legata al denaro nelle lettere familiari, per valutare il tessuto contenutistico delle lettere e gli interessi personali e privati dell'autore, permettendo un raggruppamento per temi all'interno dell'epistolario e un'eventuale indagine degli stessi nella produzione narrativa dell'autore anche a livello quantitativo e distribuzionale.

Infine, le entità codificate sono state collegate attraverso l'attributo @ref e un valore univoco a specifiche risorse esterne condivise per luoghi, persone e termini (*ListPlace*, *ListPers*, *ListTerm*) e si è lavorato all'interno delle singole liste ampliando le informazioni testuali con grado di parentela con l'autore, luoghi di nascita e di morte per le persone, o elementi di georeferenziazione per i luoghi attraverso l'aggiunta di un link all'ontologia *GeoNames*, costituendo un primo passo verso la mappatura geografica e relazionale dell'epistolario verghiano[23].

La volontà è stata quella di definire un modello funzionale, che tenesse conto delle specificità del testo analizzato e degli elementi su cui si è deciso di porre la propria attenzione critica. Nella prospettiva di poter ampliare la base di conoscenza dell'opera verghiana, si è deciso di effettuare scelte che possano

[20] Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno. Stazione lessicografica, https://www.stazionelessicografica.it/.

[21] VIVer - Vocabolario dell'Italiano Veristico, https://www.progettoviver.it/.

[22] Sul lessico epistolare di Verga cfr. A. Di Silvestro, *IV. Lessico e fraseologia*, in Id., *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 147-168.

[23] La mappatura geografica dei luoghi verghiani, sia a livello epistolare e narrativo, prenderà avvio dalla rappresentazione della conoscenza operata nell'ontologia *GeoNames*. Cfr. S. Hahmann, D. Burghardt, *Connecting LinkedGeoData and Geonames in the Spatial Semantic Web*, 2010, https://giscience2010.org/pdfs/paper_165.pdf.

confluire in nuovi progetti attraverso la ridefinizione di alcuni attributi o elementi e l'estensione di gran parte delle proprietà e dei descrittori utilizzati per codificare l'intero epistolario dell'autore. Rispetto all'edizione cartacea, quella digitale permetterà dunque una diversa e più agevole interrogazione del testo, oltre a una visualizzazione *user oriented*[24], definita di volta in volta dalle esigenze e dalle richieste dell'utente. Sarà così possibile accedere all'epistolario non più seguendo esclusivamente un ordinamento cronologico, ma attraverso filtri che operino per destinatario, anno, luogo di partenza e luogo di arrivo, permettendo un ordinamento inedito nel tempo e nello spazio che ben risponda a quel «magmatico e proteiforme archivio ideologico e sentimentale, teorico e affettivo»[25] che è l'epistolario verghiano.

2. 1. L'edizione digitale-dinamica

Nella definizione dell'Edizione nazionale Digitale, la fase successiva alla codifica prevederà la costruzione di un portale verghiano che sia in grado di esplorare l'intera opera sotto molteplici aspetti, per i quali il lavoro di codifica risulta necessario. L'Edizione nazionale Digitale non si presenterà, infatti, come digitalizzazione delle risorse cartacee, ma avrà l'obiettivo di fornire una lettura dinamica del testo, in una prospettiva diacronica e ipertestuale, attraverso la combinazione di più livelli di visualizzazione e lettura a seconda dei diversi gradi di fruizione. Assecondando l'auspicio di diversi studiosi e studiose[26], la risorsa unica digitale su Verga potrà quindi permettere un percorso individuale da parte dell'utente, svincolato dai limiti e dalla staticità della pagina scritta, attraverso la costruzione di un motore di ricerca che permetta il collegamento dell'intero epistolario per corrispondenti, luoghi, keywords, stringhe testuali e subcorpora. A completare e a garantire tale ricercabilità all'interno dell'epistolario, saranno sfruttate le risorse comuni per persone, luoghi, opere e termini già previste a livello di codifica, che permettono da una parte di operare univocamente sull'intero epistolario, evitando possibili ridondanze, e dall'altra di ampliare la base di conoscenza proposta attraverso risorse control-

[24] Per una prima definizione del concetto cfr. R. Kling, *The Organizational Context of User-Centered Software Designs*, «MIS Quarterly», IV, 1, 1977, pp. 41-52.

[25] A. Di Silvestro, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, p. 11.

[26] Cfr. G. Savoca, *Dalla cronaca familiare alla storia dei Malavoglia*, in Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., pp. 15-42 e M. Giuffrida, *Per un contributo all'ecdotica dei carteggi verghiani. Alcune considerazioni in margine al carteggio Verga-Capuana*, «Annali della Fondazione Verga», XII, 2019, pp. 117-118.

lare sul web. L'obiettivo ultimo, di cui si discuterà più ampliamente in altra sede, è quello di dar vita a un «paradigma digitale»[27] che permetta un'analisi stratificata sia in senso verticale che orizzontale, mettendo in collegamento l'intero corpus verghiano epistolare e lo stesso con risorse digitali controllate per luoghi (*GeoNames*[28]) ed entità (*VIAF*[29]), secondo le pratiche dei *Linked Open Data* (*LOD*). Si promuoverà, dunque, l'uso di formati standard per i dati e i metadati, riducendo la ridondanza delle informazioni, attraverso la costruzione di una tassonomia che, seguendo la rappresentazione della conoscenza sul *semantic web*[30] e integrandosi con gli standard ISO per i *thesauri*[31], riesca a generare collegamenti semantici fra le diverse risorse digitali verghiane in via di sviluppo e faciliti la navigazione degli utenti all'interno del corpus verghiano.

Con l'intento di fornire un primo prototipo di visualizzazione attraverso il *software EVT 2*[32], si forniscono di seguito alcune esemplificazioni.

Le risorse condivise all'intero epistolario permetteranno una visualizzazione per entità nominali (luoghi, persone, organizzazioni) (Fig. 1), con la possibilità di estendere il tessuto informativo specifico per le entità descritte (Fig. 2).

[27] Sahle, *What is a Scholarly Digital Edition?*, cit., p. 26.

[28] GeoNames, https://www.geonames.org/.

[29] VIAF: The Virtual International Autothority File, https://viaf.org/.

[30] Cfr. M.M. Martínez-González, M.L. Alvite-Díez, *Thesauri and Semantic Web: Discussion of the Evolution of Thesauri Toward Their Integration With the Semantic Web*, «IEEEAccess», VII, 2019, pp. 153151-153170.

[31] *Information and Documentation_Thesauri and Interoperability With Other Vocabularies_ Part 1: Thesauri for Information Retrieval*, Standard ISO 25964-1:2011, International Organization for Standardization, 2011, *Information and Documentation_Thesauri and Interoperability With Other Vocabularies_Part 2: Interoperability With Other Vocabularies*, Standard ISO 25964-2:2011, International Organization for Standardization, 2013.

[32] Edition Visualization Technology, http://evt.labcd.unipi.it/.

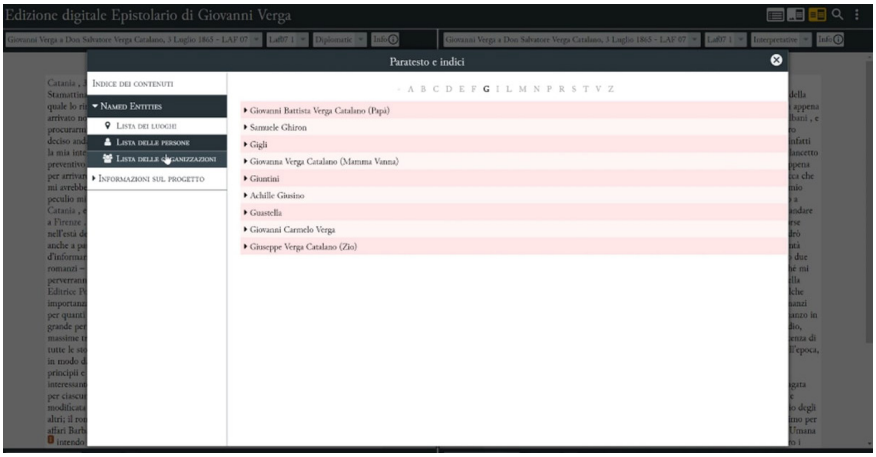


Figura 1. Edizione Digitale Epistolario Verga – Liste

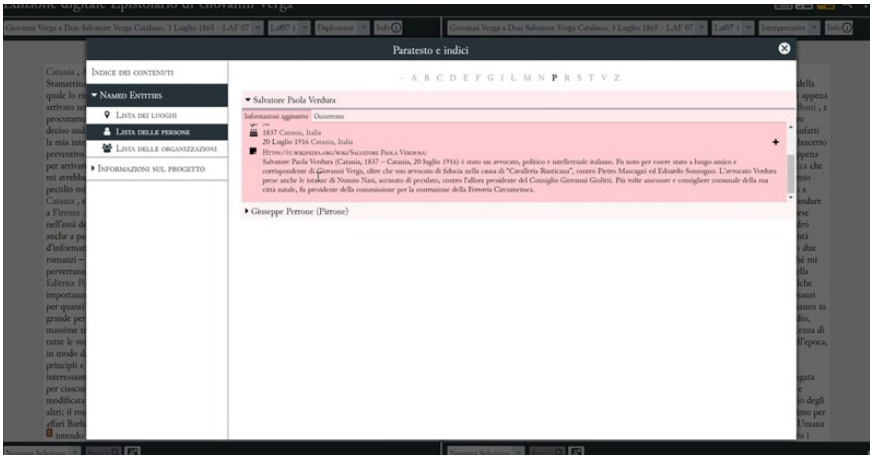


Figura 2. Edizione Digitale Epistolario Verga - Lista delle Persone

Coerentemente con i presupposti del progetto VELDE, l'Edizione nazionale Digitale assumerà l'impostazione editoriale e le scelte critiche e filologiche operate a livello di testo di riferimento nell'Edizione Nazionale, riportando le eventuali note di commento a livello della pagina digitale. Si fornirà, inoltre, la possibilità di affiancare un'edizione diplomatica e un'edizione critico-interpretativa ed, eventualmente, la riproduzione facsimilare della lettera alla sua trascrizione, permettendo continue implementazioni man mano che i

documenti vengano resi disponibili per la pubblicazione online, rispondendo di fatto alla natura "mobile" del corpus in nostro possesso. L'edizione digitale interpretativa (Fig. 3) permetterà la visualizzazione delle entità sopra descritte, con ampliamento informativo delle stesse secondo le scelte operate in fase di codifica (Fig. 4).

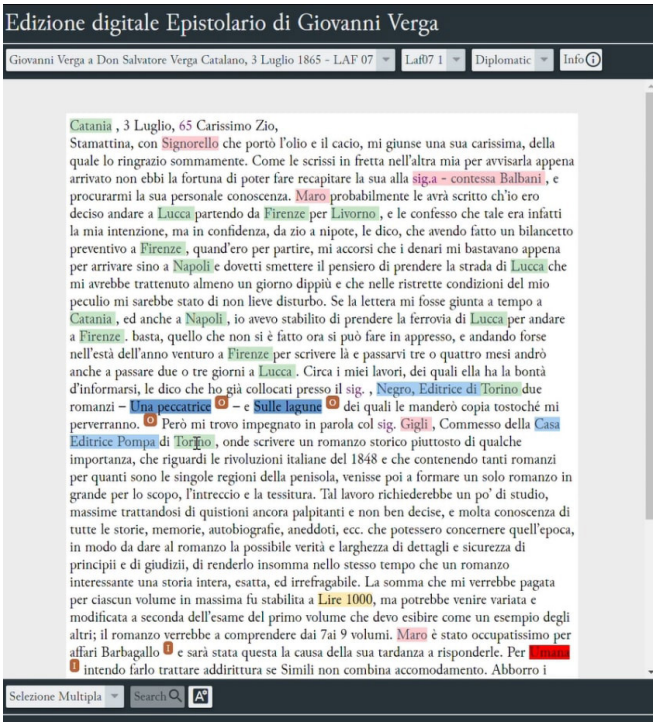


Figura 3. Edizione Digitale Epistolario Verga - Visualizzazione interpretativa

Sarà, inoltre, prevista una scheda informativa generale sulla singola lettera (Fig. 5) con l'indicazione dell'abstract e delle parole chiave della lettera e la successiva possibilità di collegare tali informazioni all'interno dell'intero epistolario, con costruzione di un indice dinamico per parole chiave.

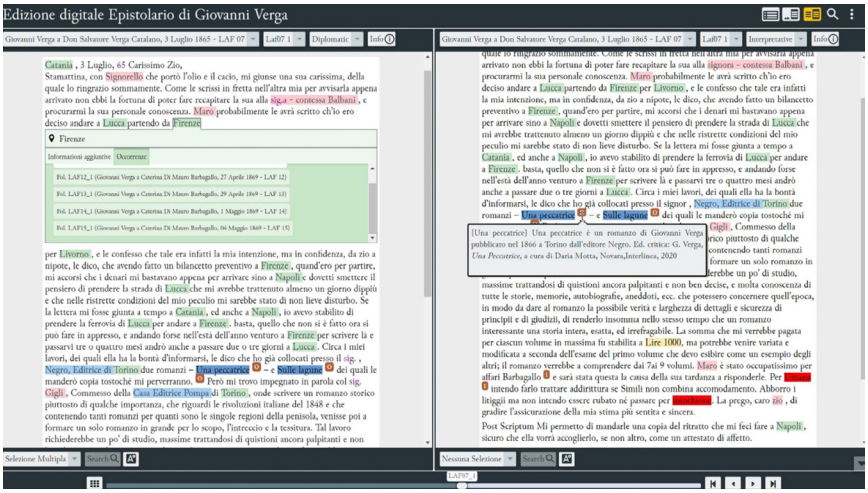


Figura 4. Edizione Digitale Epistolario Verga – Informazioni e Occorrenze sulle Entità

Figura 5. Edizione Digitale Epistolario Verga – Informazioni sulla lettera

La progettazione e lo sviluppo del sistema di gestione, ricerca e visualizzazione dell'edizione digitale-dinamica permetterà di generare regesti

ed elenchi per destinatario, luoghi e temi, sfruttando il modello di codifica adottato, oltre che di ricercare a testo pieno per parole chiave, date, luoghi, lemmi e forme. A livello linguistico si prevederà lo sviluppo di un vocabolario epistolare verghiano che si agganci ai progetti condotti all'interno del *VIVer*, così da fornire nuovo materiale lessicale su Verga, valutabile sia in riferimento alla sua opera narrativa sia in riferimento alla letteratura secondaria. A livello semantico, assecondando i risultati ottenuti dall'analisi per termini o porzioni testuali all'interno delle *Lettere alla famiglia*[33], si penserà alla possibilità di ricerca per parole chiave, raggruppando le stesse in una tassonomia semantica che fornisca la possibilità di esplorare il corpus sia in senso diacronico che sincronico per aree tematiche di interesse. La codifica semantica proposta sarà, infatti, considerata come punto di partenza per un'analisi incrociata sulle medesime lettere o su altre categorie all'interno del corpus verghiano, e aperta a un'indagine su più livelli che possa consentire la ridefinizione del flusso autoriale e della memoria linguistica e letteraria verghiana.

Il progetto porterà, dunque, a un portale in grado di far esplorare a più livelli l'opera epistolare verghiana, con la costruzione di un unico indice dinamico che metta insieme tutti i carteggi, collegabili a repertori lessicografici, a biblioteche digitali e alla letteratura secondaria, e la possibilità di definire percorsi di lettura inediti che ci si auspica possano portare a nuovi modalità di fruizione didattica e a nuovi e importanti studi critici sull'autore in una prospettiva sempre più europea.

Bibliografia

Alfieri G., *Presentazione della Nuova serie dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*, «Annali della Fondazione Verga», VI, 6, 2013, pp. 7-22.

–, *I manoscritti secretati di Giovanni Verga*, Accademia della Crusca, 27 marzo 2021, https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/i-manoscritti-secretati-di-giovanni-verga/9250.

Barbarino L.P. *et al.*, *Verismo digitale. Per un'edizione digitale commentata delle oepre di Verga, Capuana, De Roberto*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Nazionale AIUCD (Catania 28-30 maggio 2024),

[33] Zappalà *et al.*, *Per l'edizione digitale delle lettere familiari di Verga: un esperimento di analisi semantica*, cit. L'analisi quantitativa e distribuzionale è stata condotta attraverso il *software NormaTEI*, sviluppato durante la realizzazione di *Bellini Digital Correspondence* e recentemente vincitore del DH Awards 2023, https://zenodo.org/records/10419465.

a cura di A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania, AIUCD, 2024 (Quaderni di Umanistica Digitale), pp. 45-66.

Bauer F., Kaltenböck M., *Linked Open Data: The Essentials. A Quick Start Guide for Decision Makers*, edition mono/monochrom, Vienna, 2012, https://semantic-web.com/LOD-TheEssentials.pdf.

Bosco S., *Le carte rapite*, «Annali della Fondazione Verga», V, 2012, pp. 127-152.

Branciforti F., *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, a cura di F. Branciforti, G. Galasso, Firenze, Le Monnier, 1986.

Bruno D. *et al.*, *Un corpus online della letteratura secondaria (1872- 1890) del Verismo italiano*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, cit., pp. 232-239.

Cristofaro S. *et al.*, *Demoticon. Per un'edizione semantica dei Malavoglia*, in *AIUCD 2021 - DH per la società: e-guaglianza, partecipazione, diritti e valori nell'era digitale*, Raccolta degli abstract estesi della 10ª conferenza nazionale, a cura di F. Boschetti, A.M. Del Grosso, E. Salvatori, Pisa, AIUCD, 2021, pp. 471-473.

Del Grosso A.M. *et al.*, *Bellini's Correspondence: a Digital Scholarly Edition for a Multimedia Museum*, «Umanistica Digitale», VII, 2019, pp. 23–47.

Di Silvestro A., *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012.

Di Silvestro A. *et al.*, *Per un'edizione digitale delle opere di Giovanni Verga: rappresentazione del testo e modelli di codifica (con alcuni esempi sulle novelle)*, «Rivista di Letteratura Italiana», III, 2022, pp. 45-66.

Dumont S., *correspSearch – Connecting Scholarly Editions of Letters*, «Journal of the Text Encoding Initiative» X, Dec. 2016-Jul. 2019, http://journals.openedition.org/jtei/1742.

Dumont S., Haaf S., Seifert S. (ed. by), *Encoding Correspondence. A Manual for Encoding Letters and Postcards in TEI-XML and DTABf*, https://encoding-correspondence.bbaw.de/v1/.

Garshol L.M., *Metadata? Thesauri? Taxonomies? Topic Maps! Making Senso of it all*, «Journal of Information Science», XXX, 4, 2004, pp. 378-391.

Giuffrida M., *Per un contributo all'ecdotica dei carteggi verghiani. Alcune considerazioni in margine al carteggio Verga-Capuana*, «Annali della Fondazione Verga», XII, 2019, pp. 101-118.

Hankins G., *Correspondence: Theory, Practice and Horizons*, in *Literary Studies in the Digital Age: An Evolving Anthology*, ed. by K.M. Price, R. Siemens, New York, Mondern Language Association of America (MLA), 2015, https://dlsanthology.mla.hcommons.org/correspondence-theory-practice-and-horizons/.

Hahmann S., Burghardt D., *Connecting LinkedGeoData and Geonames in the Spatial Semantic Web*, 2010, https://giscience2010.org/pdfs/paper_165.pdf.

Kling R., *The Organizational Context of User-Centered Software Designs*, «MIS Quarterly», IV, 1, 1977, pp. 41–52.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

Marchegiani F., *Per l'edizione nazionale dell'epistolario verghiano: due inediti giovanili*, «Lingua e stile», I, 2010, pp. 21-66.

Martínez-González M.M, Alvite-Díez M.-L.: *Thesauri and Semantic Web: Discussion of the Evolution of Thesauri Toward Their Integration With the Semantic Web*, «IEEEAccess», VII, 2019, pp. 153151- 153170.

Pellino S. *et al.*, *Dalla codifica alla fruizione: l'edizione digitale Bellini Digital Correspondence*, *AIUCD 2022*, Proceedings, a cura di F. Ciracì, G. Miglietta, C. Gatto, Bologna, AIUCD, 2022 (Quaderni di Umanistica Digitale), pp. 163-168.

Pierazzo E., *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, London, Routledge, 2016.

Sahle P., *What is a Scholarly Digital Edition?*, in M.J. Driscoll, E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-40.

Stadler P., Illetschko M., Seifert S., *Towards a Model for Encoding Correspondence in the TEI: Developing and Implementing*<*correspDesc*>, «Journal of the Text Encoding Iniziative», IX, 2019, http://journals.openedition.org/jtei/1433.

Stella F., *Il problema della codifica nelle edizioni filologiche digitali*, in *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, a cura di L. Del Corso, F. De Vivo, A. Stramagli, Firenze, Edizioni Gonnelli, 2015, pp. 347-360.

Verga G., *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno, 2011.

Zarri G. (a cura di), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999.

Zappalà G. *et al.*, *Per l'edizione digitale delle lettere familiari di Verga: un esperimento di analisi semantica*, in *La memoria digitale*, Atti del XII Convegno annuale AIUCD (Siena, 5-7 giugno 2023), a cura di E. Carbè *et al.*, Venezia, AIUCD, 2023, pp. 224-229.

Sitografia

Bellini Digital Correspondence (BDC), http://bellinicorrespondence.cnr.it.

Edizione Nazionale Digitale delle opere di Luigi Pirandello, https://www.pirandellonazionale.it/.

VIVer - Vocabolario dell'Italiano Veristico, https://www.progettoviver.it/.

Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno. *Stazione lessicografica*, https://www.stazionelessicografica.it/.

TEI Consortium, *TEI P5 Guidelines for Electonic Texts Encoding and Interchange*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf.

FILOLOGIA

Marco Borrelli, Margherita De Blasi

La nuova scommessa della filologia: le digital humanities alla ricerca di un pubblico di lettori[1]

1. La filologia digitale: temi, metodi, questioni aperte

L'affermarsi degli e-*book* non ha causato, come molti immaginavano, la «scomparsa dei libri cartacei, più volte profetizzata negli ultimi anni»[2]. È ormai evidente che le due modalità di lettura si configurano come esperienze parallele. Fugate le ombre delle profezie nichilistiche, la comunità scientifica si sta interrogando, piuttosto, sulle implicazioni della rivoluzione digitale nell'ambito degli studi umanistici. In particolare, grazie ai riscontri positivi ottenuti da alcuni lavori pioneristici, gli italianisti hanno assunto un diverso atteggiamento nei confronti del digitale, aprendosi al dialogo con nuove figure professionali, ai fini di essere parte attiva del cambiamento e trarre vantaggio dagli scenari offerti dalle risorse del web.

La questione si complica, semmai, quando si sposta l'attenzione sul versante del lavoro editoriale. Gli editori non sempre si mostrano interessati a estendere la propria produzione al digitale: il loro atteggiamento sembra essere dettato prevalentemente da ragioni economiche, le cui ricadute sono ben presenti alla comunità degli studiosi, che nelle loro attività di ricerca devono ovviare ai limiti di visualizzazione delle opere disponibili sul web. Molte pubblicazioni che si trovano in rete, infatti, si adattano per lo più a lettori interessati a piccole porzioni testuali, come quelle che derivano dall'interrogazione dei motori

[1] Il presente articolo è il frutto di un lavoro a quattro mani. Pertanto, per ciascuna sezione la responsabilità della firma è differente: il paragrafo 1. è stato redatto da Marco Borrelli; i paragrafi 2. e 2.1 da Margherita De Blasi.

[2] J. Franchi, *L'uomo senza proprietà: Chi possiede veramente gli oggetti digitali*?, prefazione di A.M. Mandalari, Milano, Egea, 2024, p. 53.

di ricerca: basti pensare alle stringhe restituite dal servizio *Book Search*[3]. Un fenomeno che procede di pari passo con la tendenza contemporanea verso la frammentazione del sapere, dove il gusto per la citazione da esibire sui social network prevale sullo sguardo d'insieme su un'opera[4].

Per quanto riguarda la ricerca specialistica, se è vero che questo tipo di indagine fa sì che lo studioso riesca a incrementare il proprio repertorio bibliografico, senza che ci sia bisogno di reperire di volta in volta i volumi in biblioteca o di acquistarli personalmente, tuttavia, è alto il rischio che siffatta indagine, condotta all'interno di opere solo parzialmente disponibili online, possa mettere dinanzi a risultati in cui le coordinate del testo sono lasciate in secondo piano, in maniera del tutto opinabile. Si lavora su stralci testuali di cui è difficile, se non impossibile ricostruire il contesto. Nei testi caricati online, inoltre, spesso non sono indicate le fonti della digitalizzazione, e ciò contribuisce alla formazione di utenti che non mostrano alcuna consapevolezza degli strumenti a loro disposizione. Per dirla diversamente, si contribuisce alla formazione di lettori cui sembra sfuggire che un e-*book* è comunque un libro, benché il supporto sia diverso[5].

Come si può intuire, si tratta di una questione legata a doppio filo con le modalità dell'*open access*. Un tema certamente delicato per cui è difficile immaginare una soluzione a breve termine, conveniente tanto per gli editori quanto per gli studiosi, sebbene non manchino appelli in questa direzione: «l'ambizione più grande del web», scrive Iryna Solodovnik, «è la creazione di uno spazio unico di condivisione dati dove gli utenti e i Software possano

[3] Sul caso *Google Library Project* e sul servizio specifico *Book Search* (nella versione italiana *Ricerca Libri*) cfr. L. Sechi, *Editoria digitale. Linguaggi, strumenti, produzione e distribuzione dei libri digitali*, Milano, Apogeo, 2010, pp. 120-121.

[4] Sono molteplici i siti web che si predispongono come *repository* di citazioni letterarie. A titolo di esempio, si legga quest'invito posposto a un elenco di citazioni e aforismi pronte all'uso: «Siamo certi che tra queste citazioni una ha fatto la breccia nel vostro cuore: condividetela sui social e taggateci», https://writersandreaders.it/54-citazioni-scrittori-lettori/. Per un approfondimento sul rapporto tra i *social network* e la tendenza alla frammentazione cfr. G. Roncaglia, *L'architetto e l'oracolo. Forme digitali del sapere da Wikipedia a ChatGPT*, Roma-Bari, Laterza, 2023, pp. 2-4; Id., *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2022.

[5] A proposito del nuovo prototipo di lettore, Andrea Nardi scrive che «uno dei maggiori problemi della lettura sullo schermo sembra essere costituito dal fatto che i partecipanti leggono più velocemente e sono più propensi a sopravvalutare le loro capacità di comprensione quando leggono testi digitali rispetto a quando leggono testi stampati»; così, la «scarsa autoregolazione degli studenti nei contesti di lettura digitale» determina un insuccesso sul piano dell'apprendimento (A. Nardi, *Il lettore 'distratto'. Leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali*, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 136).

trovare libertà di movimento alla ricerca di informazioni, alla loro veloce condivisione e il riutilizzo privo di barriere»[6]. Più realisticamente, per il futuro immediato, nel caso di rappresentazione digitale di opere del passato è quanto meno auspicabile che le edizioni digitali rispondano alle stesse caratteristiche richieste ai loro omologhi cartacei, riassumibili soprattutto nella responsabilità del curatore nei confronti dei fruitori del proprio testo. Proprio tale responsabilità è stato il criterio guida seguito per l'allestimento delle edizioni della collana digitale di *UniorPress*[7]. Prima di osservare da vicino una delle edizioni proposte, è opportuno insistere su qualche elemento teorico per operare dei distinguo preliminari che consentano una migliore messa a fuoco degli oggetti digitali in questione.

Dinanzi alle tante e varie edizioni presenti sul web, occorre sviluppare nuovi criteri tassonomici che siano in grado di fornire una catalogazione chiara e quanto più possibile esaustiva. A un primo livello, è necessario discernere tra edizioni native digitali e riproduzioni digitali di volumi a stampa. Già in merito a questo punto si osserva che gli studiosi hanno dato vita negli ultimi anni a cataloghi differenti. Per esempio, nel catalogo ideato da Greta Franzini nel 2012, rientrano entrambe le tipologie, perché l'obiettivo della studiosa è quello di realizzare un registro accessibile degli standard e delle tecnologie costruttive utilizzate, proponendo così un primo confronto tra gli strumenti adoperati e identificando le migliori pratiche nel campo dell'editing accademico digitale[8]. Con il successivo catalogo proposto da Patrick Sahle, che è quello cui più spesso oggi si fa riferimento, si assiste a una definizione più circoscritta e selettiva delle Scholarly Digital Edition (d'ora in avanti DSE). Lo studioso non si limita a fare il punto della situazione, ma indica quali devono essere i criteri indispensabili affinché le varie edizioni possano essere considerate tali e afferma perentoriamente che «A digitised edition is not a digital edition»[9], fissando delle vere e proprie *contraintes*:

> As long as the contents and functionalities of a typographically born and typographically envisioned edition do not really change with the conversion to dig-

[6] I. Solodovnik, *Repository Istituzionali Open Access e strategie Linked Open Data. Per una migliore comunicazione dei prodotti della ricerca scientifica*, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 233.

[7] Per la presentazione della collana, cfr. http://digitalhumanities.unior.it/.

[8] G. Franzini, *Catalogue of Digital Edition*, 2012, https://github.com/gfranzini/digEds_cat.

[9] P. Sahle, *What is a Scholarly Digital Edition?*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-39: 27.

> ital data, we should not call these derivate editions 'digital'. It is the conceptual framework that makes the thing-not the method of storage of the information either on paper or as bits and bytes. We can make this more productive in a more definitional manner by stating that: A digital edition cannot be given in print without significant loss of content and functionality.[10]

Secondo Sahle una DSE si deve basare sull'*erschließen*, un termine tedesco che allude alle attività volte ad arricchire il complesso delle conoscenze possedute su un oggetto di studio, per migliorarne l'accessibilità e la fruibilità. Dove manca questa componente, per esempio in un facsimile, non si può parlare di DSE. Inoltre, un'edizione deve essere una rappresentazione astratta o riproduzione di un documento del passato sia esso storico, filosofico o letterario. Di conseguenza, pubblicare un testo che non fa riferimento ad un *historical document* non è pertinente a questo tipo di lavori.

A un secondo livello, in un articolo del 2021, Francesca Michelone avverte che «nell'ambito delle edizioni digitali esiste ancora una certa ambiguità lessicale: nei diversi progetti vengono utilizzati in modo non sempre univoco i termini *edizione scientifica digitale*, dall'inglese digital scholarly edition (DSE), ed *edizione critica digitale*»[11]. La studiosa evidenzia la «difficoltà di parlare di edizioni critiche che possano essere definite tali sia nell'ambito della filologia classica, dove l'espressione edizione critica ha un significato estremamente specifico, sia nell'ambito più generale delle edizioni digitali», e conclude affermando «che l'edizione critica digitale è una tipologia dell'edizione scientifica digitale»[12]. In merito a quest'ambiguità delle edizioni critiche digitali, scrive Ermanno Malaspina che «sarebbe quindi un contributo alla chiarezza […] se la trascrizione diplomatica di un singolo testimone o l'archiviazione sinottica (delle lezioni) di più testimoni – degnissimi prodotti di ricerca e talvolta unica soluzione per dare conto di un testo – non venissero più definite 'edizioni critiche'»[13]. Per Malaspina, soltanto l'edizione di retaggio lachmanniano può essere definita veramente critica. Per cui «essere un editore digitale non modifica né deve modificare il tradizionale percorso di recensio e *constitutio textus*, mentre incide fortemente sulle possibilità di rendere disponibili, a tutti i livelli, i risultati di questo lavoro»[14]. Se si ritiene opportuno condividere questa rifles-

[10] *Ibidem*.

[11] F. Michelone, *L'edizione critica tra digitale e stampa: riflessioni metodologiche*, «Umanistica Digitale», X, 2021, pp. 25-48: 26.

[12] *Ibidem*.

[13] E. Malaspina, *Il futuro dell'edizione critica (cioè lachmanniana), più o meno digitale. Riflessioni (in)attuali*, «Storie e linguaggi», V, 1, 2019, pp. 35-60: 38.

[14] Ivi, p. 47.

sione di Malaspina, è pur vero che a differenza di un'edizione cartacea che fissa il testo una volta per sempre, un'edizione critica digitale si caratterizza come oggetto in divenire, sia rispetto alla tradizione variantistica del passato, sia rispetto al futuro, cioè all'evoluzione dello strumento informatico: «questo perché ciò a cui essa punta non è dare un'unica versione dell'opera, per quanto "finale", "definitiva" o rappresentativa della *voluntas auctoris*, bensì informare su un processo, dimostrare il valore del testo nella sua non-linearità e nel suo farsi»[15]. Invece, sulle trasformazioni cui andrà inevitabilmente incontro l'informatica, si accenna soltanto *en passant* ai rischi legati all'obsolescenza di progetti digitali e alla loro possibile incompatibilità con i software del domani e con le infrastrutture del World Wide Web, che mutano a un ritmo incredibilmente rapido[16].

Sorvolando sul problema della fruibilità sulla lunga durata, con gli strumenti a disposizione oggi, è lecito considerare una soluzione digitale convincente se porta a compimento quanto ribadiscono anche Mancinelli e Pierazzo: «l'edizione di un testo del passato» deve essere allestita e pubblicata «seguendo principi e metodi rigorosi e documentati, tali per cui il lavoro dell'editore sia verificabile dal lettore»[17]. Nelle edizioni digitali devono coesistere elementi di continuità con la tradizione e una spinta verso l'innovazione: perché, se le novità conducono verso una rivoluzione nell'ambito dell'organizzazione e della diffusione dei dati, è altrettanto vero che rimane identico l'obiettivo generale di presentare un testo del passato coerentemente con una metodologia rigorosa, condivisa e documentata. In altre parole, la filologia digitale deve sì produrre delle DSE che si adeguino al paradigma digitale, che ha «come destinatari non solo la comunità scientifica, ma un pubblico più vasto di lettori e appassionati»[18], ma deve continuare a seguire standard qualitativi e metodologie di studio proprie delle edizioni cartacee. Il curatore deve rendere conto delle sue scelte, del testo base, dei criteri editoriali utilizzati, della storia del testo che pubblica, della metodologia usata; questo complesso di elementi, nelle edizioni critiche cartacee, viene esplicitato nella *Nota al testo*, e dovrebbe

[15] S. Celani, *Introduzione*, in *Edizioni Critiche Digitali. Edizioni a confronto*, a cura di P. Italia, C. Bonsi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 1-9: 4.

[16] Cfr. R. Rosselli Del Turco, *Filologia digitale: le prossime sfide, gli strumenti per affrontarle*, in *Moving texts. Filologia e digitale*, a cura di M. De Blasi, Napoli, UniorPress, 2023, pp. 15-40.

[17] T. Mancinelli, E. Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020, p. 9.

[18] C. D'Agata, *L'edizione scientifica digitale estesa de «Il nome della rosa»: modellizzazione, workflow e il paradigma IDEA*, «Umanistica digitale», XIV, 2022, pp. 183-215: 184.

essere sempre presente pure nelle edizioni digitali, in cui bisognerebbe aggiungere informazioni chiare sul modo in cui il testo è stato codificato. D'altra parte, una DSE deve offrire strumenti efficienti per la visualizzazione e la fruizione del testo, superando i limiti imposti dal supporto cartaceo (costi, diffusione, limiti spaziali e organizzativi, ecc.)[19].

2. La collana digitale *UniorPress*: realizzazione di DSE *user-friendly*

Dalle prime edizioni critiche digitali è trascorso più di un ventennio, ma nonostante la fase sperimentale sia ormai alle spalle, da una parte per le remore verso uno strumento che sembra invadere lo spazio delle discipline umanistiche, dall'altra per la difficoltà concreta di affiancare competenze nell'ambito delle tecnologie informatiche a quelle filologiche, ancora oggi si assiste allo sviluppo di progetti isolati. Scrive Paola Italia che è quasi paradossale che «nell'era della comunicazione integrata e della costruzione collettiva della conoscenza, i progetti sviluppati, in Italia e all'estero, in contesti di eccellenza e che hanno visto la partecipazione di filologi e informatici in fruttuosa collaborazione, non siano sempre stati partecipati e condivisi, sviluppando realtà spesso isolate tra loro»[20]. Di conseguenza, un filologo che, da neofita informatico, decida di cimentarsi in un'edizione critica digitale avverte la mancanza di un modello definito cui riferirsi. Si rende necessaria, perciò, la creazione di una metodologia condivisa tra le varie filologie europee[21]. A tal proposito, la

[19] I progetti di informatica umanistica si sviluppano sempre più nel rispetto dei quattro principi FAIR – *Findability, Accessibility, Interoperability* e *Reuse* – per i quali cfr. https://go-fair.org/fair-principles/; in questo caso, si fa riferimento alla necessità di valorizzare le «ricadute positive» delle DSE: «Tra quest'ultime possiamo citare il grande impulso alla divulgazione e conservazione del patrimonio culturale dell'umanità […] l'abbattimento di molte barriere: su un piano verticale, cronologico, riducendo enormemente i tempi che normalmente intercorrono fra la raccolta e la valutazione dei dati nella ricerca, la loro elaborazione, la produzione e diffusione dei risultati scientifici ottenuti» [R. Rosselli Del Turco, *Il progetto* Visionary Cross*: verso un'edizione digitale multimediale e distribuita* in *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare*, Atti del Convegno annuale dell'AIUCD (Firenze, 2012), a cura di F. Ciotti, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 147-172: 160].

[20] Italia, *ECD-DCE. Edizioni a confronto / Comparing Editions*, in *Edizioni Critiche Digitali*, cit., pp. IX-XI: IX.

[21] Importante in tale direzione il lavoro svolto dall'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD): il primo convegno organizzato a Firenze nel 2012 «è diventato il primo di una serie ininterrotta di eventi annuali, attraverso cui la comunità scientifica ha trovato un terreno fertile per dialogare» (F. Tomasi, *AIUCD. Un*

proposta di Elena Pierazzo di lavorare su due binari paralleli si rivela molto utile: da un lato vanno incoraggiati i lavori sperimentali e altamente specializzati per non ridurre la spinta verso l'innovazione, dall'altro è fondamentale dare vita a prodotti *user-friendly*.

Per spiegare meglio questo concetto la studiosa ricorre a una metafora tessile, identificando la edizioni digitali specializzate con i lavori di *haute couture*, mentre le edizioni critiche seriali con la moda del *prêt-à-porter*[22]. Guardando allo stato dell'arte, si ritiene che i documenti basati sullo standard XML/TEI e visualizzabili con il software *open source* EVT corrispondano proprio al *prêt-à-porter* indicato da Pierazzo, in virtù della relativa semplicità dello strumento che non richiede grosse conoscenze informatiche pregresse.

Nell'ambito delle edizioni visualizzabili con EVT, la collana digitale *Unior-Press* si prefigge di raccogliere DSE che non interrompano il dialogo con il cartaceo, muovendo dall'ancora valido presupposto che ogni «tecnologia per la scrittura» associata al computer viene sì intesa come uno strumento rivoluzionario, ma altresì «ha molto in comune con i propri predecessori. La scrittura elettronica è meccanica e precisa come quella a stampa, organica e capace di evolversi come la scrittura a mano, visivamente eclettica come i geroglifici e l'ideografia»[23]. Ciò non vuol dire ridimensionare la portata della rivoluzione digitale, anzi proprio perché la tecnologia elettronica «assimila la tradizione precedente» e agisce sul 'libro' in due sensi, modificando lo spazio usuale dello scrivere e i ritmi del leggere, influenzando «anche lo spazio della mente»[24], è necessario ricorrere a edizioni *friendly* per guidare il lettore meno esperto verso questo nuovo tipo di lettura.

Se nell'edizione cartacea o digitalizzata è possibile soffermarsi maggiormente su nota al testo e bibliografia, nella DSE si dà più spazio alla fruizione interattiva del testo. L'edizione può essere consultata a vari livelli: si possono consultare più agevolmente l'apparato e il commento e, laddove presenti, le immagini accanto al testo. Qualora, poi, un utente si imbatta in plausibili errori può scrivere ai curatori e l'errore può essere corretto, rendendo la comu-

portale concettuale per le Digital Humanities in Italia, «Griseldaonline», XX, 2, 2021, pp. 205-212: 207).

[22] Cfr. E. Pierazzo, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», XII, 2, 2019, pp. 5-17.

[23] J.D. Bolter, *Writing space. Computer, hypertext and the remediation of print*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1991, tr. it. *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 18.

[24] Cfr. P. Castellucci, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 180-181.

nità scientifica sempre più interattiva ed interconnessa. Il supporto non statico e la dimensione sociale[25] cui le DSE aspirano vengono, quindi, considerate un punto di forza per offrire un prodotto dall'alto valore scientifico. L'edizione che qui si presenta prevede un testo XML e uno in formato PDF, in cui l'apparato è presentato in una versione 'ridotta', che dialoga con la versione 'estesa' del testo codificato in XML/TEI.

```
<div n="1" type="chapter">
        <head> Canto I</head>
        <head>Incontro di don Abbondio con i Bravi di Don Rodrigo nei contorni di Lecco sul
          Lago di Como</head>
        <l n="1"><lb/> Fra due catene di continui monti <app>
            <lem/>
            <rdg type="ventisettana"> Quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno
              tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a
              seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, viene quasi a un
              tratto a ristringersi e a prender corso e figura di fiume, tra un
              promontorio a destra, e un'ampia riviera di rincontro; e il ponte, che
              ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio
              questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda
              ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi
              di nuovo, lasciano l'acqua distendersi e allentarsi in nuovi golfi e in
              nuovi seni. </rdg> </app>
          </l>
        <note> Manca l'introduzione. è il biglietto da visita di Manzoni che si presenta ai
          suoi lettori. Non avrebbe senso riscriverla. Non è, inoltre, abbastanza poetica. </note>
        <lb/>
        <l>Serpeggiando sen va di Como il Lago, </l>
        <lb/>
        <l>Di suo limpido umor perenni fonti;</l>
……. </div>
```

Figura 1. Testo codificato in XML/TEI, con esempi dei vari <tag> utilizzati.

2.1 I promessi sposi in terza rima *di Lorenzo Del Nobolo*

Una delle edizioni messe a punto nella collana DH di *UniorPress* è quella dei *Promessi sposi in terza rima*[26]. L'enorme e immediato successo dei *Promessi*

[25] «Affinché le edizioni digitali abbiano successo, è indispensabile un dialogo inclusivo, caratterizzato da un linguaggio comune e da una comunicazione fra pari nel rispetto reciproco. È possibile rimediare alle inevitabili mancanze relative ai campi in cui non si è specializzati attraverso lo scambio professionale e la formazione continua» dalla traduzione italiana del *Manifest für digitale Editionen* (F. Ciotti *et al.*, *Manifesto per le edizioni scientifiche digitali*, «Umanistica digitale», XII, 2022, pp. 103-108: 108).

[26] Per consultare la DSE di Del Nobolo, a cui si fa riferimento pure per le citazioni

Sposi è dimostrato, tra le altre cose, anche dalla grande quantità di celebrazioni del lavoro di Manzoni, perfino prima della Quarantana. Tra queste diverse manifestazioni, si trova un caso particolare: nel 1838 un avvocato toscano ne scrive una versione in versi. All'interno dell'edizione digitale si propone una ristampa in cui il testo è confrontato direttamente con quello del Manzoni: i versi di Del Nobolo sono corredati da note che segnalano i passaggi per i quali è possibile effettuare un riscontro puntuale con alcune porzioni della Ventisettana, con l'indicazione, di volta in volta, dei capitoli interessati. In apparato è presente il testo di Manzoni, tratto dal sito *Philoeditor*[27], nonché i riferimenti agli altri autori da cui ha attinto Del Nobolo. Il raffronto con il testo di Manzoni risulta, così, immediato: si mettono in evidenza sia i casi in cui il testo può essere confrontato per brevi porzioni – e quasi alla lettera – sia i casi in cui a pochi versi di Del Nobolo corrispondono cospicue porzioni testuali manzoniane.

I PROMESSI SPOSI
ROMANZO IN PROSA
DEL
CONTE ALESSANDRO MANZONI
RIDOTTO
IN POEMA DI XII. CANTI
IN TERZA RIMA
DALL' AVVOCATO
LORENZO DEL NOBOLO

Figura 2. Riproduzione del frontespizio dei Promessi sposi in terza rima *di Del Nobolo.*

L'edizione dei *Promessi Sposi in terza rima* messa a punto per la collana digitale *UniorPress* è una delle cosiddette *born digital*, cioè un'edizione pensata e creata per un supporto digitale. Lo scopo di questa scelta è rendere facilmente confrontabili i testi presi in esame in una sola schermata, agevolando la lettura sullo schermo. Sono presenti, oltre alle porzioni di testo da confrontare, delle brevi note di commento che accompagnano il confronto tra i versi e il testo manzoniano. Le due diverse modalità editoriali si pongono, così, in un dialogo ideale, in un momento di transizione in cui il digitale sta diventando parte

successive, si rinvia a https://www.edizionicritiche.it/delnobolo/#/readingTxt?d=text_delnobolo&p=4-canto%204&s=div_1&e=critical.

[27] Cfr. http://projects.dharc.unibo.it/philoeditor. In seguito, si cita da quest'edizione digitale dei *Promessi sposi*.

integrante dei nostri studi. Questo lavoro vuole essere un 'ponte' tra analogico e digitale, dimostrando che l'uno e l'altro possono coesistere, offrendo spunti diversi ma complementari alla comunità scientifica.

Entrando all'interno del testo di Del Nobolo, si nota che prima di ogni canto vi è una piccola rubrica, in cui sono riassunti i temi trattati nel canto stesso. La scelta della terzina non si configura solo come un 'modo' di raccontare la storia, ma svela la formazione dell'autore e il suo rapporto con la tradizione. La compressione della trama in dodici canti è, però, solo una delle spie dello stile di Del Nobolo. L'autore, infatti, è immerso nella cultura del suo tempo: si nutre dell'esempio dei grandi modelli letterari, come quello imperituro di Dante. Ed è per questo che, a differenza di Manzoni, Del Nobolo sceglie la strada della tradizione, utilizzando un metro inattuale come la terzina[28] e accompagnandolo con vere e proprie citazioni della *Commedia*.

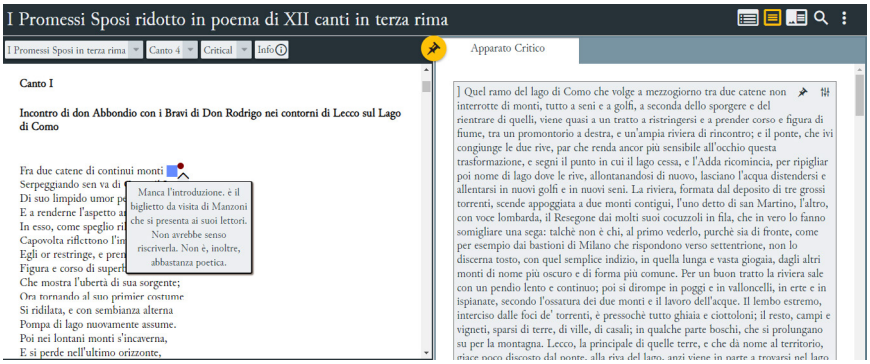


Figura 3. Canto I della DSE di Del Nobolo, con i due simboli che rinviano alla nota al testo e all'apparato.

Nel complesso, Del Nobolo dà spazio soprattutto al *pathos* della trama, lasciando in disparte ogni digressione – il che snatura le intenzioni di Manzoni – per raccontare solo gli avvenimenti più celebri. Osservando l'edizione digitale si nota il doppio apparato: il pallino rosso indica la nota di commento che aiuta il lettore meno esperto ad orientarsi; mentre il quadrato attiva il confronto tra i due testi, consentendo di leggere la ventisettana accanto al

[28] La terzina dantesca o terza rima o terzina incatenata (ABA BCB … YZY Z) è caratterizzata da una rima a cavallo tra le terzine e da una struttura in canti. Dante ha creato un sistema per raccontare il suo viaggio con un metro inesauribile, forse ispirandosi ai serventesi, in cui dopo una serie di versi lunghi, vi è un verso breve che rima con i versi lunghi della serie successiva (AA…bBB..cCC…d).

testo di Del Nobolo, per il lettore più preparato che preferisce approfondire. Poi, man mano che il testo avanza, la trama raccontata da Del Nobolo è sempre più 'compressa', il che mette in evidenza quali erano – secondo Del Nobolo – gli episodi più apprezzati dal pubblico a lui contemporaneo e i più adatti alla resa in versi. I primi dieci capitoli sono raccontati in sette canti, mentre tutto il resto del romanzo in cinque.

La scelta di cassare le digressioni storiche appare piuttosto comprensibile. Per far fluire la trama, Del Nobolo elimina le porzioni narrative troppo complesse da rendere in versi, soprattutto con un metro come la terzina. L'ottava sarebbe stata, probabilmente, più adatta a questo tipo di operazione, in quanto l'uso nella poesia popolare e nella letteratura licenziosa e libertina aveva reso inadatto il metro alle scelte di Del Nobolo. Nel rendere il testo in versi, poi, si perdono alcune sfumature, quale il tema molto caro a Manzoni della mancata alfabetizzazione di Renzo e di come il non sapere leggere lo ponga in una situazione di svantaggio rispetto ai potenti. Manca anche il momento della conversazione con il notaio che lo arresta e i discorsi di Renzo appena sveglio. Spesso, cioè, Del Nobolo sceglie di ridurre il peso di alcune sezioni molto discorsive: si potrebbero citare ancora quella in cui – nel sedicesimo capitolo – Renzo riflette sulla sua situazione mentre trascorre la notte sull'Adda oppure l'incontro con Bartolo del capitolo successivo.

Per contro, sono presenti delle citazioni quasi alla lettera del testo manzoniano. Si vedano i versi seguenti:

> Quello, che un dì con mistico velame
> Aveva già Isaìa profetizzato:
> L'agnello e il lupo sazieran la fame
> A un pasco istesso, ed il leone e il bue
> Si pasceranno dello stesso strame.[29]

che ricordano il testo delle Ventisettana: «E si seppe di poi che a più d'uno dei risguardanti era allor sovvenuto quel d'Isaia: il lupo e l'agnello andranno ad un pascolo; il leone e il bue strameggeranno insieme»[30].

[29] L. Del Nobolo, *I promessi sposi in terza rima*, canto X, vv. 122-125 (www.edizionicritiche.it/delnobolo).

[30] A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo XXIII.

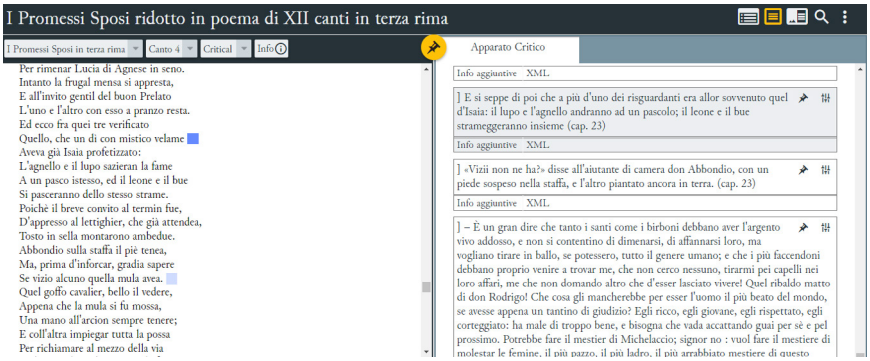


Figura 4. Esempio di una corrispondenza quasi letterale tra i versi di Del Nobolo e un passaggio manzoniano.

Nel complesso, per concludere, si può dire che Del Nobolo rappresenta una spia interessante del successo manzoniano dopo la Ventisettana e il digitale riesce a dare spazio a testi meno noti, che altrimenti resterebbero relegati a un pubblico di nicchia, con una circolazione esclusiva tra gli studiosi di Manzoni. Questo inconsueto esperimento letterario ha dato così origine a una inconsueta edizione digitale, in cui è al centro il confronto dei testi, invece dell'usuale lavoro filologico, dimostrando un altro possibile utilizzo dello strumento digitale all'interno degli studi umanistici.

Bibliografia

Bolter J.D., *Writing space. Computer, hypertext and the remediation of print*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1991, tr. it. *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Castellucci P., *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Ciotti F. *et al.*, *Manifesto per le edizioni scientifiche digitali*, «Umanistica digitale», XII, 2022, pp. 103-108.

D'Agata C., *L'edizione scientifica digitale estesa de «Il nome della rosa»: modellizzazione, workflow e il paradigma IDEA*, «Umanistica digitale», XIV, 2022, pp. 183-215.

Franchi J., *L'uomo senza proprietà: Chi possiede veramente gli oggetti digitali*?, prefazione di A.M. Mandalari, Milano, Egea, 2024.

Italia P., Bonsi C. (a cura di), *Edizioni Critiche Digitali. Edizioni a confronto*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

Malaspina E., *Il futuro dell'edizione critica (cioè lachmanniana), più o meno digitale. Riflessioni (in)attuali*, «Storie e linguaggi», V, 1, 2019, pp. 35-60.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

Michelone F., *L'edizione critica tra digitale e stampa: riflessioni metodologiche*, «Umanistica Digitale», X, 2021, pp. 25-48.

Nardi A., *Il lettore 'distratto'. Leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali*, Firenze, Firenze University Press, 2022.

Pierazzo E., *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», XII, 2, 2019, pp. 5-17.

Roncaglia G., *L'architetto e l'oracolo. Forme digitali del sapere da Wikipedia a ChatGPT*, Roma-Bari, Laterza, 2023.

–, *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2022.

Rosselli Del Turco R., *Filologia digitale: le prossime sfide, gli strumenti per affrontarle*, in *Moving texts. Filologia e digitale*, a cura di M. De Blasi, Napoli, UniorPress, 2023, pp. 15-40.

–, *Il progetto* Visionary Cross*: verso un'edizione digitale multimediale e distribuita* in *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare*, Atti del Convegno annuale dell'AIUCD (Firenze, 2012), a cura di F. Ciotti, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 147-172.

Sahle P., *What is a Scholarly Digital Edition?*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-39.

Sechi L., *Editoria digitale. Linguaggi, strumenti, produzione e distribuzione dei libri digitali*, Milano, Apogeo, 2010.

Solodovnik I., *Repository Istituzionali Open Access e strategie Linked Open Data. Per una migliore comunicazione dei prodotti della ricerca scientifica*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

Tomasi F., *AIUCD. Un portale concettuale per le Digital Humanities in Italia*, «Griseldaonline», XX, 2, 2021, pp. 205-212.

Sitografia

Edizione digitale di Del Nobolo, www.edizionicritiche.it/delnobolo.

Edizione digitale dei Promessi Sposi, http://projects.dharc.unibo.it/philoeditor.

Franzini G., *Catalogue of Digital Edition*, 2012, https://github.com/gfranzini/digEds_cat.

I quattro principi *FAIR – Findability, Accessibility, Interoperability* e *Reuse*, https://go-fair.org/fair-principles/.

UniOr Digital Humanities, http://digitalhumanities.unior.it/.

Writers and Readers, dove nascono i bestseller, https://writersandreaders.it/54-citazioni-scrittori-lettori/.

Giuseppe D'Angelo

Variante testuale e medium digitale. Una premessa teorica e due esemplificazioni

0. Lo spazio della variante

L'informatica ha apportato numerose innovazioni alla pratica ecdotica; tra queste spiccano, senza ombra di dubbio, i nuovi approcci alla strutturazione e alla rappresentazione dell'apparato critico. È in atto una transizione verso modelli sempre più distanti da quelli nati in seno al supporto cartaceo; si tratta di un processo di rimediazione tutt'altro che anodino, non fosse altro per aver costretto (ma si tratta di quelle costrizioni auspicabili) i filologi a passare al vaglio del nuovo medium tutte quelle nozioni che, in più di due secoli di attività, hanno costituito le basi teoriche e operative della disciplina.

Tra queste, beninteso, figura la variante testuale. Anzi, proprio in relazione a quest'ultima, le innovazioni apportate alla modellizzazione dell'apparato critico si sono tradotte nella messa in discussione di un assunto in precedenza dato per certo: la distinzione spaziale tra lezioni messe a testo e lezioni poste in apparato. Questo *modus operandi* non è più il solo applicabile e impone all'editore critico di rivederne la definizione. Basti considerare, a tal proposito, in che termini si esprime un avvertito filologo quale Concetto Del Popolo: «[i]n un'opera, ogni lezione relegata nell'apparato critico, perché diversa da quella che si legge a testo, si chiama variante»[1]. Secondo questa definizione, l'esito del lavoro filologico si concretizzerebbe in un dislocamento tipografico: il margine inferiore contro il resto della pagina, il testo stabilito contro l'apparato critico.

La filologia digitale infrange questo dualismo e, senza necessariamente richiamare il celebre adagio di Marshall McLuhan «the medium is the

[1] C. Del Popolo, *Variante*, in G.L. Beccaria (sotto la direzione di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 2004, p. 790.

message»[2], è evidente che al mutare del contesto, anche gli strumenti del filologo subiscano una ristrutturazione semantica; come suggerito in modo eloquente da Matthew J. Driscoll ed Elena Pierazzo, non si tratta semplicemente di versare vecchio vino in nuove botti[3]. Ed è appunto in questa direzione che procedono le due esemplificazioni che qui si propongono.

1. Ipotesi di apparato

Gli esempi che qui si propongono sono mutuati dalla *Storia dello studio delle tradizioni popolari in Italia* (1947) e da *Popolo e letteratura in Italia* (1959), due opere dell'antropologo e accademico siciliano Giuseppe Cocchiara, tra loro strettamente imparentate; non è mancato, infatti, chi le abbia intese come due differenti stesure di un medesimo lavoro saggistico[4]. Nello specifico, i passi qui presi in esame si riferiscono ai capitoli IV della *Storia* del 1947 e XI in *Popolo e letteratura in Italia*, nei quali l'autore affronta l'emergere nella cultura italiana di una sempre più spiccata attenzione per tutto ciò che possa definirsi "popolare", cioè, prodotto in ambienti non dotti. Percorrendo il diciannovesimo secolo, Cocchiara si sofferma sulle considerazioni in fatto di "letteratura popolare" espresse dallo scrittore e poeta Luigi Carrer (1801-1850). I testi in questione sono i seguenti:

Storia dello studio etc. (1947)	*Popolo e letteratura in Italia* (1959)
Qualche anno dopo, nel 1838, accogliendo quasi l'invito del Tommaseo, Luigi Carrer pubblicò una sua accurata dissertazione su *La poesia popolare*, che è poi, però, soltanto un'indagine nella quale egli ama rievocare le vecchie canzoni della sua magnifica città.[5]	E fu indubbiamente questo concetto a farlo dissertare in un suo saggio, edito nel 1838, su *La poesia popolare*. In questo saggio il Carrer si occupa, in fondo, dei canti epico-lirici che correvano allora nella sua Venezia.[6]

[2] Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2023.

[3] Al netto del titolo – a dir poco icastico – il saggio introduttivo dei due studiosi fornisce un valido quadro epistemologico sulla questione e pertanto si rimanda direttamente a esso: cfr. M.J. Driscoll, E. Pierazzo, *Introduction: Old Wine in New Bottles*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 1-15.

[4] Cfr. G. Bonomo, A. Buttitta, *Giuseppe Cocchiara*, in G. Grana (sotto la direzione di), *I critici: storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati, 1973, pp. 2807-2824.

[5] G. Cocchiara, *Storia dello studio delle tradizioni popolari in Italia*, Palermo, G.B. Palumbo, 1947, p. 91.

[6] Id., *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1959, p. 166.

È evidente fin da subito, insieme alla netta differenza tra i due testi, la presenza di elementi che rimangono costanti, come l'autore, il titolo e l'anno di pubblicazione del saggio citato; elementi che ne suggeriscono a più riprese la stretta parentela, assai prossima alla riscrittura. È molto probabile, infatti, che Cocchiara durante la stesura di *Popolo e letteratura in Italia* avesse in mente, se non proprio aperto sulla sua scrivania, il volumetto della *Storia* del 1947. Ad ogni modo, se si volessero rappresentare le differenze tra queste due edizioni, servendosi di un tradizionale apparato critico, i risultati, come a suo tempo sentenziò Franca Brambilla Ageno, sarebbero presto detti: «o stampare a fronte i due testi, o addirittura stamparli come due opere separate»[7].

Il digitale, al contrario, superando i limiti materiali del supporto cartaceo, permette di strutturare un apparato critico capace di dare conto delle affinità e delle divergenze tra le due stesure. Facendo riferimento alle *Guidelines*[8] elaborate dalla TEI (Textual Encoding Initiative) e considerando le peculiarità dei due testimoni[9], si è scelto un modello di apparato critico che possa rendere conto del processo di rielaborazione cui è stato sottoposto il testo: il metodo del location-referenced; a sua volta opportunamente dichiarato nell'encoding description del TEI Header: <variantEncoding method="location-referenced" location="internal"/>. Di seguito, ci si è serviti della sequenza: <app>→ <lem>→ <rdg>, considerando quale <lem> o testo base *Popolo e letteratura in Italia*, così da poter valutare in ottica genetica i diversi esiti del processo redazionale di Cocchiara. Ciò, ovviamente, non implica un giudizio di merito sulle diverse varianti: le lezioni presenti nella *Storia dello studio delle tradizioni popolari* non sono qualitativamente inferiori a quanto si trova codificato all'interno di <lem>. Infine, si è inserito l'attributo @loc, comunemente utilizzato per specificare la localizzazione di un elemento all'interno di un documento, in modo da poter collegare i moduli <app> codificati nei due testimoni.

[7] F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, 2ª ed., Padova, Antenore, 1984, p. 172.

[8] Cfr. *TEI Guidelines P5 Version 4.7.0*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html.

[9] Cfr. A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, 5ª ed., Bologna, il Mulino, 2015, p. 171: «si noti che con "testimoni" nella filologia d'autore non si designano copie [...], ma originali in quanto portatori d'una medesima stesura».

2. Varianti intermedie

La prima variante presa in esame, oltre a mostrare l'utilità dell'attributo @loc, intende mettere in luce le possibilità interpretative che si aprono davanti al filologo; possibilità che si traducono in un'inedita nozione di variante. Ecco, dunque, la prima esemplificazione, nella quale @loc lega tra loro due differenti <text> annidati all'interno del tag <corpus>:

```
<app loc="a0-1">
    <rdg wit="#St">[...] Luigi Carrer pubblicò una sua accurata</rdg>
</app> <app loc="a1">
    <rdg wit="#St">dissertazione</rdg>
</app> su La poesia popolare [...].
```

```
<app loc="a0-1">
    <lem wit="#PL">[...] fu indubbiamente questo concetto a farlo </rdg>
</app> <app loc="a1">
    <lem wit="#PL">dissertare</lem>
</app> <app loc="a0-2">
    <lem wit="#PL in un suo saggio</rdg>
</app> [...] su La poesia popolare.
```

Le due varianti legate dall'attributo @loc="a1" hanno una certa somiglianza; infatti, nonostante si tratti di lezioni non identiche, manifestano un grado di parentela maggiore rispetto alle altre varianti. Un aspetto che non si riduce alla semplice differenza ortografica, ma che investe sia la diversa classe grammaticale di appartenenza (sostantivo *vs* forma verbale) sia la differente funzione logica ricoperta nella frase. La possibilità di distinguere tra le diverse varianti introduce, anche se implicitamente, una terza categoria tra lezioni identiche (=) e non identiche (≠). Si ottiene così una variante intermedia (≈), che, pur mantenendo il suo significato di lezione genericamente «diversa da quella che si legge a testo», ne mette in questione la premessa operativa: cioè, il carattere binario. Così, lavorare su quei gradi intermedi di somiglianza (≈), chiaramente riconducibili ai processi di rielaborazione cui l'autore ha sottoposto il suo testo, equivale a proporre un nuovo paradigma interpretativo. E, a maggior ragione, ne risalta l'utilità quando, come nel caso presente, si voglia misurare nei suoi snodi il processo di riscrittura che ha interessato il saggio del 1947. Identificare, in mezzo alle altre, una variante di questo genere consente la precisa individuazione del punto nel quale lo scarto tra i due lavori cocchiariani si fa minimo, offrendo così l'evidenza di quella «persistenza dell'elemento contenutistico» che Cesare Segre congiunge alla «variazione di quello

formale»[10] e che costituisce una delle principali preoccupazioni di chi lavora su opere tramandateci in più di una stesura.

3. Varianti invarianti

La seconda esemplificazione, pur insistendo sulle possibilità dell'attributo @loc (al quale questa volta è assegnato il valore "a2"), si concentra sull'opportunità di ricondurre sotto lo stesso <app> due lezioni che sono *verbatim* identiche:

```
Qualche anno dopo, <app loc="a2">
        <rdg wit="#St">nel 1838</
rdg>
</app>, [...] Carrer pubblicò una sua
accurata dissertazione su La poesia
popolare etc. etc.
```

```
E fu indubbiamente questo concetto a
farlo dissertare in un suo saggio, edito
<app loc="a2">
   <lem wit="#PL">nel 1838</lem>
</app>, su La poesia popolare.
```

In queste poche stringhe di codice la distanza con la comune prassi filologica è addirittura esasperata: sono messe in apparato due lezioni che non costituiscono variante; o, più correttamente, che non sono tali da un punto di vista ortografico. Invero, ancor prima di affrontare le conseguenze di una tale codifica, è bene ribadire che marcare i luoghi che da una stesura all'altra restano invariati ha una grande importanza per l'editore critico interessato a ricostruire la "storia" di un'opera. Sono proprio questi i cardini sui quali l'autore ha basato il suo lavoro durante la rielaborazione del testo, e costituiscono il punto di riferimento per misurare la distanza tra le due versioni cocchiariane. Tuttavia, predisporre una tale codifica ridefinisce radicalmente il concetto di variante, dal momento che entrambe le forme coincidono in maniera precisa.

In realtà, tra le due lezioni sussiste una differenza di non poco conto; considerandole nel contesto più ampio della frase in cui sono inserite e focalizzandosi sulla struttura del periodo e sulle diverse funzioni sintattiche che assumono, diventa evidente che queste due forme possono essere identificate come varianti. Nella fattispecie, la varianza è data dal fatto che la prima è riferita all'azione di Carrer, indica cioè l'anno nel quale questi pubblica la sua dissertazione ed è pertanto parte integrante della proposizione principale; la seconda, invece, è una proposizione subordinata temporale e si riferisce a «edito», completandone il senso. L'uso, illustrato poco sopra, del modulo <app> e dell'attributo @loc dà preminenza alla rappresentazione macrosco-

[10] C. Segre, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 56.

pica delle varianti testuali, soprattutto dal punto di vista sintattico e stilistico.

Al contempo, tale approccio al testo pare riprendere alcune delle considerazioni, sviluppatesi in seno alla cosiddetta *new philology* sulla strutturazione e la rappresentazione della variazione testuale. Le posizioni espresse da Bertrand Cerquiglini, che per primo ha criticato la predilezione diffusa tra i filologi per «le mode de pensée de la linguistique historique (la variante est un mot, une forme isolée)», portandolo ad affermare che «la variante n'est jamais ponctuelle»[11] trovano nella filologia digitale un inedito campo di applicazione. E, in maniera non dissimile, quanto espresso da Stephen G. Nichols circa la constatazione che la maggior parte delle analisi filologiche sono condotte a un livello microtestuale, focalizzandosi principalmente su «discrete words, phrases, or expressions»[12] a discapito di ogni approccio rivolto alla macrostruttura, suggerisce una sostanziale continuità metodologica con le moderne applicazioni della filologia. Le nuove possibilità offerte dall'informatica si inseriscono con un'inattesa continuità nella precedente riflessione, sia pure fortemente eterodossa come nel caso della *new philology*. Di fatto, le questioni e gli interrogativi, lasciati irrisolti dal medium cartaceo, trovano soluzione in ambiente digitale. E nel caso in questione, due lezioni omografe diventano varianti se le si considera all'interno della macrostruttura che le ingloba.

4. Conclusioni

Queste due esemplificazioni intendono sottolineare, seppur brevemente, come il nuovo medium abbia mutato, e in profondità, una delle nozioni fondamentali della filologia. Si è visto come il concetto di variante sia divenuto molto più sfaccettato di come non fosse in passato e, soprattutto, si ha avuto modo di saggiare fino a che punto lo stesso significato possa esserne addirittura capovolto. Al contempo, si è sottolineata l'importanza della riflessione filologica che ha preceduto l'avvento del digitale. Essa costituisce, infatti, un imprescindibile bagaglio teorico e metodologico che necessita di essere vagliato per intero e che rappresenta, di fatto, la base imprescindibile per sviluppare tecniche e approcci innovativi. Non a caso, Joana Casenave, interrogandosi di recente sulla questione, ha affermato che «l'élaboration d'une nouvelle technique résulte du perfectionnement de procédés existants»[13].

[11] B. Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, p. 111.

[12] S.G. Nichols, *Introduction: Philology in a Manuscript Culture*, «Speculum», LXV, 1, 1990, p. 1-10: 3.

[13] J. Casenave, *L'édition critique numérique. Une nouvelle approche du patrimoine littéraire*

Sotto questo aspetto, le ormai canoniche considerazioni di Jay D. Bolter e Richard Grusin[14] circa i rapporti tra media risultano illuminanti nel fornire un modello nel quale iscrivere i rapporti tra vecchie e nuove pratiche ecdotiche; a loro dire, i «nuovi media digitali non sono agenti esterni che intervengono a scompaginare una cultura che sembra ignara di loro. Essi emergono all'interno degli stessi contesti culturali e rimodellano altri media che sono propri di contesti uguali o similari»[15]. Ed è lungo questo solco che nozioni apparentemente pacifiche, come quella di variante, vengono rimodellate dal medium digitale, assumendo valori e significati del tutto nuovi.

Bibliografia

Alessi R., Vitali-Rosati M. (éd. par), *Les éditions critiques numériques. Entre tradition et changement de paradigme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.

Bolter J.D., Grusin R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2001.

Bonomo G., Buttitta A., *Giuseppe Cocchiara*, in G. Grana (sotto la direzione di), *I critici: storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati, 1973, pp. 2807-2824.

Brambilla Ageno F., *L'edizione critica dei testi volgari*, 2ª ed. Padova, Antenore, 1984.

Casenave J., *L'édition critique numérique. Une nouvelle approche du patrimoine littéraire et documentaire*, Paris, Honoré Champion, 2023.

Cerquiglini B., *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

Ciotti F. (a cura di), *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Roma, Carocci, 2023.

Cocchiara G., *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1959.

-, *Storia dello studio delle tradizioni popolari in Italia*, Palermo, G.B. Palumbo, 1947.

Del Popolo C., *Variante*, in G.L. Beccaria (sotto la direzione di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, 2ª ed. Torino, Einaudi, 2004, pp. 790-792.

Driscoll M.J., Pierazzo E., *Introduction: Old Wine in New Bottles*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, ed. by M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 1-15.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

et documentaire, Paris, Honoré Champion, 2023, p. 129.

[14] J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2001.

[15] Ivi, p. 42.

McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2023.

Nichols S.G., *Introduction: Philology in a Manuscript Culture*, «Speculum», LXV, 1, 1990, pp. 1-10.

Pierazzo E., *La codifica dei testi. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2005.

–, *Digital Documentary Editions and the Others*, «Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing», XXXV, 2014, http://www.scholarlyediting.org/2014/essays/essay.pierazzo.html.

Sinatra M.E., Vitali-Rosati M. (éd. par) , *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.

Segre C., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979.

Stussi A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, 5ª ed., Bologna, il Mulino, 2015.

Zaccarello M. (a cura di), *Teoria e forme del testo digitale*, Roma, Carocci, 2019.

Sitografia

TEI Consortium, *TEI P5 Guidelines for Electonic Texts Encoding and Interchange*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf.

Christian D'Agata

Il pendolo e la «differanza». Per una critica digitale delle varianti de *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco

1. Introduzione: Il *Nome* e il *Pendolo*

La vicenda editoriale de *Il pendolo di Foucault*[1] segue in modo piuttosto chiaro il percorso tracciato da *Il nome della rosa*[2]. Pubblicato nel 1988, a otto anni di distanza dal romanzo d'esordio, il *Pendolo* subisce infatti lo stesso trattamento correttorio del primo romanzo echiano con una importante edizione riveduta e corretta edita nel 2013[3]. Se l'operazione di limatura è la medesima, l'impatto che essa ha avuto nel panorama culturale e mediale italiano è stata però del tutto diversa: nel 2012 la riedizione de *Il nome della rosa*[4] aveva destato molto clamore – con alcune voci pronte ad accusarla di essere una semplificazione per le nuove generazioni[5] –, laddove l'edizione rivista de *Il pendolo* è stata

[1] U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988 (da ora in poi PF1988).

[2] U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

[3] U. Eco., *Il pendolo di Foucault,* prima edizione riveduta e corretta, Milano, Bompiani, 2013 (da ora in poi PF2013).

[4] U. Eco., *Il nome della rosa*, prima edizione riveduta e corretta, Milano, Bompiani, 2012.

[5] Bono riassume così la vicenda in un'intervista a Eco: «Da qualche settimana ne stanno parlando non solo vari giornali italiani ma anche quelli stranieri. Su *Le Monde* Pierre Assouline ha scritto "Eco réinvente son *Nom de la rose* pour les nuls", vale a dire che lo riscrive per i minus habens, per i poveretti. *Telerama* ha scritto che tutto è nato da una discussione con l'editore americano che aveva chiesto a Eco di adattare il suo stile ai giovani lettori. *El País* dice che ha riscritto per la generazione di Internet». A cui Eco risponde: «Sono per lo più correzioni fatte per far piacere a me, per farmi sentire stilisticamente più a mio agio in certi punti, per sentire il discorso scorrere meglio, per perfezionare un certo ritmo, non per facilitare la lettura ai lettori depressi. Il libro rimane come prima, pronto a deprimere i futuri lettori» (U. Eco, M. Bono, *Eco: così ho corretto Il nome della rosa*, «La Repubblica», 5 settembre 2011, p. 1).

sostanzialmente ignorata da media e critica[6].

Il presente contributo intende allora mettere in luce, in via preliminare, alcune costanti e divergenze nel processo correttorio echiano, discutendo alcune metodologie di filologia digitale, fondamentali per uno studio quantitativo e qualitativo del processo correttorio, seguendo il lavoro già svolto per l'edizione scientifica digitale delle varianti de *Il nome della rosa*[7].

2. Modellizzazione, codifica e variantistica digitale

Il panorama delle edizioni scientifiche digitali[8] è certamente il più ricco[9] e contemporaneamente quello ad aver avuto un impatto maggiore nell'ambito delle applicazioni computazionali alla letteratura, acquisendo una certa stabilità metodologica[10] grazie, in particolare, alla rappresentazione digi-

[6] Interessanti a tal proposito le dichiarazioni di Eco che in un'intervista a Gnoli su una possibile polemica simile a quella de *Il nome della rosa* risponde: «Le polemiche per *Il nome della rosa* si scatenarono prima che gli articolisti vedessero la nuova edizione. Supponevano che avessi riscritto il libro per i lettori più stupidi. Poi quando finalmente qualcuno ha confrontato le due versioni si è accorto che avevo fatto quello che molti scrittori fanno a distanza di trent'anni, durante i quali rileggendosi si erano segnati ripetizioni fastidiose, qualche ridondanza e così via» (U. Eco, A. Gnoli, *Variazioni sul Pendolo. Umberto Eco: "Così ho cambiato il mio romanzo sul complotto"*, «La Repubblica», 15 maggio 2013, p. 37).

[7] Per un approfondimento su *Le varianti della rosa* si veda: C. D'Agata, *I Nomi della Rosa. Un'analisi testuale informatica delle varianti del Nome della Rosa tra Distant e Close reading*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle Sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei *et al.*, Roma, AdI Editore, 2021; C. D'Agata, *L'edizione scientifica digitale estesa de «Il nome della rosa»: modellizzazione, workflow e il paradigma IDEA*, «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 183-215, http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/15602; Id., *Studi computazionali di lessicografia, filologia e critica su Il nome della rosa*, tesi di dottorato in Scienze dell'Interpretazione, ciclo XXXV, supervisore di tesi G. Palazzolo, 2 voll., Università di Catania, 2023, https://hdl.handle.net/20.500.11769/582209.

[8] T. Mancinelli, E. Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

[9] «L'ambito nel quale le applicazioni concrete delle DH al mondo letterario sono state più precoci è probabilmente quello delle edizioni di testi, intese sia nel senso puro e semplice di pubblicazioni di testi online o in cd-rom, in forma singola o più spesso in forma di raccolte e *corpora*, sia di edizioni di studio (*scholarly editions*), corredate di apparati informativi, sia ancora di edizioni critiche, cioè ricostruite sulla base della documentazione originale (nel caso di autori moderni) o delle copie manoscritte (nel caso di opere classiche o medievali» (F. Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018, p. 29).

[10] A tal proposito Pierazzo e Rosselli del Turco sostengono: «Da allora [le prime edizioni del 1994 di *Piero l'Aratore* e di *Beowulf*] le edizioni digitali si sono moltiplicate, si sono raffinate e hanno raggiunto la maggiore età, ma hanno per lo più le medesime caratteristiche (nel bene e nel male) di quei primi prototipi, vale a dire che, presentino

tale del testo attraverso la codifica XML-TEI[11]. Il modello proposto dalla Text Encoding Initiative (TEI) è descritto dall'acronimo OHCO[12] (*Ordered Hierarchy of Content Objects*) e vede il testo come una sequenza di oggetti di contenuto testuale gerarchicamente ordinati (capitoli, paragrafi, parole, ecc.). Tale modello si inserisce all'interno di una modellizzazione[13] più ampia definita sorgente-*output* in quanto tutte le informazioni rilevanti per l'editore critico (di carattere documentario, filologico, lessicografico, letterario, storico, ecc.) vengono rappresentate in uno o più file, definito il *sorgente*, attraverso ad esempio la codifica XML-TEI. Successivamente, attraverso algoritmi e/o interfacce di visualizzazione si produce il relativo *output* (solitamente una pagina web dinamica, o più semplicemente il testo in formato pdf o e-book), consultabile dall'utente[14].

Dagli attuali cataloghi di edizioni scientifiche digitali (Sahle[15] e Franzini[16]) è possibile vedere come la gran parte delle edizioni trattino testi antichi o medievali, con una minoranza assoluta di testi contemporanei[17]. Nel catalogo Sahle l'etichetta 'contemporaneo' non è presente (ma rientra nella più vasta

---

o no un testo critico, includono una trascrizione dei testimoni (spesso manoscritti) di una tradizione testuale; tale trascrizione può essere visualizzata in diversi modi (edizione diplomatica e interpretativa, per esempio) e spesso è corredata da un accesso diretto ai facsimili del documento originale. […] Infine, la lunga persistenza di alcune di queste scelte e metodi ci mostra come le edizioni digitali abbiano acquisito una certa stabilità metodologica che va al di là delle singole tecnologie» (E. Pierazzo, R. Rosselli Del Turco, *Critica testuale e nuovi metodi*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, a cura di F. Ciotti, Roma, Carocci, 2023, p. 115).

[11] TEI Consortium (a cura di), *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, 4.8.0, TEI Consortium, 2024, http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/.

[12] S.J. DeRose *et al.*, *What is Text, Really?*, «Journal of Computing in Higher Education», I, 2, 1990, pp. 3-26.

[13] Sul concetto di modellizzazione nelle Digital Humanities cfr. A. Ciula *et al.* (ed. by), *Models and Modelling between Digital and Humanities: A Multidisciplinary Perspective*, Cologne, GESIS – Leibniz Institute for the Social Sciences, 2018 (Historical Social Research Supplement, 31), https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-62883-7; A. Ciula *et al.*, *Modelling Between Digital and Humanities. Thinking in Practice*, Cambridge (UK), Open Book Publishers, 2023, https://doi.org/10.11647/OBP.0369.

[14] Pierazzo, Rosselli Del Turco, *Critica testuale e nuovi metodi*, cit., p. 117.

[15] P. Sahle (ed. by), *a catalog of: Digital Scholarly Editions*, v 4.0, 2020ff, http://www.digitale-edition.de/exist/apps/editions-browser/index.html.

[16] G. Franzini, *Catalogue of Digital Editions*, https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at.

[17] Nel dettaglio, il catalogo Franzini presenta 110 edizioni etichettate «long nineteenth century», 138 «modern», 4 «contemporary» su un totale di 337 (con ciascuna edizione che può avere più di un'etichetta). Il catalogo di Sahle presenta 378 edizioni etichettate «Modern» su un totale di 908.

categoria di modernità) mentre nel catalogo Franzini, pur essendo presente, è associata a 4 opere su 337. Tutto ciò ha una motivazione chiara: il principio di accessibilità del web, con risorse libere e gratuite, entra in piena conflittualità col diritto d'autore e con gli interessi delle case editrici. In questo senso sono significativi i taccuini di Peter Handke[18], liberamente accessibili nella loro tradizione manoscritta, senza però l'edizione digitale delle opere maggiori. Diversa è la situazione per Beckett[19] che prevede la fruizione di edizioni scientifiche digitali tramite la sottoscrizione di un abbonamento individuale o istituzionale all'interno di un portale dedicato. In ambito italiano, due importanti edizioni scientifiche digitali di autori contemporanei sono rivolte non tanto a scrittori quanto a politici: il quaderno degli appunti di Paolo Bufalini[20] (la cui codifica XML-TEI è arricchita da un'ontologia tesa a rappresentare le complesse relazioni intertestuali e intratestuali) e l'Edizione Nazionale delle Opere di Aldo Moro[21] (che mette in luce un patrimonio cospicuo di informazioni secondo il modello FRBR). Per quanto riguarda i portali dedicati alla filologia bisogna citare il seminale Digital Variants[22] che ha reso disponibile, con l'accordo degli autori, edizioni genetiche (perlopiù in html con due casi particolari sviluppati tramite Javascipt di *variant* e *genetic machine*) di nove autori contemporanei italiani e non (tra i quali spiccano Magrelli e Cerami) e il progetto Saba che, grazie al coinvolgimento in prima linea della Biblioteca "Attilio Hortis" in sinergia con l'Università Ca' Foscari di Venezia e altri partner istituzionali, mira a sviluppare un'edizione genetica digitale del manoscritto del *Canzoniere* (1919-1920)[23]. Ma la situazione rimane complessa e per cercare di superare i limiti del diritto d'autore in linea coi principi FAIR

[18] P. von Katharina *et al.* (hrsg.), *Peter Handke Notizbücher. Digitale Edition*, Wien, Deutsches Literaturarchiv Marbach und Österreichische Nationalbibliothek, 2024, https://edition.onb.ac.at/handke-notizbuecher/.

[19] Samuel Beckett Digital Manuscript Project, https://www.beckettarchive.org/.

[20] Quaderno di Paolo Bufalini, https://projects.dharc.unibo.it/bufalini-notebook/. Per una descrizione approfondita cfr. M. Daquino, F. Giovannetti, F. Tomasi, *Linked Data per le edizioni scientifiche digitali. Il workflow di pubblicazione dell'edizione semantica del quaderno di appunti di Paolo Bufalini*, «Umanistica Digitale», III, 7, 2019, pp. 49-75, http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9091.

[21] Edizione Nazionale delle opere di Aldo Moro, https://aldomorodigitale.unibo.it.

[22] Digital Variants, http://digitalvariants.org.

[23] M. Buzzoni *et al.*, *Progetto di edizione genetica digitale del Canzoniere manoscritto di U. Saba (1919-20)*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Nazionale AIUCD (Catania 28-30 maggio 2024), a cura di A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania, AIUCD, 2024 (Quaderni di Umanistica Digitale), pp. 215-220.

(*Findable, Accessible, Interoperability, Reusable*) stanno nascendo alcuni portali dedicati esclusivamente ai metadati di testi contemporanei – come *Open-Gadda*[24] *e Atlante Calvino*[25] –, ad analisi e modelli semantici – come BacOdi[26], che ha come oggetto le relazioni tra i tarocchi ne *Il castello dei destini incrociati* di Calvino, e BiGraFo[27], un catalogo semantico dell'opera di Fortini, – o alle sole varianti presentate con un minimo di contesto – il già citato *Le varianti della rosa* che offre anche analisi quantitative e approfondimenti didattici. Proprio *Le varianti della rosa* è stato sviluppato contestualmente al paradigma IDEA[28] (Interpretazione, Didattica, Edizione e Annotazione) che per sopperire all'impossibilità di pubblicare integralmente il testo si concentra sugli aspetti dell'annotazione, dell'analisi, dell'edizione delle sole varianti (Fig. 1).

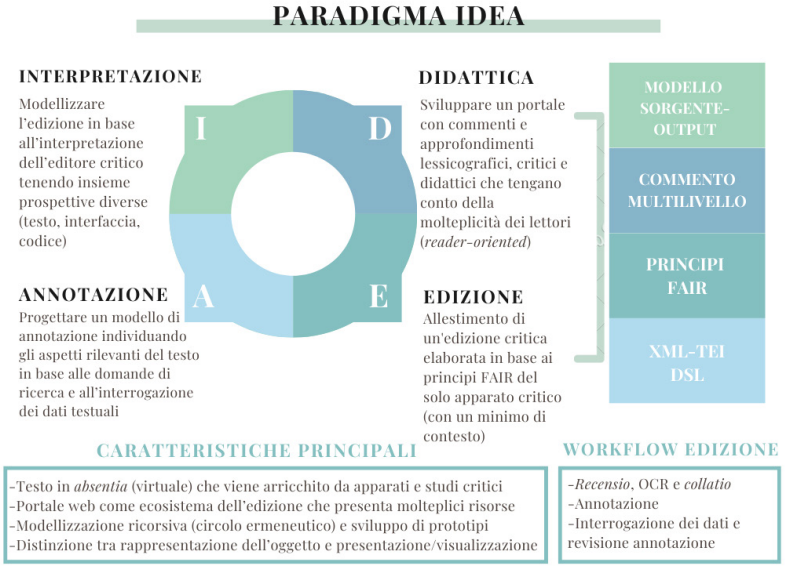


Figura 1. Paradigma IDEA (seconda versione)

[24] E. Pasquale, M. Pensalfini, *OpenData: OpenGadda*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 181-185.

[25] Atlante Calvino, https://atlantecalvino.unige.ch.

[26] E. Bruno, S. Baroncini, F. Tomasi, *Lost in datification? The journey of data from the primary source to the final interpretation*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 429-434.

[27] L. Antonietti, E.M. Sanfilippo, E. Carbé, *L'ontologia BiGraFo: verso un modello semantico per l'opera di Franco Fortini*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 423-428.

[28] D'Agata, *L'edizione scientifica digitale estesa de «Il nome della rosa»*, cit., pp. 186-189.

Il paradigma IDEA nasce come costola del modello dell'hyperedizione[29] (sviluppata in seno a PirandelloNazionale[30] e adesso centrale nell'allestimento delle edizioni scientifiche digitali delle opere di Pavese[31] e di Verismo Digitale[32]), un *hub* di molteplici esperienze che si propone l'integrazione tra filologia, lessicografia, commento e didattica. Le principali differenze tra l'hyperedizione e il paradigma IDEA sta proprio nella possibilità di presentare autonomamente il testo in modo integrale, in quanto nell'hyperedizione centro irradiante è sempre l'opera, con i metadati e gli approfondimenti che vengono richiamati a partire dal testo, laddove nel paradigma IDEA, invece, essendo il testo *in absentia*, tutte le analisi critiche, i commenti, gli approfondimenti didattici presuppongono virtualmente l'opera attraverso un rimando continuo all'edizione cartacea che è continuamente rievocata.

3. Il paradigma IDEA e *Il pendolo di Foucault*

Per lo sviluppo dell'edizione delle varianti (e del conseguente apparato critico tradizionale) de *Il pendolo di Foucault*, in linea con il paradigma IDEA, il punto di partenza è stata la *recensio*, con l'individuazione di due diverse edizioni, la *princeps* del 1988 (da ora in poi PF1988) e la riedizione del 2013 (PF2013). Una volta acquisiti tramite OCR (*Optical Character Recognition*) i testimoni sono stati collazionati in modo semiautomatico, producendo una codifica XML-TEI poi successivamente arricchita e infine visualizzata attraverso un'interfaccia *ad hoc*.

3.1 Collazione (semi-)automatica digitale

La collazione è stata realizzata tramite VarianceViewer[33], un software sviluppato dall'università di Wurzburg che permette di confrontare i documenti a livello di parola. L'uso di VarianceViewer rispetto ai più popolari

[29] C. D'Agata, A. Di Silvestro, A. Sichera, *Edizione critica, edizione digitale, hyperedizione. "Il fu Mattia Pascal" come paradigma dell'Edizione digitale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello*, «Bollettino centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXXIII, 2022, pp. 263-280.

[30] Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* di Luigi Pirandello, https://www.pirandellonazionale.it.

[31] C. D'Agata *et al.*, *Paves-e: per una hyperedizione dell'opera di Cesare Pavese*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 191-196.

[32] L.P. Barbarino *et al.*, *Verismo Digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 252-259.

[33] Github, https://github.com/cs6-uniwue/Variance-Viewer.

CollateX e Juxta è stata motivata sia per questioni di carattere generale, come la mancanza di mantenimento di Juxta e Juxta Commons ormai *offline*, sia perché VarianceViewer permette una prima tassonomia variantistica e un *output* in XML-TEI.

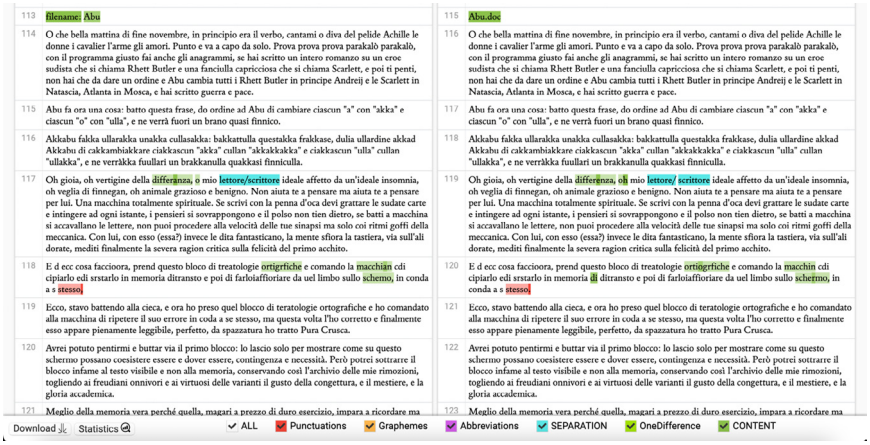


Figura 2. Schermata di VarianceViewer con la collazione delle due edizioni del Pendolo.

3.2 Codifica delle varianti

L'*output* XML-TEI generato da VarianceViewer (Fig. 2a) presenta alcuni errori che devono essere manualmente corretti con alcuni cicli di revisione – in particolare la corretta individuazione della lezione interessata da variante, spesso segmentata erroneamente in entrate di apparato diverse o, al contrario, una medesima lezione interpretata dall'algoritmo di collazione come due differenti note d'apparato, una cancellatura e una successiva aggiunta, e non come un'unica sostituzione. Contestualmente alla revisione dell'apparato è stato necessario modificare tag e attributi, attraverso alcuni fogli di stile XSLT (Fig. 2b) come ad esempio il valore del @type all'interno di <app>, sostituendo il valore prodotto in automatico da VarianceViewer (*de.uniwue.diff.variance.CONTENT*) con un valore più coerente col modello di codifica (ad esempio 'sostanziale' per le varianti sostanziali). Infine, il primo livello di codifica dell'edizione scientifica digitale (Fig. 2c), secondo il paradigma IDEA, deve essere arricchito con le divisioni testuali ( ), da un numero crescente con <supplied> – in modo da avere un'indicazione univoca della variante – da

eventuali <note>, che aggiungano informazioni critiche e/o rechino il numero di pagina dell'edizione corrispondente (rappresentabile in alternativa da un tag vuoto come <pb/> e l'attributo @ed), e da un minimo di contesto, solitamente la fine del periodo per passi non troppo lunghi.

Figura 3. Workflow dell'annotazione (dall'output XML-TEI di VarianceViewer all'annotazione arricchita manualmente passando per XSLT)

In un successivo ciclo l'annotazione potrà inoltre essere arricchita dalla marcatura delle entità nominate, da una più specifica tassonomia variantistica, da note di carattere ermeneutico su aspetti più specificamente lessicografici, filologici o esplicativi. Esso potrà essere realizzato con una codifica XML-TEI secondo un modello ancora da elaborare (ad es. con <seg> e <interp>, <ptr> e <note>) oppure, come nel caso dell'edizione scientifica digitale del *Nome della rosa*, attraverso un linguaggio specifico di dominio (DSL)[34].

[34] F. Boschetti, A.M. Del Grosso, *L'annotazione di testi storico-letterari al tempo dei social media*, «Italica Wratislaviensia», XI, 1, 2020, pp. 92-93, http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.1.03 e D'Agata, *Studi computazionali*, cit., pp. 298-396.

3.3 Visualizzazione

Un'edizione scientifica digitale, come abbiamo visto, è tanto l'annotazione quanto la sua visualizzazione (sia il sorgente che l'*output*), tenendo però sempre ben separate la rappresentazione del dato testuale dalla sua presentazione all'utente. In sede preliminare, un primo prototipo di edizione è stato quindi realizzato utilizzando il software EVT2[35] (Fig. 4), ormai *standard de facto* per molte edizioni scientifiche digitali, soprattutto in ambito italiano. Ma l'idea di avere un sorgente che sia il più possibile separato dal suo *output* – e quindi dalla sua visualizzazione –, con eventuali adattamenti al modello di codifica tramite fogli di stile XSLT, comporta la possibilità di offrire in futuro una visualizzazione con EVT3 (al momento in alpha, ma che sembra essere più adatto alla filologia d'autore) o con software quali TeiPublisher[36] o Versioning Machine[37].

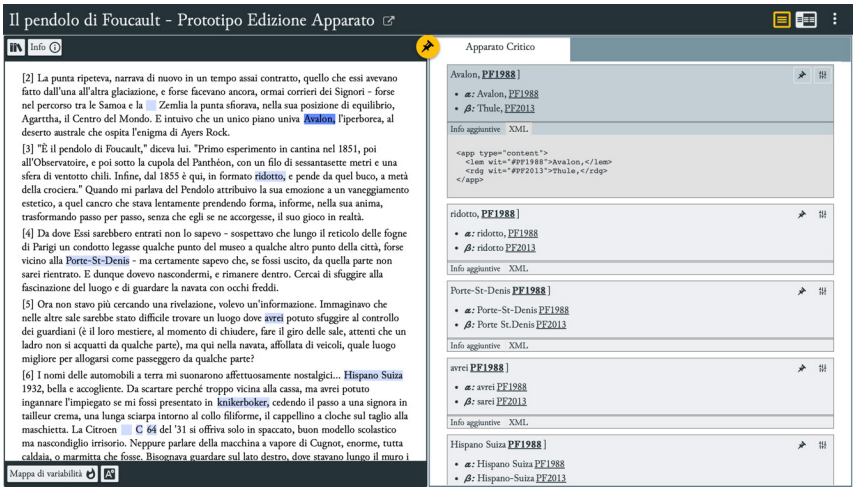


Figura 4. Prototipo dell'edizione scientifica digitale de Il pendolo di Foucault con EVT2.

[35] Edition Visualization Technology, http://evt.labcd.unipi.it. Cfr. R. Rosselli del Turco, C. Di Pietro, C. Martignano, *Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo*, «Umanistica Digitale», III, 7, 2019, pp. 5-21, https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9322.

[36] TEI Publisher, https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher-home/index.html.

[37] Versioning Machine, http://v-machine.org.

4. La «Differanza» ovvero una lettura di alcune varianti

Se il paradigma IDEA può essere perfettamente riusato dal punto di vista delle tecnologie e delle metodologie bisogna però verificare che anche le categorie definite dalla tassonomia delle *Varianti della rosa* possano garantire un modello utile anche dal punto di vista dell'analisi. Essa si propone una quadruplice classificazione (filologica, linguistica, interpretativa e narratologica) che può essere ripresa e confermata anche per il presente lavoro:

1. dal punto di vista filologico i fenomeni individuati sono ugualmente distinguibili per metodologia correttoria (cancellazione, sostituzione, inserimento e trasposizione) e per tipologia variantistica (formale e sostanziale);
2. dal punto di vista linguistico si può identificare una netta tendenza all'alleggerimento di tessere informative molto lunghe e verbose senza però rilevare la medesima semplificazione linguistica presente nel processo correttorio de *Il nome della rosa*;
3. dal punto di vista interpretativo il tema della maggior parte delle varianti riguarda la storia del Piano e quindi la rilettura (o ricostruzione finzionale) del mondo come complotto, tema che può essere confrontato con la semplificazione della storia dell'eresia ne *Il nome della rosa;*
4. dal punto di vista narratologico[38] notiamo, in generale, come le varianti non impattino realmente la fabula, in modo ancor più limitato rispetto a *Il nome della rosa*.

Andando più nel dettaglio possiamo notare come alcune categorie interpretative del processo correttorio de *Il nome della rosa* possano essere riproposte *tout court*, come la correzione degli errori dell'enciclopedia (lo scambio tra Avalon e Thule[39], la nomenclatura errata della Citroen C6G[40], la data errata

[38] «La classificazione narratologica […] distingue un mondo globale (o pieno) nel caso in cui la variante impatta la sostanza della fabula (e ha risvolti nella totalità dell'universo romanzesco e negli sviluppi dell'intreccio); si ha un mondo locale (o relativo) nel caso in cui la variante è limitata ad alcuni episodi o personaggi (senza che questo impatti il resto della fabula); infine, si parla di mondo vuoto (o identico) in quei casi in cui le correzioni riguardano soltanto il piano dell'espressione. (D'Agata, *Studi computazionali*, cit., pp. 106-107).

[39] «E intuivo che un unico piano univa Avalon, l'iperborea, al deserto australe che ospita l'enigma di Ayers Rock» (PF1988, p. 10). Avalon > Thule (PF2013, p. 12)

[40] «La Citroen C 64 del '31 si offriva solo in spaccato, buon modello scolastico ma nascondiglio irrisorio». (PF1988, p. 15). C 64 > C6G (PF2013, p. 19).

di nascita e di morte di Giuseppe Tomasi di Lampedusa[41]) e la correzione di errori grammaticali (il genere del lemma «sefirot» concordato nel 1988 al maschile e nel 2013 al femminile[42] o la corretta reggenza dei verbi ausiliari[43]). Interessante poi è la categoria dei mutamenti di orizzonte d'attesa, ovvero quelle varianti che riguardano una mutata sensibilità del pubblico (e dello stesso autore), che può comprendere ad esempio la revisione del linguaggio informatico (word processor > computer[44]; filename: Abu > Abu.doc[45]; file > documento[46]) o la correzione di alcune parole ormai da censurare (negri sudanesi > neri sudanesi[47]; "Roma negra" > "Roma nera"[48]). Ma forse il caso più interessante riguarda la correzione del lemma «differanza» in «differenza»:

*Oh gioia, oh vertigine della **differanza**, o mio lettore/scrittore ideale affetto da un'ideale insomnia, oh veglia di finnegan, oh animale grazioso e benigno (PF1988, p. 28).*	*Oh gioia, oh vertigine della **differenza**, o mio lettore/scrittore ideale affetto da un'ideale insomnia, oh veglia di finnegan, oh animale grazioso e benigno (PF2013, p. 35).*

Quello che può a prima vista sembrare un errore è invece una differente traduzione di uno dei concetti più importanti di Jacques Derrida: «differanza» è infatti una delle possibili traduzioni[49] di *différance*, neologismo ascrivibile a Derrida che sostituisce nella parola *différence* la «e» con la «a» perché, etimologicamente, pur essendo omofoni, il neologismo derridiano indicherebbe «sia il

[41] «Lampedusa, Giuseppe Tomasi di (1889-1959)» (PF 1988, p. 199). 1889-1959 >1896-1957 (PF 2013, p. 277).

[42] Ad esempio: «La parola va mangiata lentissimamente, puoi dissolverla e ricombinarla solo se la lasci sciogliere sulla lingua, e attento a non sbavarla sul caffettano, perché se una lettera evapora si spezza il filo che sta per unirti ai sefirot superiori (PF1988, p. 34). ai sefirot > alle sefirot (PF2013, p. 46).

[43] Ad esempio: «Immaginavo che nelle altre sale sarebbe stato difficile trovare un luogo dove avrei potuto sfuggire al controllo dei guardiani» (PF1988, p. 14). avrei > sarei (PF2013, p. 18).

[44] Correzione ricorrente, ad es. PF1988, p. 25; PF2013, p. 31.

[45] Correzione ricorrente, ad es. PF1988, p. 27; PF2013, p. 34.

[46] Correzione ricorrente, ad es. PF1988, p. 41; PF2013, p. 56.

[47] PF1988, p. 133; PF2013, p. 185.

[48] PF1988, p. 141; PF2013, p. 198.

[49] «Differanza», calco di «differànce», occorre in diverse occasioni, ad esempio nell'*Enciclopedia Treccani*, voce a cura di G. Patrizi, disponibile online: https://www.treccani.it/enciclopedia/jacques-derrida_(Enciclopedia-Italiana)/. La vulgata però la vede o non tradotta oppure tradotta come «differenza» (M. Ferraris, *Introduzione a Derrida*, Roma, Laterza, 2003). Da rilevare anche l'occorrenza di «differ*a*enza» (S. Regazzoni, *Jacques Derrida*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 19).

fatto che due cose siano diverse (per esempio la voce è diversa dalla scrittura), sia l'atto del differire, nel senso latino di *differre*, rinviare che comporta una dimensione temporale»[50]. Infatti, come spiega Derrida in *Margini della letteratura,* «la parola *différénce* (con la e) non ha mai potuto rinviare né al differire come temporeggiamento né al dissidio [*différend*] come *polemos*. E questa perdita di senso che la parola *différànce* (con la a) dovrebbe – economicamente compensare»[51]. Nel romanzo di Eco, Belbo si sta riferendo a questo concetto: allo iato tra segno e significato dovuto a una continua differibilità che rende qualunque dicotomia superabile. Concetto che, come spiega Ferraris, riguarda la temporalità: «Tutto è nel tempo, nel differimento che istituisce le differenze. Nelle coppie oppositive della tradizione non c'è nulla di stabile o di dato, sono delle mere differenze di tempo»[52]. Le parole di Belbo, allora, mentre scrive su Abulafia, nella sua vertigine creatrice prodotta dall'incontro con la macchina, diventano dunque un simbolo della *differanza/differenza* prodotta dall'ebbrezza della scrittura, nonché citazione colta, come il successivo riferimento al lettore ideale del *Finnegan's wake* che soffre di un'insonnia ideale. La correzione echiana può essere allora ricondotta al mutamento di orizzonti d'attesa che ha visto da un lato la vittoria di «differenza» come traduzione di *differànce*, sia il progressivo oblio nel grande pubblico dell'originale *differànce* di cui «differanza» è calco.

Un'altra correzione interessante, sebbene sia quasi un *unicum* nel *Pendolo*, è la sostituzione integrale, nel peritesto, della citazione dal Sefer Jesirah:

Le ventidue lettere fondamentali le incise, le plasmò, le combinò, le soppesò, le permutò e formò con esse tutto il creato e tutto ciò che c'è da formare nel futuro. *(Sefer Jesirah, 2.2)* *(PF1988, p. 33)*	*E incomincia col combinare questo nome, e cioè YHWH, all'inizio da solo, e a esaminare tutte le sue combinazioni, e a farlo muovere e girare come una ruota...* *(Sefer Jesirah, 2.2)] (Abulafia, Hayyê ha-Nefeš, Ms. München 408)* *(PF 2013, p. 45)*

Ma l'aspetto più rilevante del processo correttorio echiano rimane anche nel *Pendolo* quello già individuato per *Il nome della rosa*, la riduzione di alcune tessere informative troppo lunghe e verbose con la cassatura di alcuni passi in modo da rendere il periodo più leggero e il testo sostanzialmente più leggibile:

[50] Ferraris, *Introduzione a Derrida*, cit., p. 87.

[51] J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditiones de Minuit, 1972, tr. it. a cura di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 35.

[52] Ferraris, *Introduzione a Derrida*, cit., pp. 88-89.

E Cipriano ~~si vota a Delfo ad Apollo e alla drammaturgia del serpente, conosce i misteri di Mitra~~, a quindici anni sul monte Olimpo, sotto la guida di quindici ierofanti, assiste a riti di evocazione del Principe di Questo Mondo, per dominarne le trame, ad Argo viene iniziato ai misteri di Era, in Frigia apprende la mantica dell'epatoscopia ~~e non c'era ormai nulla nella terra, nel mare e nell'aria che egli non conoscesse, né fantasma, né oggetto di sapienza, né artificio di alcuna sorta, neppure l'arte di cambiare per sortilegio le scritture. Nei~~ [nei] templi sotterranei di Menfi impara come i demoni comunichino con le cose terrestri, i luoghi che aborrono, gli oggetti che amano, e come abitino le tenebre, e quali resistenze oppongano in certi domini, e come sappian possedere le anime e i corpi, ~~e quali effetti ottengano di conoscenza superiore, memoria, terrore, illusione, e l'arte di produrre commozioni terrestri e di influenzare le correnti del sottosuolo~~...[53]

Fino ad arrivare all'eliminazione integrale di diversi passi che riguardano la storia del Piano:

Quanto invece ai vari movimenti che pretendono di riannodarsi, se pure con molte puerilità, alla Grande Fraternità Bianca, Bramanti riconosceva come abbastanza ortodossa la Rosicrucian Fellowship di Max Heindel, ma solo perché in quell'ambiente si era formato Alain Kardec. Tutti sanno che Kardec è stato il padre dello spiritismo, e che è dalla sua teosofia, che contempla il contatto con le anime dei trapassati, che si è formata la spiritualità umbanda, gloria del nobilissimo Brasile. In questa teosofia Aum Bhandà è espressione sanscrita che designa il principio divino e la fonte della vita ("Ci hanno di nuovo ingannato," mormorò Amparo, "neppure umbanda è una parola nostra, di africano ha solo il suono.")
La radice è Aum o Um, che è poi lo Om buddista, ed è il nome di Dio nella lingua adamica. Um è una sillaba che se viene pronunciata nel modo giusto si trasforma in un poderoso mantra e provoca correnti fluidiche di armonia nella psiche attraverso la siakra o Plesso Frontale.
"Che cos'è il plesso frontale?" chiese Amparo. "Un male incurabile?[54]

5. Conclusioni

Il presente studio computazionale sulle varianti de *Il pendolo di Foucault* ha dimostrato come il paradigma IDEA possa essere riproposto con successo con opere diverse da *Il nome della rosa*, sia dal punto di vista tecnologico che da quello metodologico[55]. L'analisi variantistica effettuata per il primo romanzo di Umberto Eco dimostra la sua validità anche per *Il pendolo*, sebbene la dimen-

[53] PF1988, p. 150; PF2013, pp. 210-211.
[54] PF1988, p. 163. PF2013, p. 229 *manca.*
[55] Il passo successivo sarà quello di mettere alla prova il paradigma IDEA anche con altri autori del Secondo Novecento per verificarne la validità e le potenzialità.

sione della semplificazione sia molto più ridotta. Si conferma inoltre la natura rapsodica del processo correttorio, in quanto non si individua una chiara e coerente metodologia correttoria, bensì delle tendenze correttorie costanti, tra le quali il fenomeno più rilevante è l'alleggerimento delle tessere informative che appare sostanzialmente non omogeneo. Lo studio però attende un suo sviluppo in merito all'espansione dell'annotazione (con eventuale DSL) e la realizzazione di un portale (o di una sezione all'interno di *Varianti della rosa*[56]) con percorsi didattici sul Piano e sul complotto, con annotazioni di tipo linguistico e lessicografico, in modo da descrivere al meglio la sostanza della «differanza» echiana.

Bibliografia

Antonietti L., Sanfilippo E.M., Carbé E., *L'ontologia BiGraFo: verso un modello semantico per l'opera di Franco Fortini*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Nazionale AIUCD (Catania 28-30 maggio 2024), a cura di A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania, AIUCD, 2024 (Quaderni di Umanistica Digitale), pp. 423-428.

Barbarino L.P. *et al.*, *Verismo Digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 252-259.

Bruno E., Baroncini S., Tomasi F., *Lost in datification? The journey of data from the primary source to the final interpretation*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 429-434.

Boschetti F., Del Grosso A.M., *L'annotazione di testi storico-letterari al tempo dei social media*, «Italica Wratislaviensia», XI, 1, 2020, pp. 92-93, http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.1.03.

Buzzoni M. *et al.*, *Progetto di edizione genetica digitale del Canzoniere manoscritto di U. Saba (1919-20)*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 215-220.

Ciula A. *et al.* (ed. by), *Models and Modelling between Digital and Humanities: A Multidisciplinary Perspective*, Cologne, GESIS – Leibniz Institute for the Social Sciences, 2018 (Historical Social Research Supplement, 31), https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-62883-7.

–, *Modelling Between Digital and Humanities. Thinking in Practice*, Cambridge (UK), Open Book Publishers, 2023, https://doi.org/10.11647/OBP.0369.

D'Agata C., *I Nomi della Rosa. Un'analisi testuale informatica delle varianti del Nome della Rosa tra Distant e Close reading*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle Sessioni

[56] Le Varianti della Rosa, https://www.variantidellarosa.it.

parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei *et al.*, Roma, AdI Editore, 2021.

–, *L'edizione scientifica digitale estesa de «Il nome della rosa»: modellizzazione, workflow e il paradigma IDEA,* «Umanistica Digitale», XIV, 2022, pp. 183-215 http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/15602.

–, *Studi computazionali di lessicografia, filologia e critica su* Il nome della rosa, tesi di dottorato in Scienze dell'Interpretazione, ciclo XXXV, supervisore di tesi Giuseppe Palazzolo, 2 voll., Università di Catania, 2023, https://hdl.handle.net/20.500.11769/582209.

D'Agata C., Di Silvestro A., Sichera A., *Edizione critica, edizione digitale, hyperedizione. "Il fu Mattia Pascal" come paradigma dell'Edizione digitale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello*, «Bollettino centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXXIII, 2022, pp. 263-280.

D'Agata C. *et al.*, *Paves-e: per una hyperedizione dell'opera di Cesare Pavese*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 191-196.

Daquino M., Giovannetti F., Tomasi F., *Linked Data per le edizioni scientifiche digitali. Il workflow di pubblicazione dell'edizione semantica del quaderno di appunti di Paolo Bufalini*, «Umanistica Digitale», III, 7, 2019, pp. 49-75, http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9091.

DeRose S.J. *et al.*, *What is Text, Really?*, «Journal of Computing in Higher Education», I, 2, 1990, pp. 3-26.

Derrida J., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditiones de Minuit, 1972, tr. it. a cura di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997.

Eco U., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

–, *Il nome della rosa*, prima edizione riveduta e corretta, Milano, Bompiani, 2012.

–, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

–, *Il pendolo di Foucault*, prima edizione riveduta e corretta, Milano, Bompiani, 2013.

Eco U., Bono M., *Eco: così ho corretto Il nome della rosa*, «La repubblica», 05 settembre 2011.

Eco U., Gnoli A., *Variazioni sul Pendolo. Umberto Eco: "Così ho cambiato il mio romanzo sul complotto"*, «La repubblica», 15 maggio 2013.

Ferraris M., *Introduzione a Derrida*, Roma, Laterza, 2003.

von Katharina P. *et al.* (hrsg.), *Peter Handke Notizbücher. Digitale Edition*, Wien, Deutsches Literaturarchiv Marbach und Österreichische Nationalbibliothek, 2024, https://edition.onb.ac.at/handke-notizbuecher/.

Mancinelli T., Pierazzo E., *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

Pasquale E., Pensalfini M., *OpenData: OpenGadda*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 181-185.

Pierazzo E., Rosselli Del Turco R., *Critica testuale e nuovi metodi*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, a cura di F. Ciotti, Roma, Carocci, 2023.

Regazzoni S., *Jacques Derrida*, Milano, Feltrinelli, 2018.

Rosselli del Turco R., Di Pietro C., Martignano C., *Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo,* «Umanistica Digitale», III, 7, 2020, pp. 5-21.

Stella F., *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018.

Sitografia

Atlante Calvino, https://atlantecalvino.unige.ch.

Digital Variants, http://digitalvariants.org.

Enciclopedia Treccani (Jacques Derrida), https://www.treccani.it/enciclopedia/jacques-derrida_(Enciclopedia-Italiana)/.

Edition Visualization Technology (EVT), http://evt.labcd.unipi.it.

Edizione Nazionale delle Opere di Aldo Moro, https://aldomorodigitale.unibo.it.

Franzini G., *Catalogue of Digital Editions*, https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at.

Il quaderno di Paolo Bufalini, https://projects.dharc.unibo.it/bufalini-notebook/.

Le varianti della rosa, https://www.variantidellarosa.it.

Pirandello Nazionale, https://www.pirandellonazionale.it.

Sahle P. (ed. by), *a catalog of: Digital Scholarly Editions*, v 4.0, 2020ff, http://www.digitale-edition.de/exist/apps/editions-browser/index.html.

Samuel Beckett. Digital Manuscript Project, https://www.beckettarchive.org/.

TEI Publisher, https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher-home/index.html.

TEI Consortium, *TEI P5 Guidelines for Electonic Texts Encoding and Interchange*, https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf.

VarianceViewer, https://github.com/cs6-uniwue/Variance-Viewer.

Versioning Machine, http://v-machine.org.

MOSTRE

Giulia Monaco

L'illustrazione negli incunaboli della *Commedia*. Riflessioni attorno a un progetto digitale

Il presente contributo si inserisce nell'ormai grandemente noto e variegato panorama di studi sulla tradizione iconografica della *Commedia* di Dante, proponendosi di ricapitolare cosa è stato raggiunto e cosa si può ancora raggiungere in termini di divulgazione e di studio delle illustrazioni al poema con l'ausilio degli strumenti del digitale.

Gli studi sull'iconografia dantesca del poema hanno visto una prima sistematizzazione, ancorché parziale, con il censimento eseguito da Peter Brieger, Millard Meiss e Charles Singleton, confluito nel volume *Illuminated manuscripts of Divine Comedy* (1969). Gli studiosi offrono una ricognizione del primo testimoniale illustrato della *Commedia*, costituito da libri manoscritti, di consistenza e pregio diversi, prodotti di volta in volta in più o meno definiti e più o meno raffinati *milieux*. Anche gli studi codicologici sulla *Commedia* prestano una discreta attenzione al testimoniale illustrato[1], in alcuni casi tentando di offrire delle nomenclature per distinguere le diverse tipologie di illustrazione, anche a seconda delle tecniche e degli strumenti di decorazione adottati dai miniatori[2]. Tuttavia, più dei censimenti, da Brieger, Meiss

[1] Cfr. M. Roddewig, *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1984; M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia: entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004 [i risultati sul testimoniale illustrato sono riproposti in Ead., *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, in *Carte ridenti: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Ciccuto, Firenze, Franco Cesati, 2017 (Dante visualizzato, 1), pp. 19-27]. Cfr. ancora S. Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, 3 voll., Firenze, Olschki, 2011-2023; *Censimento dei commenti danteschi*, 3 voll., Roma, Salerno, 2011-2014; M. Berté *et al.*, *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno, 2017.

[2] Ne è esempio la proposta di classificazione di Boschi Rotiroti, che si basa sui diversi livelli di decorazione dei manoscritti: da un livello zero in cui la decorazione è assente perché non prevista si passa a uno stadio in cui la decorazione è assente ma prevista;

e Singleton in poi hanno avuto un peso i contributi singoli e i lavori monografici[3], fra i quali si distinguono le acquisizioni di chi ha provato a dare agli studi sulla tradizione iconografica della *Commedia* un'impronta di sistematicità[4], partendo dai corredi associati a prodotti librari e arrivando a studiare illustrazioni al poema che si distaccano dall'oggetto-libro. Questi studi hanno dato spesso rilievo al contenuto delle illustrazioni e al rapporto con il testo, privilegiando i soggetti iconografici più originali e interpretativi nei confronti del senso dantesco; si sono, inoltre, proposti di eseguire qualche tentativo di regolarizzazione terminologica e analitica[5].

---

seguono manoscritti con un livello di decorazione "elementare", che comprende la presenza di iniziali rubricate e/o filigranate, un livello "medio, cui si aggiungono le iniziali miniate, e infine un livello "elevato", che prevede solitamente la presenza di cicli iconografici più o meno completi (cfr. Rotiroti, *I manoscritti*, cit., pp. 19-20).

[3] Vale la pena di ricordare, nell'ambito dei manoscritti miniati, G. Zanichelli, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M.M. Donato *et al.*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148, nonché uno fra i contributi fondanti di Lucia Battaglia Ricci: Ead., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI-Libreria del Lungarno, 1994. Fondamentali anche i rilievi su particolari aree di produzione di testimoni miniati, come su singoli testimoni manoscritti latori di cicli iconografici più o meno estesi: A. Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco: la Commedia Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014; C. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà: miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015; F. Pasut, *I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Carte ridenti: XIV secolo*, cit., II, pp. 29-44. A questi lavori si aggiungono, infine, studi comparativi che mirano a isolare coppie e/o gruppi di testimoni e a ricostruire i rapporti fra di loro ripartendo dalle affinità iconografiche, mettendo in pratica metodologie come la "critica del testo iconico" e l'"iconografia relazionale": cfr. almeno A. Forte, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma, Viella, 2023; F. Autiero, *La Commedia nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Padova, Antenore, 2024.

[4] Mi riferisco ai due recenti volumi di Lucia Battaglia Ricci e di Lina Bolzoni: L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, Torino, Einaudi, 2018; L. Bolzoni (a cura di), *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021, pp. 177-215.

[5] Si pensi, ad esempio, alla differenza concettuale tra la categoria di "Dante illustrato", usata per indicare le immagini che costituiscono un sussidio visivo al testo della Commedia, e quella di "Dante visualizzato", riferibile alle illustrazioni che divengono episodi a sé, intrattenendo con il dettato dantesco un rapporto soltanto memoriale. Cfr. L. Battaglia Ricci, *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli *et al.*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 250-252. Un'altra importante distinzione di partenza è quella tra le "storie prime" e le "storie seconde", che si riferisce alla traduzione visiva dei diversi strati diegetici del poema (Battaglia Ricci, *Parole e immagini*, cit., pp. 39-40).

Il numero dei progetti digitali dedicati al testo della *Commedia*, alla sua esegesi, alle sue fonti, all'analisi testuale su diversi livelli è cresciuto esponenzialmente negli ultimi anni. Il particolare aspetto della ricezione del poema rappresentato dall'iconografia dantesca è invece ancora oggetto di ipotesi di lavoro sul piano digitale. Campeggia, in questo quadro, il progetto *Illuminated Dante Project* (IDP), coordinato dall'Università di Napoli "Federico II" in collaborazione con l'Università della Campania "Luigi Vanvitelli"[6]. IDP si rifà al volume di Meiss, Brieger e Singleton e auspica di realizzare un censimento completo della tradizione manoscritta miniata della *Commedia*, partendo dalla digitalizzazione di un alto numero di manoscritti, con l'ausilio dello standard *IIIF* di interoperabilità delle immagini digitali e adottando i criteri catalografici di *Manus Online*. Non solo: il progetto si propone una schedatura completa delle singole miniature per ogni manoscritto digitalizzato, dove a ogni immagine, visualizzabile tramite il *viewer Mirador*, sono associati metadati descrittivi. Il *database* consente anche di collegare, grazie al *web* semantico, il testo della *Commedia* alle miniature che interessano questo o quel verso. Infine, IDP consente di esplorare i soggetti iconografici che compongono la tradizione illustrata del poema dantesco[7]. Accedendo alla funzione corrispondente dal *front-end* di IDP si viene indirizzati verso un elenco, in continua espansione, di soggetti iconografici, che sono denominati attraverso un lessico compatibile con le categorie *Iconclass*[8], ad esempio: *Dante addormentato nella selva*; *Dante ai piedi del colle occupato dalle tre fiere si rivolge a Virgilio*; *Angelo guardiano davanti alla porta del Purgatorio*; *Beatrice spiega a Dante gli ordini angelici*[9].

Per quanto riguarda le edizioni illustrate della *Commedia* nella prima fase della stampa, invece, il quadro è ancora frammentario. Buona parte dei censimenti e dei cataloghi di incunaboli conservati in Europa è stata river-

[6] Illuminated Dante Project, https://www.dante.unina.it/public/frontend. Per una presentazione del progetto si veda almeno G. Ferrante, C. Perna, *L'illustrazione della Commedia*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 7-9 novembre 2016), a cura di L. Azzetta, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2018, pp. 307-341.

[7] Riprendo la definizione di "soggetto" ovvero di "tema iconografico" adottata da Gennaro Ferrante sulla scorta di Jérome Baschet (Id., *L'iconografia medievale*, Milano, Jaca Book, 2014), con riferimento alla traduzione in immagini di uno o più episodi salienti di un canto. Cfr. G. Ferrante, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi, Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 2), pp. 229-255: 236.

[8] Iconclass, https://iconclass.org/.

[9] Illuminated Dante Project, https://www.dante.unina.it/idp/public/pagine/soggetti.

sata sul repositorio digitale *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) della British Library[10], che in molti casi rimanda a digitalizzazioni di singoli esemplari attraverso la piattaforma *Material Evidence in Incunabula* (MEI)[11]. Sul versante della ricerca che coniuga incunaboli e *Digital Humanities* è molto attiva l'Università di Oxford: il *database* 15cILLUSTRATION[12], coordinato da Matilde Malaspina, nasce in seno a 15cBOOKTRADE[13] e tiene traccia del riuso, dello scambio e della copia di immagini stampate su xilografia nel XV secolo. Il *database* si serve di un *software* per la notazione delle immagini sviluppato dal Visual Geometry Group dell'Università di Oxford e consente di riconoscere le immagini derivate da un'immagine sorgente, mediante *machine learning*. Un progetto propriamente dantesco dell'Università di Manchester in collaborazione con l'Università di Oxford, che si serve delle stesse tecnologie di 15cBOOKTRADE, è *Envisioning Dante*, che riguarda lo studio materiale e la digitalizzazione di stampe della *Commedia* conservate alla John Rylands Library di Manchester, con particolare attenzione all'elemento paratestuale[14].

Le edizioni quattrocentesche del poema dantesco accompagnate da corredi iconografici originali sono quattro e trasmettono il *Comento sopra la Comedia* dell'umanista Cristoforo Landino in accompagnamento al testo di Dante[15]. La prima viene licenziata a Firenze nel 1481 per i torchi di Niccolò di Lorenzo della Magna[16]; è anche la *princeps* del commento landiniano, per la quale è stato preparato un corredo di 20 vignette (una per canto, da *Inf.* I a *Inf.* XIX, due per *Inf.* III) ottenute con la tecnica calcografica. L'operazione editoriale,

[10] Incunabula Short Title Catalogue, https://data.cerl.org/istc/_search.

[11] Material Evidence in Incunabula, https://data.cerl.org/mei/_search.

[12] 15cIllustration, https://zeus.robots.ox.ac.uk/15cillustration/home.

[13] 15cBooktrade, https://15cbooktrade.ox.ac.uk/.

[14] UK Research and Innovation, https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FW005220%2F1.

[15] Per una visione d'insieme dei primi tentativi di illustrare la *Commedia* nella tradizione a stampa, cfr. da ultimo G. Petrella, *Da Firenze a Venezia. Il primo decennio della Commedia illustrata a stampa (1481-1491)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Seconda parte*, a cura di R.A. Corominas, S. Ferrara, Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 3), pp. 227-253. Sul *Comento*, cfr. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, 4 voll., Roma, Salerno, 2001; L. Böninger, P. Procaccioli (a cura di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014), Firenze, Le Lettere, 2016.

[16] ISTC id000029000. Cfr. A.M. Hind, *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the Fifteenth Century*, 2 voll., New York, Dover, 1963, II, pp. 99-166, tavv. 162-171; Landino, *Comento*, cit., pp. 169-173.

alla quale Landino stesso ha partecipato in primo piano[17], si è rivelata un parziale naufragio: tra le altre cose, il mancato allineamento tra tiratura ed esecuzione delle incisioni ha dato esito a diversi stati di stampa[18]. Nel 1487 vede la luce l'edizione bresciana, impressa per i tipi di Bonino de' Bonini[19]; la stampa ospita 68 xilografie a piena pagina, una per canto, arrivando a coprire i canti *Inf*. I-*Par*. I[20]. Inoltre, l'edizione veneziana del 3 marzo 1491, stampata dal bergamasco Bernardino Benali in società con Matteo Capcasa da Parma ospita per la prima volta un corredo di xilografie esteso a tutte e tre le cantiche del poema, una per canto, sempre sotto forma di vignette, fatta eccezione per le tre poderose cornici di inizio cantica realizzate dalla bottega del Maestro di Pico[21]. Infine, l'edizione veneziana del 18 novembre 1491, licenziata dai torchi del cremonese Pietro Piasi, contiene anch'essa 100 xilografie, tutte organizzate in vignette, dal contenuto iconografico molto vicino a quelle dell'edizione Benali-Capcasa[22]. Queste edizioni rappresentano dei prodotti culturali ben definiti, attraverso i quali si esprime il primato dell'interpretazione neoplatonica del testo della *Commedia*, che con il *Comento* si impone su tutta l'esegesi almeno fino al commento di Alessandro Vellutello (1544). Le illustrazioni che accompagnano le quattro stampe sono molto vicine tra loro e sono eseguite secondo i moduli dell'arte continuativa: ogni immagine contiene, cioè, diversi

[17] L. Böninger, *Il contratto per la stampa e gli inizi del commercio del Comento sopra la Comedia*, in *Per Cristoforo Landino*, cit., pp. 97-110.

[18] La calcografia non consentiva di imprimere in una volta sola immagini e testo: in ogni pagina si lasciava uno spazio per le illustrazioni che dovevano essere impresse dopo. Tale procedimento fu eseguito solo per le prime tre, mentre le altre furono tirate a parte su dei fogli ritagliati e poi incollate (questo solo su alcuni esemplari). Da ultimo ricapitola la questione A. Baroni, *L'autore delle incisioni del Comento e la controversa figura di Baccio Baldini*, in *Per Cristoforo Landino*, cit., pp. 155-171.

[19] ISTC id00031000. Cfr. da ultimo G. Petrella, *Dante Alighieri, Commedia. Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, Milano, Edizioni CUSL, 2012 e Id., *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia*, Bonino Bonini, 1487, «La Bibliofilìa», I, 2013, pp. 167-195.

[20] In verità le matrici sono solo sessanta, con otto casi di riuso. Inoltre, alcune varianti di stato interessano le immagini (cfr. Petrella, *Dante in tipografia*, cit.).

[21] ISTC id00032000. Cfr. V. Masséna prince d'Essling, *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XVe: ètudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914, p. 531; M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, New York, Stecher, 1941-1943, p. 2313. Sul Maestro di Pico cfr. il capitolo *Il Maestro di Pico e i frontespizi architettonici degli anni '90: Venezia, Roma, Ferrara* in L. Armstrong, *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario vescovile di Padova*, a cura di P.M. Farina, trad. it. di L. Mariani, Milano, EDUCatt, 2015.

[22] ISTC id00033000. Cfr. Essling, *Les Livres*, cit., p. 532 e Sander, *Le livre*, cit., p. 2314.

episodi salienti di un canto. Ne consegue che all'interno di ogni singola illustrazione si avvicendano vari soggetti iconografici, cui corrispondono diversi passaggi testuali. In quest'ottica, diviene importante isolare all'interno dell'immagine i singoli soggetti iconografici che la compongono, studiandone il rapporto con il testo di Dante e con il *Comento*.

A questo proposito, ho provato a mettere a punto un esperimento di mostra digitale, ancora *in progress*, delle illustrazioni degli incunaboli della *Commedia*, che si presenti come un modello di *database* tramite il quale sia possibile eseguire indagini su diversi livelli. Nella preparazione dei materiali oggetto del mio studio ho scelto per il momento di escludere le calcografie dell'edizione fiorentina 1481 e di concentrarmi solo sulle immagini delle edd. Bonini 1487, Benali-Capcasa 1491 e Piasi 1491, accomunate dalla tecnica xilografica o incisione su legno[23]. Le immagini che ho scelto di riversare nella mostra digitale sono tratte da tre esemplari digitalizzati dalla Fondazione della Biblioteca Marco Besso: 1) inc. 7.1.7 (Bonini); 2) inc. 7.1.12 (Benali-Capcasa); 3) inc. 7.1.11 (Piasi)[24]. La piattaforma utilizzata è *Omeka*, un *content manager open source* per la realizzazione di mostre digitali, nella versione *Classic*. Le immagini riversate in *Omeka* sono accompagnate da metadati descrittivi che corrispondono a un lavoro di schedatura e descrizione dei soggetti iconografici fatta a monte, tramite tre fogli *Excel*, ciascuno dedicato a una delle tre stampe, da ora in avanti denominate BO (Bonini), BC (Benali-Capcasa) e PI (Piasi). La descrizione dei soggetti riprende le categorie di IDP[25]; ho, inoltre, tratto spunto dal lavoro di Giuditta Cirnigliaro sui motivi formali ricorrenti in alcuni disegni di Leonardo[26].

Il primo passaggio rilevante è stato associare a ogni immagine un codice alfanumerico che sia composto di tre elementi: 1) codice dell'edizione; 2) numero di cantica; 3) numero del canto rappresentato nell'immagine. Al codice BC.1.01, per esempio, corrisponderà l'immagine di *Inf.* I dell'edizione

[23] I procedimenti di esecuzione delle calcografie e delle xilografie, infatti, sono radicalmente diversi e anche i risultati sono difformi. Cfr. almeno G. Mariani, *Le tecniche d'incisione a rilievo: la xilografia*, Roma, De Luca, 2001; Ead., (a cura di), *Bulino, puntasecca, maniera nera: le tecniche calcografiche d'incisione diretta*, Roma, De Luca, 2006.

[24] Biblioteca Digitale Fondazione Marco Besso, https://www.fondazionemarcobesso.it/digilibro/bd/ebooks/categorie/6.

[25] Cfr. Ferrante, *Illuminated Dante Project*, cit.

[26] Mi riferisco alla mostra digitale LiLeo, realizzata con Omeka (https://lileo.libraries.rutgers.edu/) e presentata dalla studiosa in G. Cirnigliaro, *The Digital Reconstruction of Leonardo's Library: Revealing Formal Patterns in Early Modern Thought*, «Studies in Digital Heritage», III, 2, 2019, pp. 128-143.

Benali-Capcasa. Il macro-soggetto BC.1.01 viene successivamente descritto tramite i seguenti dati: 1) la tipologia d'immagine, ovvero quanto e che tipo di spazio occupa all'interno della pagina (ad es. se è a piena pagina o inserita in un riquadro su un lato del foglio); 2) la sequenza di lettura degli episodi raffigurati (da sinistra a destra o viceversa, dal basso verso l'alto o viceversa); 3) il numero degli episodi del canto in cui l'immagine può essere suddivisa; 4) eventuali note, anche bibliografiche, o che attestino la ricorrenza del soggetto nella tradizione iconografica del poema; 5) l'attribuzione dell'immagine, a una determinata bottega o alla mano riconosciuta di un maestro intagliatore. A questo punto, si sottopone l'immagine a una suddivisione nei soggetti iconografici che la compongono e che devono essere a loro volta contrassegnati tramite codici alfanumerici. I soggetti sono suddivisi in soggetti animati (persone, animali, creature) e inanimati (elementi paesaggistici). Al soggetto singolo si assegna il codice alfanumerico dell'immagine, alla quale si aggiunge una progressione numerica finale a seconda del numero di soggetti presenti nell'immagine (ad es. BC.1.01.01, BC.1.01.02 ecc.). Il soggetto sarà descritto da altre *fiches Excel*, che interessano i seguenti punti: 1) Il contesto, ovvero dove si svolge l'azione espressa dal soggetto (ad es. nella selva); 2) il livello del testo, che riguarda la diegesi, primaria o secondaria, dell'azione svolta dal soggetto: si scriverà "storie prime", se l'azione illustrata si inserisce nel racconto del viaggio ultraterreno di Dante; "storie seconde", se invece l'azione fa parte delle vicende raccontate dai personaggi che si incontrano nel poema. Il livello del testo può essere interessato da un'ulteriore descrizione, che indica se il rapporto tra il contenuto delle immagini e il testo dantesco è di tipo analettico, dialettico o prolettico, cioè se l'immagine esprime qualcosa che è successo prima, nello stesso momento o se suggerisce un episodio che si verificherà (come nel caso delle profezie). È interessante, infine, valutare se l'immagine sia una sintesi del testo (pericope) o una sua interpretazione (parafrasi)[27]. Il 3) terzo punto è interessato dal rapporto testo/immagini, dove vengono indicati i versi del poema interessati dal contenuto delle immagini e, qualora siano presenti, anche i contatti con il *Comento* di Landino. Il 4) quarto punto segnala l'eventuale presenza di didascalie o di cartigli didascalici; il 5) quinto punto ospita eventuali note dell'autore della scheda a proposito dell'immagine; il 6) sesto punto è dedicato all'attribuzione dell'immagine; 7) l'ultimo è dedicato al *web* semantico, ovvero ai *tags* da associare al soggetto.

La seconda fase del lavoro consiste nel riversamento dei dati *Excel* in

[27] Ho tratto queste categorie descrittive da Ferrante, *Illuminated Dante Project*, cit., p. 237.

Omeka, dove ho creato una mostra digitale dal titolo provvisorio *DantePress*[28]. Il caricamento dei file immagine è molto intuitivo e l'associazione dei metadati descrittivi provenienti dalle *fiches Excel* si basa sullo *standard Dublin Core*, costituito da un nucleo di elementi essenziali per descrivere un oggetto digitale. L'aggiunta dei *tags* è la fase più importante, poiché essi permettono di raggruppare le immagini legate dagli stessi soggetti iconografici e, di conseguenza, consentono un'analisi comparativa tra esse.

Prendiamo in considerazione, come *specimen*, il primo soggetto della prima immagine di BC (BC.1.01.01)[29], che porta il titolo di "Dante smarrito nella selva" e che raffigura l'*agens* seduto, con una mano sotto al mento, in un atteggiamento di assenza fisica e morale (in corrispondenza con *Inf*. I 11: «tant'era pien di sonno a quel punto [...]»). La rappresentazione risponde ai codici dell'arte figurativa sacra medievale e poi rinascimentale[30], e rimanda a certe figure di profeti in atteggiamento di visione o di profonda meditazione. La figura del "Dante dormiente" è un soggetto discretamente fortunato già nella tradizione manoscritta[31]. Il soggetto è presente, con minime variazioni, anche in BO e PI – all'interno dei macro-soggetti BO.1.01 e PI.1.01 – ma in BO l'*agens* è in piedi. Le convergenze – e anche le differenze – nella rappresentazione di questo particolare soggetto in BO, BC e PI devono essere sottolineate mediante l'aggiunta di *tags* che le accomunano, sia generici – es. *Dante con una mano sotto al mento* – sia specifici – *Dante meditabondo*, *Dante profeta*, *Dante dormiente*. BC e PI avranno anche il *tag Dante assiso*, che invece sarà assente in BO. A questi *tags*, che riconducono il soggetto al testo della *Commedia*, se ne aggiungono altri dove la denominazione del soggetto è generica: *Figura assorta*, *Figura con mano sotto al mento*, *Figura assisa*, *Figura meditabonda*, ecc. In questa maniera, trattiamo ogni *Figura assorta con mano sotto al mento* come un motivo iconografico, ovvero un soggetto di una riuscita tale da divenire trans-tematico, riproducibile altrove[32].

[28] DantePress, https://dantepress.omeka.net/. La mostra digitale, al momento, appare in modalità privata perché l'autrice del contributo è in attesa dei diritti per la pubblicazione digitale delle immagini.

[29] DantePress, https://dantepress.omeka.net/items/show/11.

[30] F. Ohly, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di L.R. Santini, traduzione di B. Argenton, M.A. Coppola, Bologna, il Mulino, 1985, p. 174 ss.

[31] Mi limito a rimandare, in proposito, ad A. Pegoretti, *Visio e fictio nelle antiche illustrazioni della Commedia: per una rivalutazione dei Danti dormienti*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss, M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2019, pp. 121-140.

[32] Ferrante, *Illuminated Dante Project*, cit., p. 237. Peraltro, sottolineo come nelle stampe interessate questo "Dante dormiente" ricorra quale espediente figurativo per illustrare gli

Prendiamo a confronto un altro libro a stampa accompagnato da xilografie, magari appartenente alla medesima temperie culturale (fine anni '80- anni '90 del XV secolo), come la Bibbia stampata a Venezia da Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta nel 1490, con il testo tradotto in volgare da Nicolò Malermi[33]; immaginiamo di sottoporre alcune illustrazioni a confronto con quelle delle *Commedie* a nostra disposizione. La Bibbia Malermi si caratterizza, infatti, per la presenza di un altissimo numero di xilografie in "stile popolare", che molto hanno in comune con le illustrazioni dei due incunaboli veneziani[34]. Se osserviamo le xilografie rappresentanti i due profeti Geremia e Gioele, collocate rispettivamente all'inizio delle *Lamentazioni* del primo (c. HH6v) e dal libro profetico del secondo (c. MM3r), noteremo come la rappresentazione dei due profeti appaia perfettamente sovrapponibile all'immagine di *Dante smarrito nella selva* nelle due edizioni veneziane. Servendomi dei *tags* generici *Figura assorta*, *Figura con mano sotto al mento*, *Figura assisa*, *Figura meditabonda*, ma anche *profeta* ho raggruppato le immagini, prima di creare con *Omeka* una piccola mostra che consente di osservare l'evoluzione dell'immagine del profeta dalle xilografie della Bibbia Malermi alle *Commedie* veneziane[35].

Un altro esempio di analisi di motivi iconografici ricorrenti riguarda la raffigurazione di alcune figure demoniache negli incunaboli veneziani della *Commedia* e nella Bibbia Malermi, in particolare nell'*Apocalisse* di Giovanni. I soggetti che attingono al diabolico e al demoniaco risultano trans-tematici, come si evince osservando la mostra intitolata *Figure demoniache*[36]. Ne è un esempio il soggetto raffigurante la *Caduta degli angeli ribelli* in corrispondenza di *Par*. XXIX, con riferimento ai vv. 55-57 («Principio del cader fu il maladetto / superbir di colui che tu vedesti / da tutti i pesi del mondo costretto»); in BC e PI (rispettivamente, c. 281v e c. 305r) si osserva San Michele arcangelo sconfiggere Lucifero in forma di drago a sette teste, senza nessun dettaglio che rimandi al tragitto dantesco tra i nove cieli. Il soggetto risulta molto più vicino alla *Caduta* raffigurata nella Bibbia Malermi in corrispondenza di *Ap*. XII (c. L5v). Riscontro una notevole somiglianza anche fra la rappresentazione di

episodi delle visioni dell'*agens* all'altezza della seconda cantica (*Purg.* IX, XIX, XXVII).

[33] ISTC ib00644000; Essling, *Les Livres*, cit., p. 133 e Sander, *Le livre*, cit., p. 989.

[34] Hind, *An introduction*, cit., II, p. 465 ss. Aggiungo che in alcune xilografie della Bibbia Malermi è riconoscibile il monogramma b, che rimanda probabilmente a una bottega specifica e che ricorre anche nelle xilografie di *Inf.* I e XIX della *Commedia* Piasi.

[35] DantePress, https://dantepress.omeka.net/exhibits/show/profeta/profeta.

[36] DantePress, https://dantepress.omeka.net/exhibits/show/figure-demoniache/figure-demoniache.

Lucifero nella Bibbia, con sette visi barbuti e coronati, e il mostro dantesco Gerione, che in tutti gli incunaboli illustrati della *Commedia* è rappresentato barbuto e con la corona, dettagli mai menzionati da Dante.

In conclusione, valuto il *content manager Omeka* come un valido modello di partenza per la presentazione di ricerche, come questa, che auspichino sviluppi futuri e che possano virare verso tecnologie più avanzate. Il modello che propongo è una risorsa che, affianco a IDP, consenta molteplici possibilità di interrogazione, fornendo da un lato una schedatura delle illustrazioni che accompagnano la *Commedia* nella sua tradizione a stampa – si parte dagli incunaboli auspicando un'estensibilità futura del lavoro anche a edizioni successive – dall'altro un'accurata descrizione delle stesse, con attenzione al loro rapporto con il testo dantesco. Inoltre, la risorsa dovrebbe risultare utile alla classificazione dei soggetti iconografici, denominati sulla base delle categorie *Iconclass*, rendendo possibile l'esecuzione di confronti comparativi con altro materiale iconografico, non necessariamente ancorato al testo dantesco; da questo confronto dovrebbero risultare evidenti la riproducibilità e la ripetitività di certi motivi iconografici nell'illustrazione xilografica di una designata temperie culturale in una determinata area geografica. Se, nel caso specifico, l'interesse è rivolto alle edizioni veneziane di opere volgari degli anni '90 del Quattrocento, accompagnate da xilografie (*e. g. Li miracoli della Madonna*, Benali-Capcasa, 1491, *Decameron*, De Gregori, 1492, *Legenda Aurea*, Capcasa, 1492, il *Morgante maggiore*, Bonellis, 1494), resta inteso che il modello teorico potrebbe adattarsi ai contesti figurativi e alle tecniche di illustrazione più disparati.

Bibliografia

Armstrong L., *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario vescovile di Padova*, a cura di P.M. Farina, trad. it. di L. Mariani, Milano, EDUCatt, 2015.

Autiero F., *La Commedia nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Padova, Antenore, 2024.

Baroni A., *L'autore delle incisioni del Comento e la controversa figura di Baccio Baldini*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014), a cura di L. Böninger, P. Procaccioli, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 155-171.

Baschet J., *L'iconografia medievale*, Milano, Jaca Book, 2014 [ed. orig. Id., *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008].

Battaglia Ricci L., *Dante per immagini*, Torino, Einaudi, 2018.

Battaglia Ricci L., *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli *et al.*, Ravenna, Longo, 2008.

Battaglia Ricci L., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI-Libreria del Lungarno, 1994.

Berté M. *et al.*, *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno, 2017.

Bertelli S., *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, 3 voll., Firenze, Olschki, 2011-2023.

Bolzoni L. (a cura di), *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021, pp. 177-215.

Böninger L., *Il contratto per la stampa e gli inizi del commercio del Comento sopra la Comedia*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014), a cura di L. Böninger, P. Procaccioli, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 97-110.

Böninger L., Procaccioli P. (a cura di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante*, cit.

Boschi Rotiroti M., *Codicologia trecentesca della Commedia: entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.

Boschi Rotiroti M., *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, in *Carte ridenti: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Ciccuto, Firenze, Franco Cesati, 2017 (Dante visualizzato, 1), pp. 19-27.

Brieger P., Meiss M., Singleton C., *Illuminated manuscripts of Divine Comedy*, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1969.

Censimento dei commenti danteschi, 3 voll., Roma, Salerno, 2011-2014.

Cirnigliaro G., *The Digital Reconstruction of Leonardo's Library: Revealing Formal*

Patterns in Early Modern Thought, «Studies in Digital Heritage», III, 2, 2019, pp. 128-143.

Dondi C., *Printed Books of Hours from Fifteenth Century Italy: the Texts, the Books and the Survival of a Long-lasting Genre*, Firenze, Olschki, 2016.

Dondi C., *The Use and Reuse of Printed Illustrations in Fifteenth-Century Venetian Editions*, in Ead. *et al.*, *Printing R-evolution (1400-1500): Fifty Years that Changed Europe*, Venezia, Ca' Foscari, 2020, pp. 841-872.

Ferrante G., *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della* Commedia. *I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi, Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 2), pp. 229-255.

Ferrante G., Perna C., *L'illustrazione della Commedia*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 7-9 novembre 2016), a cura di L. Azzetta, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2018, pp. 307-341.

Forte A., *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma, Viella, 2023.

Hind A.M., *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the Fifteenth Century*, 2 voll., New York, Dover, 1963.

Landino C., *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, 4 voll., Roma, Salerno, 2001.

Mariani G., *Le tecniche d'incisione a rilievo: la xilografia*, Roma, De Luca, 2001.

Mariani G. (a cura di), *Bulino, puntasecca, maniera nera: le tecniche calcografiche d'incisione diretta*, Roma, De Luca, 2006.

Masséna Prince d'Essling V., *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XVe: ètudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914.

Ohly F., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di L.R. Santini, traduzione di B. Argenton, M.A. Coppola, Bologna, il Mulino, 1985.

Pasut F., *I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Carte ridenti: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Ciccuto, Firenze, Franco Cesati, 2017 (Dante visualizzato, 1), pp. 29-44.

Pegoretti A., *Indagine su un codice dantesco: la Commedia Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014.

Pegoretti A., *Visio e fictio nelle antiche illustrazioni della Commedia: per una rivalutazione dei Danti dormienti*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss, M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2019, pp. 121-140.

Petrella G., *Da Firenze a Venezia. Il primo decennio della Commedia illustrata a stampa (1481-1491)*, in *Carte ridenti: XV secolo. Seconda parte*, a cura di R.A. Corominas, S. Ferrara, Firenze, Franco Cesati, 2019 (Dante visualizzato, 3), pp. 227-253.

Petrella G., *Dante Alighieri, Commedia. Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, Milano, Edizioni CUSL, 2012.

Petrella G., *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia, Bonino Bonini, 1487*, «La Bibliofilìa», I, 2013, pp. 167-195.

Ponchia C., *Frammenti dell'aldilà: miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

Roddewig M., *Dante Alighieri*, *Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1984.

Sander M., *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, New York, Stecher, 1941-1943.

Zanichelli G., *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M.M. Donato *et al.*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148.

Sitografia

15cBookTrade, https://15cbooktrade.ox.ac.uk/.

15cIllustration, https://zeus.robots.ox.ac.uk/15cillustration/home.

Biblioteca Digitale della Fondazione Marco Besso, https://www.fondazionemarcobesso.it/digilibro/bd/.

CoreDeep, https://cordeep.mpiwg-berlin.mpg.de/.

Dante Incunabula,https://www3.nd.edu/~italnet/Dante/text/Incunabula.html.

DantePress, https://dantepress.omeka.net/.

e-Illustrace, https://e-ilustrace.cz/en/.

Envisioning Dante, https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FW005220%2F1.

Iconclass Illustrated Edition, https://iconclass.org/.

Illuminated Dante Project, https://www.dante.unina.it/public/frontend.

Image Compare, https://www.robots.ox.ac.uk/~vgg/software/image-compare/.

Incunabula Short Title Catalogue, https://data.cerl.org/istc/_search.

LiLeo, https://lileo.libraries.rutgers.edu/.

Material Evidence in Incunabula, https://data.cerl.org/mei/_search.

TreatiseOnPainting, http://www.treatiseonpainting.org/.

Rosamaria I. Laruccia

Pratiche di allestimento di mostre virtuali: il caso di Lucrezia Borgia e Ludovico Ariosto

1. Le ragioni della mostra

Il 3 ottobre 2020, presso le sale dell'Archivio di Stato Modena, per impulso del centro studi ARCE[1], si inaugurava una mostra documentaria dedicata alla duchessa Lucrezia Borgia per ricordarne la morte, avvenuta 500 anni prima[2]. Nei mesi precedenti convegni, seminari e pubblicazioni sul tema si erano susseguiti, come sfondo ideale e fondamentale per l'operazione culturale che si desiderava proporre: mostrare al pubblico i documenti che avevano permesso, sulla scorta di un filone storiografico e di ricerca in realtà ben antico ma purtroppo minoritario per gli studi sulla Borgia, di riabilitarne la memoria, dimostrando l'errore prospettico, anch'esso rilevante però per la ricerca storica, che aveva gravato sull'immaginario comune al confronto con questa "dannata" della storia. Molti di quei documenti non avevano visto mai visto la luce o le attenzioni degli studiosi, complice il precario stato conservativo di taluni e una certa difficoltà a sistematizzare la documentazione, disseminata nei molti rivoli di alcune serie archivistiche[3]. Le lettere, ora disponibili allo studio in una pubblicazione completa[4], scaturita sempre dalle medesime attività

[1] Si tratta del Centro Studi "Archivio Ricerche Carteggi Estensi", nato dalla collaborazione tra Università di Bologna, Dipartim. FICLIT e l'Archivio di Stato di Modena, attivo dal 2016.

[2] Archivio di Stato di Modena, https://asmo.cultura.gov.it/mostre/lucretia-estensis-de-borgia-tra-biografia-e-narrazione-nelle-carte-dellarchivio-di-stato-di-modena.

[3] A questo primo censimento è seguita la pubblicazione dell'edizione dei meravigliosi inventari dei beni della Borgia al suo arrivo a Ferrara da Roma, cfr. D. Ghirardo (a cura di), *I tesori di Lucrezia Borgia d'Este*, con la collaborazione di L. Iannacci, F. Speranza, Modena, Golinelli, 2019.

[4] L. Borgia, *Lettere, 1494-1519*, a cura di D. Ghirardo, con la collaborazione di E. Angiolini, presentazione di A.M. Buzzi, prefazione di P. Cremonini, Roma, Direzione

culturali legate all'anniversario, emersero proprio dagli scavi in preparazione della mostra fisica che, con il prezioso supporto degli archivisti, restituiva al pubblico la varietà e qualità di materiale che solo questi istituti sanno offrire. Non solo lettere, ma registri, mappe, disegni: materiali eterogenei da ricollegare alla Borgia mediante una ricerca di contesto ampia e dettagliata[5].

Discorso differente per quel che riguarda la seconda mostra, poi divenuta virtuale, dedicata ad Ariosto per i 500 anni dalla prima edizione del *Furioso*[6]. Di diverso impianto, come si vedrà, l'allestimento digitale non era stato pensato dal principio, e non intendeva sostituirsi ad esso, come si è finiti per fare nel primo caso, a causa della prematura chiusura degli spazi della mostra per via della pandemia.

Anche nel secondo caso la motivazione si legava alla volontà di creare un percorso composto da documenti, pur molto noti, secondo una prospettiva nuova, che fosse prettamente archivistica e documentaria, che desse ragione della sede di conservazione, della sua storia e delle sue prerogative di istituto antico e un tempo archivio di famiglia[7]. Per entrambe le mostre, poi, è ben presente e collaterale, la questione della tutela del bene culturale. La scelta di una mostra virtuale, come di altri progetti che permettono la digitalizzazione del documento, ha permesso di raggiungere un ulteriore step nel processo di conservazione dal momento che documenti ormai fragili nella loro materialità vengono ora concessi alla consultazione solo per analisi autoptiche specifiche.

La mostra dedicata alla Borgia ha poi aperto anche a collaborazioni che della mostra virtuale si sono serviti come ponte ideale fra luoghi e momenti della vita della duchessa. Nel 2021, a giugno, presso la rocca abbaziale di Subiaco[8],

---

generale archivi – Mantova, Tre lune, 2020.

[5] Parte di questi scavi è poi confluita nei volumi: B. Capaci, P. Cremonini, *Cito Cito volans. Lettere di guerra, cifrari e corrispondenze segrete di Lucrezia Estensis de Borgia*, Roma, I libri di Emil, 2019; L. Chines, G. Ventura (a cura di), *Volti e voci di e per Lucrezia*, Roma, Bulzoni, 2021.

[6] Archivio di Stato di Modena, https://asmo.cultura.gov.it/mostre/archivio-mostre/il-segno-di-ariosto-autografi-e-carte-ariostesche-nellarchivio-di-stato-di-modena.

[7] Utile strumento di accesso alla documentazione conservata presso questo istituto è in F. Valenti *et al.* (a cura di), *Archivio di Stato di Modena*, in *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, direttori P. D'Angiolini, C. Pavone, capiredattori P. Carucci *et al.*, 4 voll., II: *F-M*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1983, pp. 996-1088, https://asmo.cultura.gov.it/patrimonio/guida-generale.

[8] https://arce.beniculturali.it/attivita-scientifica/lucrezia-borgia-i-mille-volti-della-duchessa-da-subiaco-a-ferrara/#:~:text=Sabato%2026%20giugno%202021%2C%20ore,duchessa%20da%20Subiaco%20a%20Ferrara%E2%80%9D (il sito, prima funzionante, da settembre 2024 non è più raggiungibile).

dove nel 1480 Lucrezia nacque, è stata inaugurata una mostra "sorella" di quella modenese che, servendosi della riproduzione di alcuni documenti, ha chiuso idealmente il cerchio della biografia e ricezione dell'immagine della Borgia, riallacciando le fila di una storia spesso offuscata da maldicenze e accuse.

A distanza di qualche tempo, dunque, le due mostre fisiche approdavano nella sede virtuale, tanto come memoria di quanto fatto, tanto per esserne un ampliamento in termini di contenuti, apparati esplicativi e documenti, per cui si è provveduto ad una digitalizzazione integrale in alta definizione[9].

In questo contributo desideriamo portare all'attenzione solo alcune questioni specifiche, tanto sul progetto e sull'allestimento quanto sul software adoperato, mentre lasceremo da parte la descrizione analitica delle mostre stesse, a cui è possibile accedere tramite i link in nota.

2. Analogico-digitale: effetti della transizione

Non esiste ancora una definizione di mostra virtuale: se si volesse cercarla si noterebbe facilmente che sono diversi i sinonimi e le nomenclature disponibili, non tutte necessariamente sovrapponibili: mostra online, mostra digitale, mostra elettronica, *online gallery, virtual exhibition*. In effetti, ogni istituzione che si sia approcciata al problema, per la mancanza di una definizione o di un *vademecum* almeno su modalità e finalità culturali di allestimento, ha finito per fornire una propria elaborazione personale[10]. Citiamo, a titolo di esempio, dal sito del Ministero, il caso delle mostre virtuali degli Uffizi[11] laddove lo "spazio" della mostra è in effetti molto differente da quello elaborato presso il nostro Dipartimento perché si privilegia l'oggetto culturale e non sono previste sezioni o sottosezioni ma due soli livelli: quello generale e quello del singolo oggetto, oppure, ancora, si veda il sito Digital BEIC dove sono presenti numerose mostre virtuali tematiche[12].

Se dunque gli aspetti più "estetici" sono soggetti al giudizio dell'istituzione e degli allestitori e curatori, c'è invece un margine di omogeneità nelle finalità

[9] Di seguito i link alle due mostre: https://exhibits.ficlit.unibo.it/s/lucretia-borgia/page/introduzione-alla-mostra; https://exhibits.ficlit.unibo.it/s/Il-segno-di-ariosto/page/introduzione-alla-mostra.

[10] Ricordo che il ministero, ora MIC, aveva fornito una guida per l'allestimento alcuni anni fa, nel 2011 e per ovvi motivi non può più essere di riferimento, soprattutto perché era legata allo sviluppo del software MOVIO, https://www.movio.beniculturali.it/index.php?it/1/home.

[11] Ipervisioni, https://www.uffizi.it/mostre-virtuali.

[12] Digital Library, https://digital.beic.it/mostre-virtuali/.

legate al trattamento del bene culturale, sia esso archivistico o bibliografico, ecc. Il tutto si riduce, volendo sintetizzare, ad una questione di comunicazione, valorizzazione, di diffusione e fruizione dei beni culturali, come d'altra parte da esplicita *mission* anche nella normativa del Codice dei Beni Culturali e del PND[13]. Dietro questi intenti ci sono obiettivi chiari, da perseguire con ordine e attenzione ad una serie di questioni accessorie solo all'apparenza, e piuttosto importanti soprattutto se si lavora in ambiente digitale: titolari delle curatele, diritti di riproduzione delle immagini, specifiche tecniche, lo "spazio" espositivo, lunghezza dei testi esplicativi (pannelli e didascalie delle mostre fisiche), accessibilità e chiarezza della struttura[14].

Il passaggio dall'analogico al digitale, verificatosi per il nostro progetto, aggiunge poi ulteriori questioni al cui vertice si trova la seguente: in che misura è possibile digitalizzare una mostra in termini "conservativi", cioè, mantenendola fedele alla mostra fisica?

Riporto di seguito alcune questioni che, prima di procedere con gli allestimenti, ci siamo posti. Lo "spazio" è senza dubbio la prima. Chi sia esperto di allestimenti fisici di mostre sa quanto sia rilevante. Lo spazio di una mostra fisica, in ambito archivistico, è un percorso che si snoda tra teche, vetrine e pannelli; il collegamento testo e immagine è intuitivo e concede al visitatore il tempo necessario per scoprirne l'articolazione. La lontananza spaziale tra documento, l'oggetto culturale, e il suo testo esplicativo in una mostra fisica tende a valorizzare la musealizzazione del manufatto e consente al visitatore di rivolgersi al corredo testuale solo se questi lo ritiene necessario. Di conseguenza, il testo, a cui si ricorre solo se ritenuto utile, oltre a giovare di un buon formato per la lettura, può prendere spazio, pur senza eccessi. Discorso diverso riguarda invece la didascalia del singolo pezzo, dove solitamente sono presenti indicazioni di collocazione, segnatura, materiali e altri dati dati tecnici utili alla sua identificazione.

Ha a che fare con lo spazio anche la partizione in sezioni della mostra: essa solitamente prevede una progressione interna che guida il visitatore nello spazio (a questi viene, nelle mostre molto ampie, data una mappa topografica da seguire) spesso secondo criteri cronologici (per la vita di un autore o artista, dalla nascita alla morte) oppure per temi, dai più ampi ai più minuti. Dunque,

[13] Al momento il Piano Nazionale per la Digitalizzazione del Patrimonio culturale è il riferimento principale per le buone pratiche da seguire, cfr. https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/ e per le linee guida cfr. https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/PND_V1_1_2023_v2.pdf.

[14] Queste stesse riflessioni sono anche in un recente studio di K. Kemps, *Mostra virtuale: un ritorno al passato*, «Bibliothecae», XI, 2, 2022, pp. 257-308: 286.

il criterio di visita e di percorso è preimpostato.

Una seconda questione che ci si è posti riguarda i testi e la paternità dei contributi. Le mostre fisiche di materiali archivistici e documentari pongono a tal proposito delle sfide ulteriori poiché, pur trattandosi di beni culturali alla stregua di un dipinto o di una statua, essi necessitano di un corredo esplicativo invitante e chiaro allo stesso tempo. Cioè, per esser brutali, un documento non possiede lo stesso intrinseco ed estrinseco grado di fruibilità e di per sé non può essere goduto senza essere contestualizzato. Non è solo una questione estetica ma anche ontologica: tra i materiali di un archivio insiste sempre quel concetto di vincolo tanto caro alla disciplina archivistica e che, se non reso evidente dai curatori e archivisti, rischia di deprivare la natura stessa di un documento delle motivazioni alla base della sua nascita. Dunque, il testo diventa fondamentale. Per i documenti antichi, dunque, dobbiamo annoverare almeno tre livelli testuali necessari: pannelli esplicativi della mostra e delle sue sezioni; didascalia con segnatura, materiali e tipologia di documento, didascalia del documento con trascrizione, possibilmente regesto. È subito evidente che se, come dicevamo, in uno spazio fisico si lascia al visitatore la scelta su se e come soffermarsi su questi testi (anche a seconda delle sue competenze specifiche), la struttura di una mostra virtuale non concede eguale libertà.

È di fatti fondamentale il corretto reperimento delle informazioni. Chi visita una mostra fisica, complice un movimento di attraversamento dello spazio museale, a colpo d'occhio sa come orientarsi. Legge, associa, già visualizzando la disposizione delle teche (è possibile che in sale diverse ci siano diverse sezioni quindi già passando da una stanza all'altra si capisce la progressione del percorso pensato). In uno spazio virtuale la struttura interna non è data se non dopo aver preso visione di ogni livello. Insomma, chi volesse ad esempio vedere un singolo documento per interessi specifici, o leggere una sola didascalia, non potrebbe arrivarci se non dopo aver esplorato tutta la mostra.

In cosa si traducono questi aspetti nel momento in cui si deve procedere ad un progetto digitale?

Si sente spesso dire che gli spazi del digitale, per la loro natura non "fisica", consentano di estendere *ad libitum* le ipotesi di allestimento. Questo non è sempre vero. Non solo perché in effetti lo spazio della mostra è finito, nei termini di "peso" dei dati, delle immagini supportate dal programma in uso. Ma non è vero soprattutto perché il visitatore di una mostra virtuale ha tempi di attenzione, di lettura differenti per via del supporto. Chi lavori spesso con materiali digitali sa benissimo che la lettura su supporto digitale può diventare faticosa. Ciò equivale a dire che una mostra virtuale non può diventare una pubblicazione online e neanche un sito internet. Il *focus* deve rimanere il

documento e non il testo. Un modo per non soffocare il documento digitale con il testo è rendere facilmente intuibile la struttura del percorso, in modo che, come in una mostra fisica, chi non desideri accedere al testo esplicativo, possa non farlo. Bisogna mettere in conto di fatti che una mostra virtuale può essere goduta anche da chi sia interessato alla digitalizzazione di un singolo documento per fini di studio.

3. Struttura del software: potenzialità da sfruttare

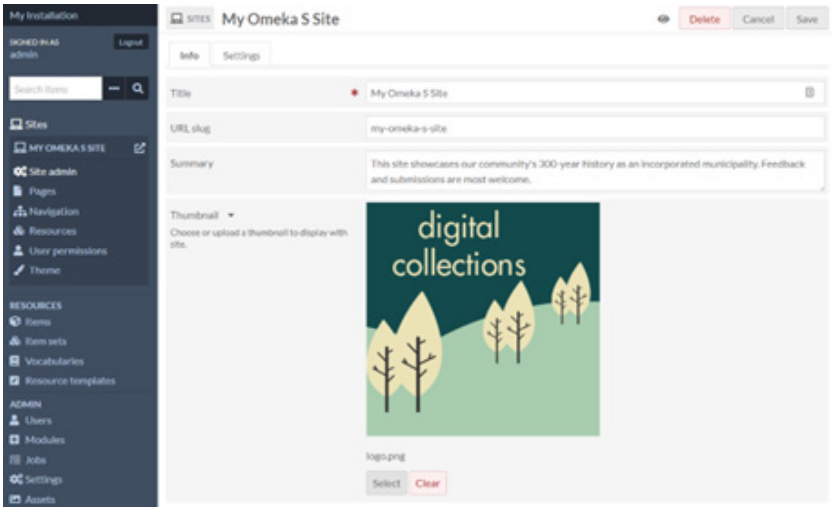
Entrambe le mostre virtuali sono state allestite con software *OmekaS*, il cui uso è stato autorizzato al laboratorio ADLAB del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica[15]. La mostra virtuale dedicata a Lucrezia Borgia, allestita nel 2021, è stata la prima, potremmo dire un progetto pilota, per poterne poi sviluppare successive ora visibili nella DL.

Omeka S è un CSM (*content management system*)[16] gratuito e *open access* creato per gestire collezioni di documenti digitali. È stato sviluppato, ormai diversi anni fa, nel 2008, presso la George Mason University. Per quel che riguarda i metadati *Omeka S* fa affidamento su *Dublin Core*, in versione semplice o estesa e si presenta come ampliamento del precedente *Omeka*[17], pensato per gestire collezioni complesse al servizio di grandi istituzioni. Sul versante gestionale *Omeka S* si basa su quattro elementi fondamentali: il documento e oggetto digitale (*item*) i cui metadati principali, almeno per il campo "title" e "description" derivano proprio dal vocabolario Dublin Core, e *l'Item set* (cioè l'insieme degli oggetti digitali che l'allestitore crea a seconda degli elementi che ritiene di voler adoperare), *sites* ossia il sito finale, composto da pagine, il primo sottolivello del sito, dove possono ad esempio confluire le singole sezioni o partizioni della mostra.

[15] Sulle attività del Laboratorio e sui progetti si veda il recente F. Bonora *et al.*, *Department Digital Library: from collector of digital resources to a tool for research, teaching and the third mission*, «Bibliotechae», XII, 2, 2023, pp. 443-463: 456-458. Di seguito, il link a tutte le mostre virtuali presenti sul portale: https://exhibits.ficlit.unibo.it/s/browse-ficlit-exhibits/page/home.

[16] Omeka S User Manual, https://omeka.org/s/docs/user-manual/.

[17] Si veda, per una panoramica, A. Salarelli, *Management of small digital collections with Omeka: the MoRE experience (a museum of Refused and unrealised art projects)*, «Bibliotechae», V, 2, 2016, pp. 177-200.



L'ordine in cui si presentano queste partizioni non è casuale, sarebbe bene infatti partire proprio dagli *items*, vero fulcro dell'allestimento. Di essi, lo anticipavamo, è fondamentale almeno inserire un titolo, una descrizione, un'immagine adeguata agli standard del sistema, e, soprattutto il collegamento con un *set*[18]. Per quel che riguarda la struttura della mostra, è alla sezione *sites* che occorre rivolgersi e nello specifico alla voce *pages*: è qui possibile alternare blocchi di testo a immagini, richiamando gli *item* precedentemente inseriti. La sottosezione *navigation* (alla voce *sites*) riguarda la struttura complessiva e la ramificazione della mostra: è possibile annidare sotto pagine in pagine più ampie in maniera intuitiva con la funzione trascina.

È inoltre sempre possibile nascondere o rendere visibile una pagina in *front end* per far delle prove di visualizzazione; aggiungiamo inoltre che le opzioni di visualizzazione, sulla pagina, di testo e immagine sono piuttosto limitate (la forma che l'icona del documento assume è quadrata o rettangolare) mentre è possibile orientare l'immagine al centro, a destra o sinistra ma molto spesso questo produce degli effetti nel testo poco pratici alla visualizzazione.

Le funzioni di *Omeka*S sono assai più numerose rispetto a quelle qui illustrate; è possibile, ad esempio, adoperare una linea del tempo (ma anche mappe geografiche, una sorta di localizzazione del documento). La linea del tempo infatti pone, all'interno di estremi individuati, le date di tutti gli

[18] Fondamentale da assegnare data la possibilità offerta dall'applicativo di lavorare a più progetti contemporaneamente.

oggetti inseriti, fornendo al visitatore un pratico colpo d'occhio per verificare, ad esempio, la frequenza di scritture in un dato lasso di tempo (un singolo anno ad esempio) e permettendo, con il click sull'indicazione del singolo, di accedere all'*item* e ai suoi metadati.

Per quel che riguarda l'interfaccia di visualizzazione del singolo *item* è adoperato il visore *Mirador* che si serve a sua volta del protocollo *IIIF*[19]. Esso permette un ottimo zoom e una visualizzazione a piena pagina, garantendo inoltre lo scorrimento delle singole immagini che possono comporre un solo *item*, particolarmente utile per i documenti o per un manoscritto.

4. Alcune proposte di implementazione

Tra le modalità, credo, migliori, per definire il successo di un progetto virtuale, vi è la valutazione *ex post*. Come anticipavamo, la mostra virtuale *Lucretia Estensis de Borgia* è stata un progetto pilota per la DL FICLIT e ha dato la possibilità, una volta terminata, di riflettere su molte questioni, soprattutto limiti, del progetto stesso. La mostra virtuale nasce dalla mostra fisica pertanto è ad essa legata da vincoli di riproduzione, integrale, di contenuti e oggetti. Abbiamo non a caso parlato di digitalizzazione di mostra più che di mostra virtuale dal momento che si è dovuto mantenere, anche nel nuovo spazio informatico, la medesima quantità e qualità di dati. I testi, spesso molto lunghi nella mostra virtuale e legati alla paternità di studiosi, sono stati conservati nei loro contenuti ma distribuiti diversamente nelle sezioni della mostra per non appesantire la lettura online. Dunque, i dati sono stati suddivisi in sedi differenti di visualizzazione: quelli sulla sezione, nel primo livello, quello sui singoli documenti tra i dati del singolo *item*.

Tra i problemi invece ancora senza risoluzione dobbiamo annoverare i diritti di riproduzione delle immagini; istituti quali l'Archivio di Stato di Modena e l'Archivio di Mantova hanno autorizzato l'uso delle immagini senza vincoli ma il trattamento della richiesta non è stato sempre unanime perché non esiste, al presente, una normativa per l'uso di immagini di tale tipologia in mostre virtuali. Al momento della richiesta di cessione del diritto di riproduzione è spesso capitato di sentirsi richiedere le date di apertura e chiusura della mostra, applicando le categorie normative delle mostre fisiche. Si associa poi un'altra questione: alcune istituzioni cedono volentieri l'uso dell'immagine richiedendo che si eviti la proliferazione della stessa, impedendo dunque le

[19] Mirador, https://projectmirador.org/ e si veda A. Salarelli, *International Image Interoperability Fra-mework (IIIF): una panoramica*, «JLIS», VIII, 1, 2017, pp. 50-66.

funzioni "salva" o "copia", funzione che non è possibile inibire per *OmekaS* nella versione adoperata. In effetti la diffusione online di immagini di beni culturali è disciplina che ancora necessita di ripensamenti.

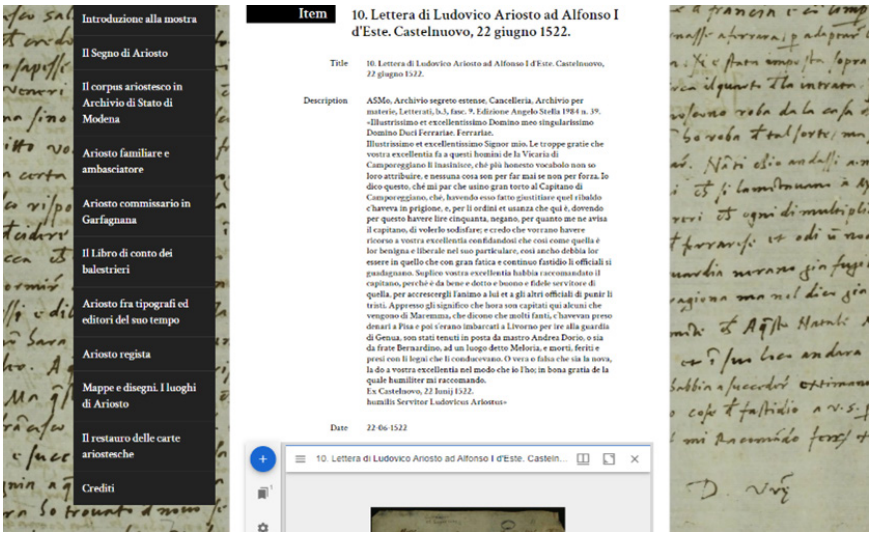
Ulteriori riflessioni hanno riguardato poi la chiarezza e la reperibilità delle informazioni: nella mostra virtuale è presente la funzione "cerca" che permette di inserire parole chiave e trovare subito nel percorso espositivo il documento desiderato. Al momento però le mostre virtuali del FICLIT non sono dotate di un vocabolario o tesauro dei termini, perciò, è difficile che chi non ha già preso visione della mostra nella sua interezza possa esprimere la richiesta con i termini giusti. Le oscillazioni grafiche di alcuni nomi, le date, i luoghi che sono stati normalizzati nella descrizione di ciascun *item* ma non nelle trascrizioni dei documenti potrebbero impedire risultati completi della ricerca.

Ci si è a lungo interrogati poi sulla chiarezza della struttura della mostra, soprattutto per il secondo progetto, dedicato ad Ariosto. Procediamo al punto specifico: le sezioni della mostra fisica erano disuguali (alcune molto ricche di documenti, altre più scarne) ed organizzate secondo criteri di progressione cronologica. Questo ha obbligato, in sede di digitalizzazione, a ripensarne la struttura, predisponendone una più simmetrica e trovando la giusta collocazione per ciascun documento. Alcune lettere inviate dal poeta da Ferrara o da Roma, pur distanti cronologicamente, sono confluite nella sezione "Ariosto familiare ed ambasciatore", nonostante facciano riferimento a momenti e mansioni differenti nella vita dell'autore e a sostanziali cambiamenti nei suoi rapporti con la famiglia d'Este. Le lettere dalla Garfagnana sono state disposte secondo blocchi cronologici guidati unicamente dalla volontà di non appesantire alcune sottosezioni a scapito di altre: le lettere che al tempo della mostra fisica si era scelto di esporre erano molto numerose per l'anno 1523 e meno per il 1524[20]. Per finire, le sezioni della mostra si articolavano ulteriormente nell'individuazione di documenti tematici a seconda degli argomenti della lettera; se non si fosse scelto di seguire, nella mostra virtuale, un ordinamento cronologico, si sarebbero dovute creare numerose sotto pagine, una per documento. I livelli del sito sarebbero stati troppi e la struttura sarebbe stata ancora meno intuitiva.

[20] Il Segno di Ariosto. Autografi e carte ariostesche nell'Archivio di Stato di Modena, https://exhibits.ficlit.unibo.it/s/Il-segno-di-ariosto/page/commissario-in-garfagnana.

Le mostre virtuali ospitate nella DL FICLIT sono, per natura, variegate come le esigenze che le hanno guidate. Esse possono coinvolgere documenti archivistici, manoscritti, stampe, opere plastiche, fumetti, fotografie. Ci sono dei punti di chiara convergenza tra le esigenze degli allestitori ma anche delle differenti necessità. Il caso di una mostra basata su documenti archivistici è assai lampante da questo punto di vista. Una delle esigenze più avvertite per chi si occupa di tale documentazione è legata al corredo informativo. Non solo dati archivistici ma anche paleografici, codicologici, per citarne alcuni. Un problema che, al momento, non ha ancora risoluzione è quello dello spazio delle trascrizioni: come si può osservare esse sono confluite nella sezione "descrizione". La trascrizione non è "indagabile" dalla funzione "cerca", non è possibile leggera a fronte dell'immagine. Inoltre, la presenza della trascrizione si ravvisa solo quando si decide di aprire l'immagine del documento, diversamente non vi è indicazione di dove e come trovarla.

In ultimo, la traduzione della mostra: al momento tutte le *exhibitions* virtuali della DL sono in lingua italiana e sarebbe auspicabile, dato il grande interesse suscitato dalle stesse, che continuano ad essere molto visitate, tradurle almeno in inglese integrando una funzione che permetta simultaneamente di tramutare la lingua, come accade già sui siti delle università.



5. Conclusioni

L'importanza di tali progetti, per le università nel loro rapporto con il mondo esterno, scuola, società, non farà che crescere. Le potenzialità degli strumenti in dotazione sono innumerevoli ma, come bene si può vedere da imprese come edizioni critiche digitali, database, ecc rimane fondamentale la creazione di una prassi consolidata e condivisa, di un *vademecum*, di linee guida, di una sistematizzazione che faccia in modo da produrre progetti affini per svolgimenti e metodologie, in grado di comunicare tra loro ma soprattutto manutenuti e aggiornati di volta in volta. Come abbiamo cerca di dimostrare, sono ancora molte le questioni aperte, dal rapporto con enti conservatori ed istituzioni, all'accessibilità della mostra (anche nella consultazione da smartphone). Ma questi, come si anticipava, sono solo i primi progetti, su più fronti, della macrostruttura DL FICLIT: digitalizzazione dei fondi della biblioteca di dipartimento, mostre virtuali, percorsi di didattica digitale proseguono di pari passo, con la volontà di operare continuativamente su tutto il processo, dalla creazione, alla fruizione, al mantenimento e successivo aggiornamento.

Bibliografia

Bonora F. *et al.*, *Department Digital Library: from collector of digital resources to a tool for research, teaching and the third mission*, «Bibliotechae», XII, 2, 2023, pp. 443-463.

Borgia L., *Lettere, 1494-1519*, a cura di D. Ghirardo, con la collaborazione di E. Angiolini, presentazione di A.M. Buzzi, prefazione di P. Cremonini, Roma, Direzione generale archivi – Mantova, Tre lune, 2020.

Capaci B., Cremonini P., *Cito Cito volans. Lettere di guerra, cifrari e corrispondenze segrete di Lucrezia Estensis de Borgia*, Roma, I libri di Emil, 2019.

Chine L., Ventura G. (a cura di), *Volti e voci di e per Lucrezia,* Roma, Bulzoni editore, 2021.

-, *I tesori di Lucrezia Borgia d'Este*, a cura di D. Ghirardo, con la collaborazione di L. Iannacci, F. Speranza, Modena, Golinelli, 2019.

Kemps K., *Mostra virtuale: un ritorno al passato*, «Bibliothecae», XI, 2, 2022, pp. 257-308.

Salarelli A., *Management of small digital collections with Omeka: the MoRE experience (a museum of Refused and unrealised art projects)*, «Bibliotechae», V, 2, 2016, pp. 177-200.

Salarelli A., *International Image Interoperability Fra-mework (IIIF): una panoramica*, «JLIS», VIII, 1, 2017, pp. 50-66.

Valenti F. *et al.* (a cura di), *Archivio di Stato di Modena*, in *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, direttori P. D'Angiolini, C. Pavone, capiredattori P. Carucci *et al.*, 4 voll., II: *F-M*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1983, pp. 996-1088.

Sitografia

Archivio di Stato di Modena, https://asmo.cultura.gov.it/patrimonio/guida-generale.

BEIC, Digital Library, https://digital.beic.it/mostre-virtuali/.

Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale, Digital library, Il Piano, https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/.

Le gallerie degli Uffizi, Ipervisioni, https://www.uffizi.it/mostre-virtuali.

Lucrezia Borgia: i mille volti della duchessa da Subiaco a Ferrara,

https://arce.beniculturali.it/attivita-scientifica/lucrezia-borgia-i-mille-volti-della-duchessa-da-subiaco-a-ferrara/#:~:text=Sabato%2026%20giugno%202021%2C%20ore,duchessa%20da%20Subiaco%20a%20Ferrara%E2%80%9D.

Mostre virtuali Ficlit, https://exhibits.ficlit.unibo.it/s/browse-ficlit-exhibits/page/home.

Mirador, https://projectmirador.org/.

MOVIO, https://www.movio.beniculturali.it/index.php?it/1/home.

Omeka S, https://omeka.org/s/docs/user-manual/.

Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale 2022-2023, https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/PND_V1_1_2023_v2.pdf.

Elisa Silva, Annalisa Mombelli,
Fabrizio Bondi, Gianluca Genovese

Furiose interazioni: un caso di studio sul delicato rapporto tra ideazione e implementazione nelle *digital humanities*

Introduzione

Quale riconfigurazione contemporanea per i classici della letteratura?

«Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire», affermava Italo Calvino in un famoso articolo pubblicato su L'Espresso nel 1981[1]. Definendo classici quei testi la cui «ri-lettura» è sempre «una lettura di scoperta come la prima», Calvino lega a doppio filo il senso del classico all'atto di un recupero, anche a distanza di tempo, per ritornare a scoprire, in quello che si era già letto, un senso nuovo. Un classico diventa quindi un testo capace di attraversare il tempo: non solo quello individuale della vita del lettore, che ogni volta vi legge sfumature e significati inediti, ma anche, e forse con forza ancora maggiore, quello universale della storia, dimostrandosi capace di continuare a trasmettere e comunicare il suo messaggio attraverso le epoche e i mutamenti. E se un classico può essere misurato dalla sua abilità di essere continuamente riletto in nuove forme, anche molto diverse da quella originale, è altrettanto importante riconoscere, come fa notare Genovese[2] rispetto all'*Orlando Furioso*, che la sua riconfigurazione può avvenire in diverse forme e, talvolta, in diversi media. Bolzoni ricorda inoltre come non sia raro nella teoria della ricezione associare l'idea di ri-configurazione a quella di ri-medializzazione[3]: la tradizione delle opere letterarie passa spesso anche

[1] I. Calvino, *Italiani, vi esorto ai classici*, «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68.

[2] G. Genovese, *Introduzione*, in Id., *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017, pp. 5-19.

[3] L. Bolzoni, *Introduzione*, in Id., *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli, 2017, pp. IX-XV.

attraverso la loro trasformazione in dipinti, affreschi, statue, canzoni, fumetti, approdando ad un nuovo mezzo comunicativo e, quindi, a nuove modalità di fruizione.

Tuttavia, nei tempi della post-rivoluzione digitale, la riconfigurazione dei classici pone ai suoi interpreti una sfida più complessa. Se è vero che, parlando in termini mcluhanniani, «il mezzo è il messaggio»[4], in quanto il vero messaggio che ogni medium trasmette è costituito anche dalla natura del medium stesso, mai nella storia un'epoca si è trovata a sperimentare uno sviluppo mediale così dinamico come quella presente. In un panorama in cui la riconfigurazione contemporanea dei classici passa quasi necessariamente attraverso una loro trasformazione in senso digitale, è giusto ricordare che, se i nuovi mezzi tecnologici sembrano aprire a infinite possibilità, essi portano con sé anche la necessità di affrontare aspetti interattivi, multimediali e di *user experience* legati alla progettazione e implementazione del prodotto finale. Se sorge dunque spontaneo chiedersi con quali mezzi, e con quali media, la riconfigurazione contemporanea dei classici può avvenire nella nostra epoca, è necessario anche domandarsi quali sono gli spazi di manovra della ricerca umanistica rispetto al nuovo mezzo tecnologico che viene messo a disposizione.

Il passaggio al digitale introduce infatti un'interdisciplinarità che alle conoscenze umanistiche affianca quelle tecniche, legate non alla conoscenza del testo in sé, ma dello strumento scelto per trasmetterlo. Gli attori della riconfigurazione si trovano dunque a dover gestire una collaborazione tra due poli entrambi dei quali possiedono solo una parte delle competenze necessarie alla rielaborazione. Nel panorama attuale delle *digital humanities*, da sempre capaci di «attraversare i confini tra e all'interno delle discipline e dei settori e facilitare la collaborazione e lo scambio di conoscenze»[5], devono essere poste nuove domande di ricerca, per elaborare strategie che rendano possibile e proficua la collaborazione tra la componente teorico-letteraria e quella tecnico-scientifica a partire da presupposti ed esigenze così diverse.

È a questa la sfida accolta da Furiose Interazioni, un esperimento per la costruzione di soluzioni tecnologiche interattive attorno all'*Orlando Furioso* di Ariosto caratterizzato da forte interdisciplinarità nel percorso progettuale. Nel presentare l'esperienza del gruppo di lavoro eterogeneo che ha collaborato alla realizzazione del progetto per circa tre anni, si cercherà dunque di riflettere sul

[4] M. McLuhan, *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

[5] J. Winters, A.M. Sichani, *The role of digital humanities in an interdisciplinary research project*, «Science Museum Group Journal», XVIII, 2022, p. 1.

framework metodologico adottato, mirando, più che a fornire delle risposte precise, ad aprire un dibattito sulla possibilità di elaborare strategie efficaci per creare la giusta sinergia tra teoria e pratica in progetti multidisciplinari di questo tipo.

Il progetto, il gruppo di lavoro, le sfide

Furiose Interazioni «è frutto del lavoro di un gruppo di ricerca interdisciplinare, composto da storici della letteratura, da esponenti del Reggio Emilia Approach operanti in "Reggio Children" […] e da ricercatori e operatori nei settori della realtà aumentata e dell'interaction design[6]. L'obiettivo è far entrare bambini e ragazzi nell'universo fantastico del *Furioso*, consentire loro di acquistare confidenza con un testo che non si è mai sottratto alle metamorfosi ricettive e al bricolage combinatorio della cultura popolare, e così di ri-conoscere le origini di un immaginario col quale hanno dimestichezza per altre vie». Queste parole di Gianluca Genovese[7] collocano il progetto all'ultima tappa della straordinaria storia ricettiva dell'opera ariostesca, qui trasformata in un atelier digitale all'interno del palazzo storico del Mauriziano a Reggio Emilia.

Il progetto, che ha aperto le porte al pubblico nel Settembre del 2023, parte da una ricerca di modalità innovative per la trasmissione del *Furioso* alle nuove generazioni, concretizzatasi in un percorso digitale articolato in quattro stazioni interattive. L'obiettivo è quello, da un lato, di valorizzare gli spazi della villa e il loro collegamento con la storia letteraria e culturale italiana, dall'altro quello di sfruttare la straordinaria potenzialità narrativa dell'opera per la creazione di

[6] Gianluca Genovese e il Centro Ricerche "Scienza Nuova" del Suor Orsola Benincasa Università, capofila del Cluster Nazionale delle Tecnologie per i Beni Culturali (TICHE), sono stati tra i principali ideatori e promotori del progetto. UX designer, grafici, artisti 3D, sviluppatori e ingegneri elettronici impiegati in RELAB, società informatica e laboratorio della rete alta tecnologia del Regione Emilia-Romagna specializzata nella realizzazione di interfacce e sistemi di interazione, hanno collaborato alla progettazione e implementazione delle stazioni tecnologiche. Tra questi Roberto Montanari, direttore tecnico del centro ricerche e responsabile R&D. Gianluca Genovese, Fabrizio Bondi e Andrea Torre sono stati gli "sceneggiatori furiosi" che, con un lavoro di grande dedizione e passione per il testo, ne hanno curato la stesura di tutte le parti scritte e condiviso l'esperienza maturata nei progetti intorno all'Ariosto condotto da Lina Bolzoni alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Il Comune di Reggio Emilia e il personale di Reggio Children hanno supportato l'installazione e la fruizione del percorso nella sede del Mauriziano.

[7] G. Genovese, *Furiose Interazioni,* in Id., *Rinascimento Digitale. Percorsi, progetti, esperimenti*, Roma, Treccani, 2021, pp. 61-86.

un'esperienza di apprendimento basata sull'interazione e l'immersività.

La composizione del gruppo di lavoro e l'interdisciplinarità insita nel progetto hanno reso la progettazione dell'atelier un interessante esperimento di collaborazione, alla ricerca del giusto equilibrio tra la necessità teorico-letterarie di rispettare e trasmettere il messaggio originale dell'opera e i parametri tecnici dell'implementazione e dello sviluppo concreto del percorso. Ripercorrere l'iter ideativo, creativo e implementativo del progetto stimola dunque una riflessione sulle modalità di confronto e i risultati dell'influenza reciproca tra le due componenti. Quante volte la teoria ha dettato le regole per l'implementazione, considerando le peculiarità del testo e la sua trasformazione digitale? E quante volte è stata invece la parte tecnica a ispirare la teoria, portando a soluzioni narratologiche innovative basate sulle specifiche limitazioni delle tecnologie utilizzate? E' lecito intravedere, oltre il dualismo tra teoria e tecnica, la possibilità un "compromesso vincente" che ha consentito ad entrambe le parti di esprimersi al meglio? Una primissima risposta a questi quesiti si può ricercare nelle modalità con cui sono state ideate e implementate due delle stazioni di Furiose Interazioni, adibite qui a caso di studio sul suo particolare percorso progettuale.

La teoria guida la pratica? L'esempio di Stazione 1

Da una parte la complessità intrinseca dell'opera e la dichiarata volontà da parte degli ideatori di perseguire un approccio progettuale di recupero dei contenuti e della forma originale del *Furioso* ha posto un'asticella molto alta per le tecnologie, che hanno dovuto compiere uno sforzo adattativo per realizzare le aspettative dell'ideazione. Ciò è evidente, ad esempio, in Stazione 1 - "L'audaci imprese", la prima postazione del percorso e l'approccio iniziale, se non il primo assoluto per alcuni utenti, all'opera di Ariosto.

Figura 1. Render di Stazione 1

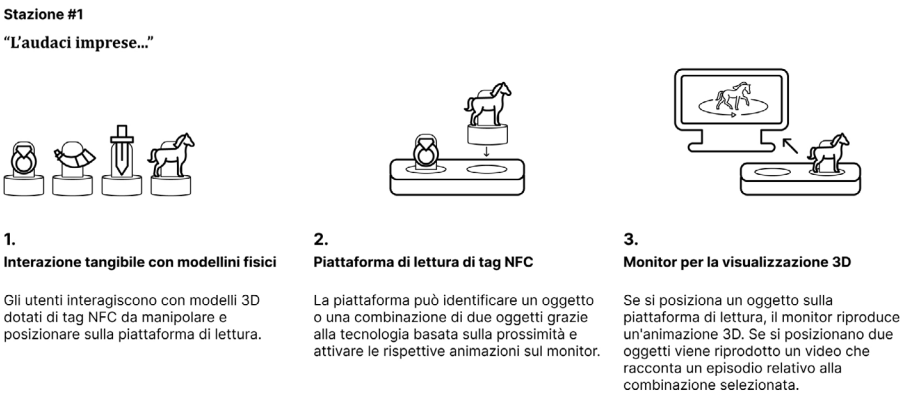


Figura 2. Percorso interattivo di Stazione 1

Ideata a partire dal modello stesso del *Furioso*, costruito attraverso l'incrocio di storie che implicano una varietà combinatoria capace di generarne altre, la stazione permette ai visitatori di approcciare l'opera a partire dai suoi temi e personaggi che, combinati insieme, realizzano diversi accessi alla storia. L'interazione parte da quattro modellini fisici, selezionati dagli esperti di Ariosto come rappresentati dei principali temi presenti nel *Furioso*:
– il cavallo, rappresentante del patrimonio di valori del poema cavalleresco;
– l'anello, simbolo dell'amore e della magia;
– il corno, legato all'epica e all'ambientazione guerresca;
– la spada, che richiama il coraggio e il valore in battaglia.

Questi invitano ad essere posizionati su una piattaforma dotata di due concavità circolari: se si appoggia un solo oggetto, esso prende vita sullo schermo sottoforma di un'animazione 3D capace di entrare nella realtà dell'utente ed interagire con esso; se gli oggetti posizionati sono due, viene invece riprodotto un video con una storia tratta dal *Furioso* con protagonisti i due oggetti selezionati (es. "Astolfo e le Arpie" per la combinazione cavallo + corno; "Ruggiero salva Angelica" per spada + anello; "Storie di Orlando" per corno + spada…). In questo modo, attraverso un gioco combinatorio aperto a diverse possibilità narrative, gli utenti vengono ingaggiati nella scoperta dei temi e dei personaggi, accedendo all'opera in modi sempre nuovi.

La realizzazione della stazione è stata possibile attraverso una complessa implementazione tecnologica, che si è dovuta avvalere di strumenti digitali innovativi e delle competenze necessarie per metterli in comunicazione. I

quattro *smart objects* funzionano grazie ad antenne e tag NFC, una tecnologia basata sulla prossimità che semplifica l'interazione e crea un flusso naturale. Per questo motivo, quando posizionati sull'apposita piattaforma, sono in grado di fornire il trigger per la riproduzione dei rispettivi video. La piattaforma stessa è progettata per cambiare dinamicamente il suo display, indicando quanti oggetti posizionare grazie all'applicazione di strisce LED gestite tramite Arduino. Infine, lo schermo su cui vengono riprodotte le animazioni è un monitor 8K da 32" con tecnologia SR display, tecnologia lenticolare Clearview e eye-tracking per visualizzare forme 3D e spaziali con un senso naturale di profondità, creando l'illusione di uno spazio virtuale senza la necessità di visori VR. Inoltre, la tecnologia Leap Motion Controller permette agli utenti di interagire con i contenuti visualizzati, stimolando delle animazioni grazie al semplice movimento delle mani. La gestione di un'architettura hardware e software così complessa, creata ad hoc per l'atelier e non mutuata da soluzioni già predisposte se da una parte ha richiesto grandi sforzi al team tecnico per l'implementazione, dall'altra ha permesso di costruire una soluzione capace di adattarsi perfettamente alle esigenze teoriche poste dall'ideazione.

Inoltre, anche i contenuti riprodotti in Stazione 1 si legano alla dimensione originale del testo e sono stati resi possibili grazie ad un'approfondita conoscenza della storia della fruizione del testo, da cui si è partiti per cercare di individuare modalità efficaci perché continui ad essere letto e fruito. Le interfacce realizzate, dai modellini alle animazioni 3D, attingono infatti ad un ricco corpus iconografico ottenuto dall'esplorazione di archivi, collezioni, mostre ed edizioni illustrate dell'opera. Per i video sono state utilizzate immagini provenienti da fonti antiche, spesso non digitalizzate e reperibili solo in libri o incisioni, caratterizzate da diversità stilistica e risalenti a diverse epoche storiche. Il processo grafico ha seguito un approccio di trasformazione, ripetizione e micro-animazione delle immagini, dando vita a un patrimonio visivo unico capace di mescolare efficacemente illustrazioni di edizioni a stampa del XVI secolo con incisioni dell'Ottocento, presentando il medesimo personaggio dapprima nelle forme di un soggetto di un affresco, poi come protagonista di un'edizione del Valgrisi e infine nei tratti gotici delle illustrazioni di Doré. Si è riusciti, in tal modo, attraverso un collage che si discosta dalle rivisitazioni grafiche che convenzionalmente accompagnano la digitalizzazione di un'opera, a comunicare al pubblico non solo i contenuti del poema, ma anche la storia della sua trasmissione nel corso dei secoli e il suo inserimento nell'immaginario collettivo.

La ricchezza del risultato finale non sarebbe stata possibile senza il coinvolgimento di un gruppo di lavoro capace di accogliere al suo interno un proficuo

dialogo tra studiosi di storia della letteratura e ingegneri elettronici, ricercatori esperti di filologia cinquecentesca e 3D artist, grafici e progettisti d'interfaccia. La cooperazione tra tutte queste competenze ha reso possibile dare vita e forma concreta ad un'ideazione strutturata su un piano puramente teorico, permettendo, inoltre, che fosse proprio questo, in un'ultima istanza, ad essere oggetto di una riscoperta e una rivisitazione.

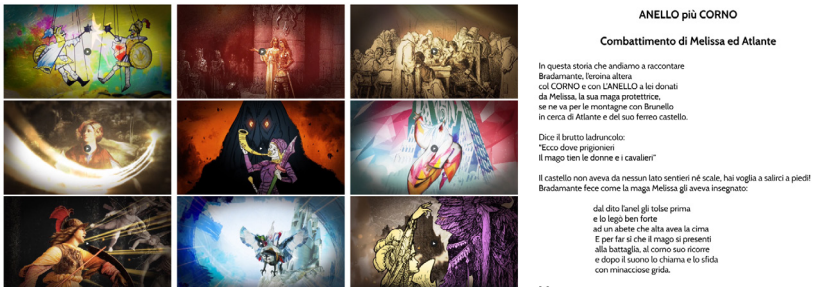


Figura 3. Estratto di immagini e sceneggiatura del video "Combattimento di Melissa ed Atlante"

La pratica guida la teoria? L'esempio di Stazione 3

Stazione 3 – Il Viaggio sulla Luna permette all'utente di vivere in prima persona, grazie alla Realtà Virtuale, uno degli episodi chiave del poema, e rappresenta invece un caso in cui le limitazioni principali sono state poste dalle tecnologie selezionate. I requisiti tecnici sono legati proprio all'utilizzo del visore VR, che pone alcune limitazioni a) anagrafiche (ne è sconsigliato l'uso per utenti di età inferiore ai 13 anni), b) di tempo (può insorgere sickness o disorientamento quando l'esperienza supera i 7-8 minuti), c) di risorse necessarie alla modellazione e animazione di un ambiente virtuale a partire da zero. Il gruppo di lavoro si è trovato davanti alla necessità di affrontare tali ostacoli per elaborare un'esperienza che fosse sorprendente ed emozionante per il pubblico, capace di trasmettere il messaggio profondo dell'opera e preservarne i requisiti formali e contenutistici originari.

Figura 4. Render di Stazione 3

Figura 5. Percorso interattivo di Stazione 3

Innanzitutto, la presenza di bambini di età inferiore ai 13 anni ha comportato la progettazione di due distinti percorsi interattivi: da un lato, l'esperienza VR con l'uso dei visori, e dall'altro, un'installazione interattiva all'interno della quale due schermi permettono di vivere l'esperienza a 360°. Indossando il visore VR, trasformato nella narrazione in "elmo delle visioni", o entrando nella cabina di legno costruita a somiglianza della biga trainata dall'ippogrifo, gli utenti assumono il ruolo di Astolfo, paladino incaricato della missione e guidato dalla voce di Ariosto attraverso gli eventi che hanno condotto alla pazzia di Orlando. La sceneggiatura si sviluppa in sette scene, ciascuna della durata di circa un minuto. In ogni scena è presente un solo personaggio che compie un'azione rallentata, mentre la voce fuori campo di Ariosto narra l'evento. Nella prima parte dell'esperienza, l'utente è spettatore passivo di ogni scena, presentatagli come un flashback, mentre, con l'arrivo dell'ippogrifo, che lo trasporta in un viaggio attraverso lo spazio, diventa libero di interagire con l'ambiente circostante per cercare sulla Luna l'ampolla contenente il senno di Orlando.

La scrittura della sceneggiatura per la Stazione 3 ha comportato diverse sfide significative, legate alla necessità di adattare il contenuto teorico-letterario alle specifiche esigenze tecniche dell'esperienza. Una delle difficoltà principali è legata al punto di vista della narrazione: era necessario far comprendere all'utente, senza che egli vedesse mai i personaggi, di star vivendo l'esperienza in prima persona, vestendo i panni di Astolfo, mentre la voce fuori campo di Ariosto narra il significato delle scene visualizzate. L'utente non vede mai sé stesso, ma solo Orlando, il protagonista dei flashback a cui assiste. Il racconto degli elementi della storia che non sono visibili sulla scena ha implicato una meticolosa sincronizzazione tra il testo narrato e le immagini mostrate, per evitare dissonanze e migliorare l'esperienza immersiva. Non solo: un'ulteriore sfida ha riguardato la scelta della resa visiva di alcuni dei simboli e delle allegorie presenti nel poema, come gli oggetti perduti dagli uomini sulla terra e volati sulla Luna. La rappresentazione di questi elementi ha richiesto la modellazione di immagini evocative e significative, capaci di rispettare al contempo la complessità e la ricchezza delle metafore originali. La struttura stessa della narrazione ha costituito un elemento di complessità, tramutando il testo originale, che si sviluppa in episodi e canti distinti, in una riscrittura coesa in meno di dieci minuti. Infine, è stato necessario adattare il testo del *Furioso* per renderlo comprensibile anche a bambini molto piccoli, senza tuttavia snaturarne la forma e il contenuto.

Nell'affrontare queste sfide, gli sceneggiatori hanno effettuato un'azione di riscrittura mirata al mantenimento di una stretta connessione con il contenuto e la forma del testo originale. La scelta del mezzo di arrivo, con i suoi limiti e requisiti, ha inoltre portato all'integrazione di stratagemmi innovativi, mutati da tecniche più tipiche del mondo cinematografico o fumettistico – come, ad esempio, l'utilizzo della "voice-off" e lo spezzettamento del racconto in "diorami", ambientazioni in scale ridotte atte a rappresentare le scene narrate. La narrazione recupera il testo ariostesco nei suoi contenuti e caratteristiche stilistiche dimostrando tuttavia di sapersi piegare a nuove forme e modalità comunicative. E, se questo è certamente un tratto insito nel testo stesso, e proprio di quella duttilità dei classici di cui parlava Calvino, è altrettanto vero che, dall'altra parte, è il confronto con mezzi nuovi a permettere di esplorarlo, fornendo al testo letterario il nuovo contenitore a cui dover adattare la sua forma senza modificare la sua essenza.

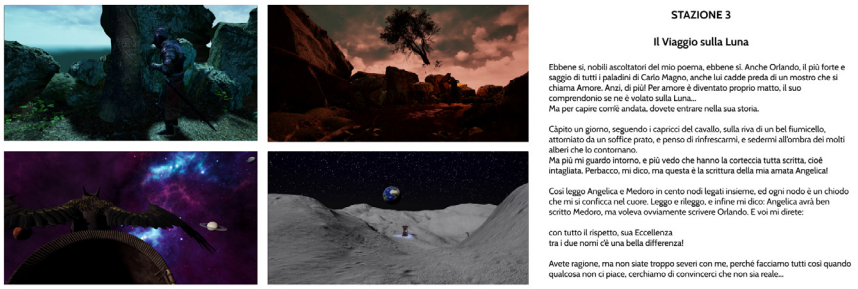


Figura 6. Estratto di immagini e sceneggiatura dall'esperienza "Il Viaggio sulla Luna" di Stazione 3

Il framework progettuale

Il criterio posto dalla riconfigurazione, sia esso legato a requisiti tecnici o letterari, è da intendersi dunque non come limite, ma come controparte necessaria ad un ripensamento di quelli che sono i propri mezzi di partenza. Il quadro progettuale che ha permesso l'approdo a questa prospettiva si basa su una metodologia di lavoro capace di favorire l'innovazione attraverso la stimolazione reciproca considerando tre diverse prospettive:

– il livello teorico, mirato a mantenere il legame storico-filologico con l'autenticità del testo e le sue modalità di ricezione;
– il livello tecnologico, focalizzato sulla ricerca dei mezzi più adatti per il pubblico specifico;
– il livello dell'interazione, ponte tra i due, orientato a migliorare l'esperienza artistica e l'apprendimento attraverso il gioco e la meraviglia.

Il livello teorico

Il livello teorico coinvolge principalmente la componente letteraria-umanistica nel mantenimento del significato originale del testo. Questo avviene considerando il contenuto e la forma come elementi cruciali attraverso cui si trasmette il messaggio originale del poema. Esso si riflette sia sulla fase iniziale di concettualizzazione delle stazioni, ideate ispirandosi all'eredità immaginativa di Ariosto e alle modalità di ricezione con le quali la sua opera è stata accolta nei secoli; sia sulla fase finale di realizzazione dell'interfaccia, e in particolare nei suoi aspetti testuali – inclusi metrica, linguaggio, stile e retorica – ed iconografici. Entrambi sono stati oggetto di una meticolosa operazione di recupero e rielaborazione di materiali originali, fornendo l'opportunità

per valorizzare, attraverso i mezzi tecnologici, da una parte preziosi patrimoni archivistici e bibliotecari, come ad esempio la collezione della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, e dall'altra anche un patrimonio più astratto e intangibile, legato alle modalità ricettive e interpretative l'opera.

Il livello tecnologico

Il livello tecnologico è dedicato all'identificazione degli strumenti più adatti per il pubblico specifico, inclusa la selezione di dispositivi tecnologici capaci, da una parte, di supportare le nuove modalità ideate per la trasmissione della conoscenza sull'opera originale e, dall'altra, di coinvolgere attivamente ed emotivamente lo spettatore. Per questo, sono state scelte tecnologie immersive, mirate a suscitare un senso di stupore e meraviglia, quali la realtà aumentata, la realtà virtuale, trigger interattivi e nuovi metodi di interazione come l'interazione vocale. Inoltre, ogni stazione tecnologica, incarnando una metafora distinta per l'accesso all'opera letteraria, si distingue per una tecnologia unica, adottando quindi una diversa strategia di interazione.

Il livello dell'interazione

Il livello dell'interazione, infine, finalizzato a migliorare la qualità dell'interazione tra utente e prodotto, è il ponte tra le necessità letterarie e quelle tecniche. Occupandosi infatti della progettazione dell'esperienza utente, esso riesce a guidare la scelta delle tecnologie sulla base delle esigenze del pubblico e dell'obiettivo letterario finale, e al tempo stesso supporta l'approdo dei contenuti umanistici verso un'esperienza interattiva concreta. Nello specifico di questo progetto, l'esperienza è stata progettata attorno all'idea di *serio ludere*, un concetto rinascimentale che utilizza il gioco come meccanismo per trasmettere il sapere intellettuale. L'utente è stimolato esteticamente ed emotivamente, non solo come lettore, ma anche come partecipante attivo, favorendo un apprendimento interattivo e collaborativo. La tecnologia amplifica il contenuto testuale, creando un ambiente immersivo con stimoli sensoriali ed emotivi; al tempo stesso, la teoria letteraria, intervenendo per mantenere un legame con l'opera originale, considerata nel suo aspetto testuale e iconografico, permette di rendere l'interfaccia finale del prodotto una valida ri-configurazione contemporanea dell'opera classica, concretizzando quell'idea chiave delle materie umanistiche secondo la quale l'incontro con la cultura è sempre un incontro con la forma in cui tale cultura si manifesta.

Risultati e conclusioni

I risultati ottenuti, guidati dai principi di un quadro progettuale che si è andato gradualmente a definire per rispondere alle esigenze specifiche del progetto, dimostrano una possibile risposta alle sfide contemporanee con potenziale applicabilità a progetti e iniziative future. In particolare, è interessante notare come, affrontando temi al di fuori della propria "comfort zone", sia le discipline umanistiche che i settori tecnici abbiano saputo scoprire risorse e strategie latenti nel loro stesso funzionamento. Il risultato più significativo che emerge da questa riflessione è dunque il poter notare come il confronto con il nuovo e il diverso, che spinge i gruppi di lavoro al di là degli orizzonti quotidiani e delle richieste convenzionali, sia stato non un limite ma un pungolo per arrivare a esplorare quegli aspetti più reconditi della propria attività, quei lati meno esplorati delle proprie potenzialità, e le sfumature più originali di una capacità adattiva in grado di far nascere risultati forse imprevedibili e sicuramente significativi per il proprio ambito.

Bibliografia

Bolzoni L., *Introduzione* in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli, 2017, pp. IX-XV.

Calvino I., *Italiani, vi esorto ai classici*, «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68.

Genovese G., *Introduzione* in *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida Editori, 2017, pp. 5-19.

Furiose Interazioni, in *Rinascimento Digitale. Percorsi, progetti, esperimenti*, Roma, Treccani, 2021, pp. 61-86.

McLuhan M., *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

Mombelli A., *Inaugurato il dimostratore tecnologico al palazzo del Mauriziano*, «Cruscotti», XIV, 2023, https://www.re-lab.it/articles/inaugurato-il-dimostratore-tecnologico-al-palazzo-del-mauriziano?_kx=GvMGksAf0l7Z-rWou9eaSA%3D%3D.RmNRJ8.

Mombelli A., Silva E., *Il compromesso tra scienze umane e tecnologia. Il dietro le quinte della costruzione dell'esperienza inedita di "Furiose Interazioni"*, «Cruscotti», XIV, 2023, https://www.re-lab.it/articles/il-compromesso-tra-scienze-umane-e-tecnologia?_kx=GvMGksAf0l7Z-rWou9eaSA%3D%3D.RmNRJ8.

Pezzini S., *Spazi digitali, ovvero come far spazio alla ricerca umanistica*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli, 2017, pp. 355-374.

Rinascimento reloaded. Il Progetto "Furiose Interazioni" e l'eredità di Ariosto,

«Cruscotti», XIV, 2023, https://www.re-lab.it/articles/rinascimento-reloaded?_kx=GvMGksAf0l7Z-rWou9eaSA%3D%3D.RmNRJ8.

Winters J., Sichani A.M., *The role of digital humanities in an interdisciplinary research project*, «Science Museum Group Journal», XVIII, 2022, p. 1.

PIATTAFORME

Matteo Maselli

Il *Database Allegorico Dantesco*

1. Introduzione

Il *Database Allegorico Dantesco* (DAD) (Fig. 1), risorsa prototipale realizzata come componente digitale del mio progetto di ricerca dottorale, è un *repository* che intende mettere a disposizione degli utenti una ricca selezione di materiale critico sul tema dell'allegoria nella *Commedia*.

Figura 1. Logo del DAD.

Tale dispositivo è stato pensato e programmato nelle sue funzioni di base per servire sia da strumento di ricerca per neofiti delle questioni in esso trattate che come mezzo rivolto a studiosi già edotti delle complesse caratteristiche dell'allegorismo del poema dantesco, che potranno così essere ulteriormente approfondite. A tal fine, nonostante per ora si sia deciso di limitare l'ambito dello studio a tre soli canti della *Commedia*, scelti per il ruolo strategico assunto in relazione al discorso sull'allegoria e sull'allegoresi nel poema (*Inf.* IX, *Inf.* XVII, *Purg.* VIII)[1], è stata predisposta anche un'area – la

[1] La scelta di pochi canti è dovuta all'intenzione di testare la potenzialità del DAD, con l'auspicio che possa in futuro estendersi il numero dei luoghi del poema considerati. Si precisa inoltre che, accanto ai documenti della *Sezione monografica*, attualmente (giugno 2024) sono stati archiviati i soli testi relativi a *Inf.* IX. Si è comunque conclusa la fase di

Sezione monografica – in cui confluiranno i principali lavori che la dantistica nazionale e internazionale ha prodotto negli ultimi 120 anni sulla tematica scelta per questa ricerca. La decisione di circoscrivere la raccolta dei testi della Sezione monografica a questo *range* temporale risponde all'intenzione di valorizzare quello che può ritenersi un significativo *networking* esegetico sull'allegoria dantesca, ovvero un complesso orizzonte di dialogo tra intellettuali, fatto di rimandi e riprese dirette e indirette, che non ha eguali nella storia della dantistica in termini di nomi coinvolti e qualità dei risultati ottenuti. Ciò non toglie tuttavia che anche esperienze di lettura precedenti alla fase novecentesca meritino una sistematica attenzione e a ciò rispondono in parte i materiali confluiti nelle restanti sezioni del DAD.

Ad oggi sono di libera consultazione più di 400 testi, per un totale di oltre 8000 pagine trasposte digitalmente e riferite a più di 250 autori diversi, con una percentuale maggiore di voci italiane e inglesi e una più piccola rappresentanza di esponenti francesi e spagnoli[2].

In merito a quest'ultimo prospetto si precisa che, nel rispetto del *copyright* vigente sui testi pubblicati, laddove la riproduzione digitale eccede il 15% del materiale analogico, si fa riferimento a prodotti già gratuitamente e integralmente disponibili *online* (*fair use*)[3]. Rispetto a quest'ultimi il *database* che si sta costruendo presenta non indifferenti vantaggi. Prima di tutto si ovvia alla dispersività dei dati. Non esistono infatti aggregatori web che accolgono nello stesso luogo tutto il materiale presente nella risorsa qui discussa, ovviando così al grosso limite di imporre all'utente lunghe e alle volte articolate, in certi casi non più attuabili, ricerche in più aree web. Inoltre, i testi già fruibili *online* sono spesso inerti e non consentono, quindi, un'interoperabilità come quella che si vuole proporre con il DAD.

Prima di illustrare l'architettura di base del *repository*, oltre a precisare la

acquisizione, tramite scanner OCR (*Optical Character Recognition*), delle immagini delle opere selezionate per *Inf.* XVII e *Purg.* VIII (si tratta di circa 400 lavori).

[2] I dati qui esposti sono aggiornati al mese di giugno 2024.

[3] «La Direttiva europea per il copyright consente la riproduzione per finalità di conservazione di tutte le opere, senza considerare se esse siano coperte da diritti e senza il requisito preliminare del consenso dell'autore. L'art. 5.2.C di tale Direttiva prevede un'eccezione a favore di archivi o biblioteche pubbliche, istituzioni accademiche o musei, che possono svolgere specifiche campagne di riproduzione senza scopo commerciale» (M. Borghi, S. Karapapa, *Dal cartaceo al «digitale di massa». Biblioteche virtuali, diritto d'autore e il caso Google Books*, in *Teorie e forme del testo digitale*, a cura di M. Zaccarello, Roma, Carocci, 2019, pp. 95-114: 106); cfr. anche D. Kichuk, *Loose, Falling Characters and Sentences. The Persistence of the OCR Problem in Digital Repository E-Book*, «Libraries and the Academy», XV, 1, 2015, pp. 55-91.

plausibile eventualità di future modifiche dovute alla sua natura di *work in progress*, è bene rimarcare come per la realizzazione del progetto qui presentato si sia tenuto conto di comuni logiche informatiche, da non ritenersi però banali o superficiali ma da intendersi al contrario come espressione di una certa essenzialità e funzionalità. Con ciò si intende dire che la lunga fase di configurazione del *database* e del suo popolamento con testi preventivamente selezionati, fisicamente recuperati e manualmente trascritti in un formato operabile dalla macchina è stata preceduta da un altrettanto intenso periodo di riflessione al termine del quale si è deciso di privilegiare, come princìpi di base dell'intero lavoro, delle prospettive che fossero in linea con l'uso quotidiano delle più comuni risorse tecnologiche e dei benefici da queste consentiti. Riflessioni di questo tipo sono rientrate nella fase di «modellizzazione» del DAD, ovvero un momento preliminare durante il quale è stato vagliato l'oggetto da costruire, scelte le sue caratteristiche principali e le funzioni da rivolgere agli utenti e scartati aspetti al momento inattuabili o non particolarmente centrati con gli obiettivi della ricerca. Di norma si è cercato di rispettare il *model-for* teorizzato da Willard McCarty[4], cioè un protocollo operativo con il quale si punta a produrre qualcosa di nuovo e non semplicemente riprodurre e descrivere qualcosa di già esistente (*model-of*). Si precisa anche che nel corso delle prime valutazione del *tool* si è adottata la prospettiva iterativa dello stesso McCarty, cioè la contezza che si necessiti di un progressivo rodaggio e di una costante applicazione del prodotto realizzato per coglierne i limiti e gli ambiti che richiedono con maggiore urgenza interventi correttivi[5].

2. Princìpi logici

Esito della fase preparatoria è stata la scelta dei princìpi logici alla base del DAD e relativi all'ipertestualità tra il materiale archiviato e alla correlazione tra dati. Per rendere chiari tali criteri di funzionamento si puntualizza come ogni testo sia stato integralmente riscritto e marcato in XML (*eXtensible Markup Language*) rispettando le *Guideline* della TEI (*Text Encoding Initiative*).

[4] Cfr. W. McCarty, *Humanities Computing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2005.

[5] In un primo momento, ad esempio, non si era tenuto conto della possibilità di inserimento, come si dirà di seguito, delle funzioni di sottolineatura e di annotazione da parte dell'utente. Successivamente, però, dopo una prima fase di utilizzo, si è rivelato quasi naturale accludere le stesse in modo da assottigliare sempre più le differenze tra un testo cartaceo e la sua consultazione digitale.

La trascrizione XML è stata preceduta dall'acquisizione digitale dei testi, eseguita mediante scanner OCR (*Optical Character Recognition*), che ha permesso l'ottenimento di file testuali sottoposti successivamente a correzione postuma attraverso programmi di videoscrittura. Persino la digitalizzazione automatica svolta con *software* OCR non è infatti esente da condizionamenti esterni che riducono l'accuratezza del prodotto finale[6]. Un'inesatta lettura di lacune testuali, fraintendimenti grafici o un'erronea identificazione dei caratteri di stampa (Figg. 2-4) sono infatti limitazioni statisticamente molto frequenti nei processi di trasposizione automatica e pertanto attualmente l'unico modo per ottenere un livello di accuratezza altamente soddisfacente impone la correzione manuale in fase di post-produzione dei testi digitalizzati.

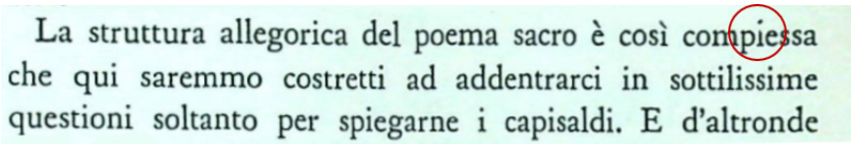

La struttura allegorica del poema sacro è così compiessa
che qui saremmo costretti ad addentrarci in sottilissime
questioni soltanto per spiegarne i capisaldi. E d'altronde

Figura 2. Uno scanner non può ricostruire frammenti omessi.

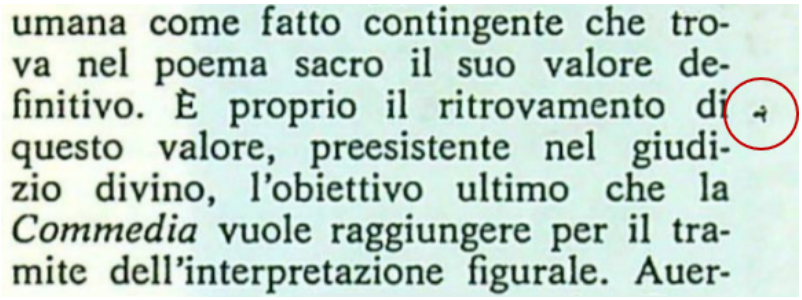

umana come fatto contingente che tro-
va nel poema sacro il suo valore de-
finitivo. È proprio il ritrovamento di
questo valore, preesistente nel giudi-
zio divino, l'obiettivo ultimo che la
Commedia vuole raggiungere per il tra-
mite dell'interpretazione figurale. Auer-

Figura 3. Quando nella pagina sono presenti segni esterni al testo lo scanner può erroneamente considerarli parte integrante dell'oggetto scansionato.

[6] Ad esempio, per un testo a stampa bisognerà «procedere al riconoscimento e alla divisione della pagina di sinistra e della pagina di destra (*splitting*), alla correzione dell'eventuale rotazione (*deskewing*) della pagina, al riconoscimento degli specchi di testo sulla pagina (*content box recognition*), all'eliminazione di macchie (*despeckling*), all'eventuale stiramento dello specchio di testo (*dewarping*) e infine alla binarizzazione (*binarization*) con i valori ottimali di luminosità e contrasto» (F. Boschetti, *Copisti Digitali e Filologi Computazionali*, Roma, CNR Edizioni, 2018, p. 13). Altre varietà di problemi vi saranno per i testi non a stampa o non dattiloscritti, tipologia di materiali che non sono però stati presi in considerazione per il DAD.

e di Medusa. Pel F., le tre Furie simboleggiano le tre concupiscenze: Aletto, la concupiscenza della *carne*; Megera, la concupiscenza degli cechi, ch'egli riduce all'*invidia*; Tesifone, la *superbia*. E questa sua interpretazione allegorica egli la crede non « facilmente contestabile » e la difende contro le critiche mossegli da A. Farabino (2).

Figura 4. Tra i limiti che minacciano l'accuratezza del funzionamento dei software OCR ricorrente è soprattutto la percezione alterata delle lettere di un termine, condizione che comporta un allontanamento dall'oggettività del messaggio proposto da un testo. Nel caso qui segnalato l'imprecisa veste grafica dei caratteri «o» ed «e» della parola «occhi» ha infatti portato a una sua scannerizzazione come «cechi», capovolgendo di fatto il significato dell'intero passo.

Concluse le operazioni di ripulitura dei testi OCR grezzi (*raw texts*) e correttamente effettuata la riscrittura in XML degli stessi[7], il formato finale presenta non pochi vantaggi, non solo in termini di conservazione[8], ma anche e soprattutto nell'ottica della rimodulazione del prodotto di *output*.

2.1. Il principio dell'ipertestualità

La struttura nidificata del testo in XML ha permesso infatti l'inserimento di particelle aggiuntive (*tag*) che attribuiscono caratteristiche ulteriori all'area testuale interessata[9]. Attraverso i *tag* è, cioè, possibile rendere il testo più dinamico e rispondente a sollecitazioni esterne – come l'inoltro di ricerche mirate.

Nell'estesa casistica dei *tag*, rispondenti a un alto numero di necessità di chi ne fa uso, si è ritenuto vantaggioso ricorrere soprattutto al marcatore <ref target="…"> … </ref>. La sua inclusione nello schema della trascrizione XML ha reso possibile interattivi rapporti intertestuali nella documentazione catalogata ricreando così quella condizione di consultazione testuale raccomandata per ogni autore semanticamente complesso e che nel caso di Dante è stata persino codificata come ufficiale metodologica ermeneutica[10]. Pertanto,

[7] Per il caricamento *online* delle schede del DAD i file sorgente di partenza in XML (*input*) sono stati trasposti, attraverso uno specifico *editor* (in questo caso si è usato *oXygen*), in un oggetto digitale in uscita (*output*) in HTML.

[8] Poiché per i testi del DAD si è fatto uso di un formato *standard* sarà possibile usufruire degli stessi su più *device* (pc, *smartphone*, *tablet*) e trasportare eventualmente i dati archiviati in altre infrastrutture web. Simili accorgimenti rientrano nei sempre necessari tentativi di contrasto all'obsolescenza informatica.

[9] Cfr. S. Hockey, *The Reality of Electronic Editions*, in *Voice Text Hypertext*, ed. by R. Modiano, L. Searle, Seattle, University of Washington Press, 2003, pp. 361-377.

[10] Ci si riferisce alla pervasiva pratica di «leggere Dante con Dante», per la quale cfr. almeno E. Moore, *Studi su Dante*, 2 voll., Roma, Salerno, 2015; E. Pasquini, *Intertestualità*

l'utente che consulterà le schede del DAD troverà in corrispondenza di citazioni dirette nel corpo del testo o di rimandi bibliografici indiretti in nota dei collegamenti ipertestuali alle opere menzionate che potranno così essere immediatamente esaminate[11].

Il confronto simultaneo, che rimanda al principio dell'ipertestualità prima menzionato, mette a disposizione dei navigatori più voci critiche sull'oggetto ricercato permettendone così una valutazione complessiva che tenga conto anche di posizioni contrarie a quelle dominati (si favorisce, cioè, l'insorgere del già citato *networking* esegetico sull'allegoria dantesca). Affinché possa garantirsi una funzione di questo tipo è tuttavia necessario accertarsi che il testo chiamato in causa da un dato autore sia stato regolarmente acquisito e messo *online* nel *database*. Ciò ha comportato un'accurata scelta dei parametri per il reperimento del materiale archiviato.

Nel non facile discernimento dei lavori meritevoli di selezione – difficoltà dovuta tanto all'esteso arco cronologico tenuto in considerazione quanto all'ancor più ampia bibliografia disponibile – si è data priorità all'autorevolezza dello studio e/o del suo proponente e all'alto tasso di ricorsività dei testi tra opere indipendenti dovuto a citazioni dirette e/o indirette. Testi criticamente importanti e storicamente ricorsivi sono infatti particolarmente propensi a essere soggetti a fenomeni d'intertestualità.

2.2. Il principio della correlazione

Leggermente più complessi gli accorgimenti richiesti per far seguito al principio della correlazione. Con esso si intende il suggerimento in automatico da parte del *software* di voci non considerate dall'utente in fase di ricerca.

Si ipotizzi che in una *lectura Dantis* di *Inf*. IX, digitalizzata e inserita nel DAD, un commentatore di formazione latina abbia discusso di Megera, Aletto e Tesifone, i mostri che invocano Medusa per sbarrare la strada a Dante, ricorrendo alla sola terminologia della mitologia romana che identificava i tre personaggi come «Furie». È ovvio che a causa di questa scelta lessicale, qualora si andasse a ricercare il termine «Erinni», sinonimo delle Furie ma di derivazione greca, il motore di ricerca non restituirebbe all'utente

e intratestualità nella Commedia dantesca. La tradizione del Novecento letterario, Bologna, CUSL, 1993.

[11] Ad oggi (giugno 2023) non sono ancora stati inseriti i vari collegamenti ipertestuali previsti e mancano anche le note a piè di pagina interattive. Nell'auspicio di una continuazione del progetto, si prevede di intervenire il prima possibile per sopperire a queste mancanze.

la *lectura Dantis* in questione. Poiché una simile selezione grava sulla qualità della ricerca condotta dall'utente, che, se studia le Furie di *Inf.* IX ha con ogni probabilità interesse ad analizzare anche i testi in cui si parla di «Erinni», si sono approntati degli espedienti per ovviare all'estromissione tematica di dati significativi.

Nella pagina di *back-end* del *database* è stata predisposta una tabella delle ricerche correlate con cui istituire delle relazioni tra termini per risolvere in automatico il problema di omissione nei risultati indicizzati dal *software* (Fig. 5). Si tratta di una infrastruttura di pubblicazione sviluppata ricorrendo a uno specifico *framework* ma dipendente da una logica d'intervento comune all'esperienza di ogni utente web (un caso simile è quello di *browser* quali Google che gestiscono i frequenti *misspelling* dei navigatori che usano la maschera di *query*).

Figura 5 – Tabella delle ricerche correlate presente nell'area di back-end del DAD.

A seguito della compilazione del *form* con appropriati parametri di ricerca e termini correlati – operazione espandibile senza alcuna limitazione anche a più termini simultanei – nella schermata di restituzione dei risultati il *software* proporrà dei suggerimenti di voci alternative a quella ricercata cliccando sulle quali si verrà reindirizzati in automatico alla lista completa dei testi del DAD che le contengono. Ovviamente non potendo prevedere cosa un utente ricercherà, i suggerimenti automatici si limiteranno alla sola sfera semantica dell'allegoria.

Il motore di ricerca è stato inoltre settato per consentirgli un preciso riconoscimento del valore di una o più *keyword* inserite nella maschera di *query* in modo da assicurare un'assoluta pertinenza degli esiti indicizzati dalla macchina. Per cui, se ad esempio viene digitato il termine «metafisica» si verrà rinviati alle schede che riportano la sua esatta dicitura e tralasciate in automa-

tico quelle in cui si menziona il solo «fisica», le stesse schede che sarebbero state invece proposte qualora si fosse tarata la relazione *input-output* del motore di ricerca sull'identificazione delle sole lettere dei lemmi («fisica» è infatti parte di «metaFISICA»). Nonostante attenzioni di questo tipo non annullino del tutto l'equivocità di fondo (*background noise*)[12], si tratta comunque di accortezze funzionali all'affinamento dell'esame del materiale digitalizzato.

3. Struttura del *Database Allegorico Dantesco*

Come i princìpi seguiti per la configurazione del DAD anche le scelte accondiscese per la pianificazione della sua architettura hanno privilegiato una semplicità d'utilizzo che favorisse un impiego agevole e immediato del *repository*.

Nella versione base del DAD sono stati previsti cinque *macro-folder* digitali (Home, Archivio, Cerca, About, Login) (Fig. 6).

Figura 6. Barra di navigazione del DAD.

Se le pagine di Home e About servono rispettivamente a introdurre l'utente alle categorie dei documenti archiviati e a fornirgli tutte le informazioni necessarie sul progetto (descrizione della risorsa, accreditamenti istituzionali, eventuali avvisi), quelle relative ad Archivio, Cerca e Login incidono invece più incisivamente sull'esperienza di studio dei visitatori.

Poiché le opzioni Cerca e Login necessitano di essere contestualizzate in rapporto alle funzioni disponibili nel *tool*, per una loro descrizione si rimanda al paragrafo successivo. Intuitivo è invece il compito affidato all'Archivio dove sono conservati tutti i testi caricati nel DAD, in corrispondenza dei quali l'utente trova sia la loro esatta collocazione nel *database* che un *link* per un accesso diretto ai documenti selezionati.

In merito a quest'ultimi, un'attenzione particolare merita la loro compo-

[12] Cfr. M. Zaccarello, *Ostacoli alla ricerca web. Ambiguità e omonimia*, in Id., *Leggere senza libri. Conoscere gli e-book di letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 81-83. Nonostante il discorso impostato da Zaccarello riguardi la ricerca sul web e non quella compiuta in una raccolta controllata di testi come potrebbe essere quella di un *database*, i princìpi descritti sono ugualmente applicabili a quest'ultimo caso.

sizione interna. Ogni scheda archiviata rispetta delle precise partizioni – a variare è solo la presenza, alla sommità della pagina web, di un sommario interattivo, approntato laddove i testi digitalizzati risultino composti da più unità interne (capitolo, paragrafi, etc.) e utile per giungere in automatico con collegamenti diretti alle varie ripartizioni della scheda.

A prescindere dalla tipologia dei lavori, ogni scheda proporrà poi l'area dei metadati, quella del testo e le note. Simili accortezze informative sono risultate necessarie poiché è inammissibile tralasciare o ignorare le modalità di riproduzione di un testo e le informazioni di base per una loro inequivocabile identificazione[13]. Da qui la necessaria collocazione delle categorie di metadati, testo e note.

Nella prima vengono riportate le dovute informazioni bibliografiche per un riconoscimento univoco dell'opera in consultazione (l'autore del testo, da dove è tratto il lavoro, l'editore, il luogo e l'anno di pubblicazione, il numero delle pagine[14]; qualora si tratti di un articolo apparso in rivista, si segnalerà anche il volume e/o il numero e la serie della collocazione editoriale).

Il corpo del documento corrisponderà al suo contenuto, digitalizzato esattamente come si presenta nel formato originale, mentre le note verranno poste nel fondo della pagina e saranno raggiungibili con dei puntatori interattivi (Fig. 7).

[13] Cfr. P. Shillingsburg, *From Physical to Digital Textuality. Loss and Gain in Literary Projects*, «CEA critic», LXXVI, 2014, pp. 158-168.

[14] Una questione ancora aperta riguarda la precisa indicazione delle pagine da fornire all'utente intenzionato a citarle. Se riportare il paragrafo da cui è tratto un passo è un'eventualità solo in parte soddisfacente, una possibile soluzione potrebbe essere l'inserimento di una segnatura laterale in corrispondenza dell'inizio/fine delle pagine che formano il testo riprodotto nel DAD.

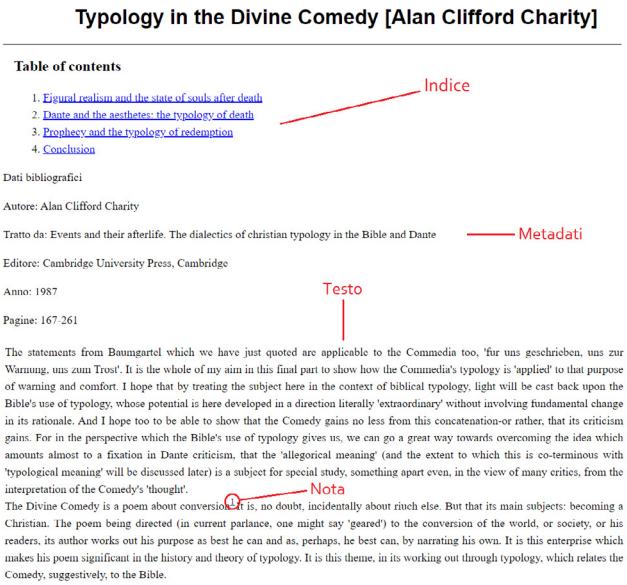


Figura 7. Esempio di scheda del DAD con evidenziazione di indice, metadati, testo e note.

Come lo sviluppo delle parti costituenti delle schede, anche la loro collocazione del DAD è stata studiata senza che nulla venisse precluso all'esperienza dell'utente. Nella pagina di *back-end* del *database* è possibile, infatti, creare, senza alcuna restrizione, il numero e la gamma delle categorie in cui inserire i testi e persino approntare delle sottocategorie accolte in quelle principali. Tale libertà di modulazione permetterà eventualmente di estendere in futuro le procedure già impiegate per i canti sopramenzionati anche ad altri contesti della *Commedia*.

Per un ordine tematico che facilitasse l'orientamento dell'utente sono per ora state predisposte quattro sezioni per la raccolta del materiale digitalizzato accessibili direttamente dalla Home: Esegesi storica; *Lecturae Dantis*; Saggi e articoli scientifici; Sezione monografica. Le prime tre riguardano i canti opzionati per il progetto, mentre la quarta pertiene ai migliori esiti delle ricerche sull'allegorismo della *Commedia* pubblicati nel XX e XXI secolo. Una particolarità si segnala per l'area dell'Esegesi storica poiché in essa troveranno posto studi pre-novecenteschi come le interpretazioni dei canti realizzati a partire dai primi commentatori danteschi.

4. Funzioni del *Database Allegorico Dantesco*

La normale lettura delle schede è potenziata dalla funzione «Cerca». Attraverso un'apposita maschera di *query* è possibile scegliere se condurre una ricerca per parola o frase in tutto il *corpus* digitale o solamente in categorie/sottocategorie selezionate prima dell'inoltro della richiesta (Fig. 8). Inoltre, poiché sovente le note a piè di pagina sono luoghi ricchi di informazioni bibliografiche e contenuti aggiuntivi rispetto a quanto già detto nel corpo del testo, si potrà limitare il percorso di ricerca anche alle sole note (Fig. 9).

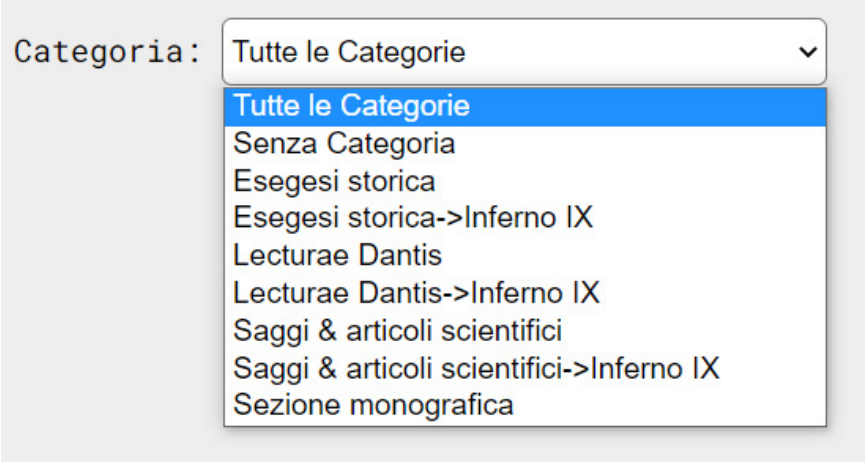


Figura 8. Maschera di selezione dei percorsi della ricerca (categorie e sottocategorie).

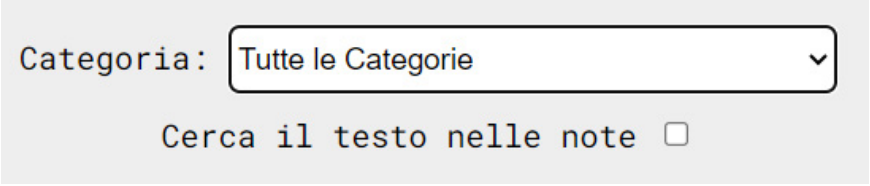


Figura 9. Maschera di selezione dei percorsi della ricerca (note a piè di pagina).

Per rendere l'esperienza di consultazione delle schede prossima a quella che di norma dovrebbe contraddistinguere un *knowledge site*[15], si è poi deciso di

[15] Cfr. F. Tomasi, *Edizioni o archivi digitali? Knowledge site e apporti disciplinari*, in

inserire delle opzioni specifiche al fine di migliorare ulteriormente le modalità di lettura dei lavori raccolti. Consapevoli ovvero dei possibili vantaggi che lo studio dei testi potrebbe ricevere dalla libertà di evidenziazione e commento, sono state incluse le funzioni di sottolineatura e di annotazione, facilmente eseguibili ricorrendo a un'apposita *toolbar* posta alla sommità di ogni scheda (Fig. 10).

Figura 10. Toolbar presente nelle schede del DAD con la quale selezionare varie opzioni di segnatura del testo (evidenziazione e/o annotazione).

Per evitare l'invasività di tali accorgimenti, che avrebbero potuto modificare il formato di base dei testi su cui l'utente avrà autonomia d'intervento, ogni visitatore potrà accedere alla suddetta *toolbar* creando un proprio profilo in cui lavorare direttamente sui testi – si tratta di una sorta di *workstation* personale – e salvare in automatico le modifiche apportate senza alterare la fisionomia degli originali. Ciò è possibile ricorrendo all'area del Login dove, gratuitamente, ci si potrà registrare e poi accedere al sito mediante il proprio nome utente e indirizzo e-mail.

5. Conclusioni: possibili implementazioni future

Trattandosi di un lavoro ancora *in fieri*, potrebbero essere richiesti altri interventi per adeguare ancor meglio il *database* alle esigenze degli studiosi che lo utilizzano. Non sono dunque da escludere possibili implementazioni che potrebbero incidere sull'intera infrastruttura web e sul coinvolgimento dell'utente, tanto rispetto alla semplice logica di consultazione dei documenti quanto nei confronti di una più articolata interazione con le opere digitalizzate.

Si potrebbe, ad esempio, predisporre un'area in cui poter mettere a confronto due o più lavori per verificare un eventuale grado di derivazione testuale (*matching* testuale) o inserire diverse opzioni per la restituzione dei testi (ad esempio un'indicizzazione per autore o secondo una disposizione cronologica). Utile potrebbe anche essere l'inclusione di una sitografia e di un'area

Edizioni critiche digitali. Edizioni a confronto, a cura di C. Bonsi, P. Italia, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 129-136.

bibliografica in cui segnalare risorse digitali complementari e dare informazioni complete su eventuali testi che, seppur selezionati per l'archiviazione, potrebbero non essere stati acquisiti per difficoltà di reperimento o altre cause.

Si precisa comunque che, qualora venissero applicate modifiche contenutistiche o strutturali, anche di grande portata, sarà esclusivamente per favorire una migliore caratterizzazione della risorsa e sempre tenendo in considerazione le necessità degli utenti a cui essa si rivolge.

Per accedere al *Database Allegorico Dantesco*:
https://www.databaseallegoricodantesco.it/test/

Bibliografia

Borghi M., Karapapa S., *Dal cartaceo al «digitale di massa». Biblioteche virtuali, diritto d'autore e il caso Google Books*, in *Teorie e forme del testo digitale*, a cura di M. Zaccarello, Roma, Carocci, 2019, pp. 95-114.

Boschetti F., *Copisti Digitali e Filologi Computazionali*, Roma, CNR Edizioni, 2018.

Hockey S., *The Reality of Electronic Editions*, in *Voice Text Hypertext*, a cura di R. Modiano, L. Searle, Seattle, University of Washington Press, 2003, pp. 361-377.

Kichuk D., *Loose, Falling Characters and Sentences. The Persistence of the OCR Problem in Digital Repository E-Book*, «Libraries and the Academy», XV, 1, 2015, pp. 55-91.

McCarty W., *Humanities Computing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2005.

Moore E., *Studi su Dante*, 2 voll., Roma, Salerno, 2015.

Pasquini E., *Intertestualità e intratestualità nella Commedia dantesca. La tradizione del Novecento letterario*, Bologna, CUSL, 1993.

Shillingsburg P., *From Physical to Digital Textuality. Loss and Gain in Literary Projects*, «CEA critic», LXXVI, 2014, pp. 158-168.

Tomasi F., *Edizioni o archivi digitali? Knowledge site e apporti disciplinari*, in *Edizioni critiche digitali. Edizioni a confronto*, a cura di C. Bonsi, P. Italia, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 129-136.

Zaccarello M., *Ostacoli alla ricerca web. Ambiguità e omonimia*, in Id., *Leggere senza libri. Conoscere gli e-book di letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 81-83.

Cristian Santini

Modelli linguistici per riconoscimento di entità in testi letterari

Introduzione

La crescente digitalizzazione del patrimonio librario mondiale apre nuovi orizzonti per la ricerca sia in campo filologico che in campo informatico. Questo settore, infatti, ha a che fare con le grandi sfide con cui l'IA dovrà scontrarsi negli anni a venire. Innanzitutto, le risorse bibliografiche sono prodotti culturali e in quanto tali non solo si prestano a molteplici interpretazioni, ma vengono descritte dalla comunità libraria e di ricercatori con molteplici standard. Tutto ciò crea un'ampia varietà negli approcci di digitalizzazione, che si manifesta nella molteplicità di progetti di edizioni digitali e nella creazione di vocabolari e ontologie sempre più specifici per descrivere queste risorse e il loro contenuto.

Dal punto di vista informatico, questa eterogeneità influenza la capacità di software predittivi, come quelli basati sul Machine Learning (ML) o Deep Learning (DL) di comprendere e operare con queste tipologie di dato. Nonostante ciò, il recente sviluppo di approcci di DL basati sui cosiddetti modelli linguistici di grandi dimensioni o *Large Language Models* (LLM)[1], tra cui GPT3[2] e BERT[3], apre nuovi scenari per l'applicazione di tecniche di elaborazione del linguaggio naturale nel campo delle *Digital Humanities* (DH). Di fatti, questi modelli, in quanto addestrati con grandi moli di dati, sembrano

[1] Openai, *Better Language Models and Their Implications*, https://web.archive.org/web/20201219132206/https://openai.com/blog/better-language-models/.

[2] T. Brown *et al.*, *Language Models are Few-Shot Learners*, «Advances in Neural Information Processing Systems», XXXIII, 2020, pp. 1877-1901.

[3] J. Devlin *et al.*, *BERT: Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding*, in *Proceedings of NAACL-HLT 2019*, ed. by J. Burstein, C. Doran, T. Solorio, Minneapolis, Association for Computational Linguistics, 2019, pp. 4171-4186.

offrire performance estremamente generalizzabili su molteplici domini e attività, dall'esecuzione di istruzioni, alla scrittura di testi fino all'analisi di documenti estremamente complessi dal punto di vista linguistico.

L'integrazione dei modelli linguistici nell'analisi dei testi umanistici sta emergendo come un campo di studio promettente per l'estrazione di informazioni e la *Named Entity Recognition* (NER), ovvero il riconoscimento di entità nominali. Aladağ[4], nel suo studio sull'analisi computazionale del viaggio di Evliya Çelebi, utilizza modelli come GPT e BERT per identificare schemi semantici e tematici, superando le sfide linguistiche del turco ottomano. Nell'approccio proposto, gli autori utilizzano ChatGPT per fare NER di entità quali nomi propri, persone, luoghi e altre categorie all'interno del testo al fine di calcolare le entità più frequenti. Parallelamente, il progetto descritto da Spina[5] tenta di dare prova di come l'uso di strumenti di IA, quali Transkribus e ChatGPT, possa rivoluzionare la digitalizzazione e l'accessibilità degli archivi storici. Nel loro studio, gli autori propongono un approccio di digitalizzazione per la corrispondenza dell'Archivio Biscari dove il modello linguistico ChatGPT è usato per riconoscere nomi di persone e luoghi e favorire l'indicizzazione dell'epistolario. In questo studio gli autori sostengono come la modalità di addestramento del modello linguistico garantisca un'intrinseca capacità di riconoscere entità, anche se recenti studi[6] hanno mostrato come i risultati di ChatGPT in NER non siano affidabili su testi storici e di carattere umanistico.

Infine, lo studio di Graciotti, Presutti e Tripodi[7] confronta le rappresentazioni latenti della conoscenza in modelli linguistici usati per *Question Answering* (QA), evidenziando i limiti di ChatGPT nel rispondere a domande su entità a bassa frequenza. Attraverso la creazione di un *benchmark* di QA riguardante musicisti descritti in Wikipedia, gli autori mostrano come ChatGPT soffra di un *bias* di popolarità per quanto riguarda la sua base di conoscenza,

[4] F. Aladağ, *The Potential of GPT in Ottoman Studies: Computational Analysis of Evliya Çelebi's Travelogue with NLP and Text Mining and Digital Edition with TEI*, ResearchGate, https://doi.org/10.13140/RG.2.2.10335.43683.

[5] S. Spina, *Biscari Epistolography. From Archive to the Website*, «DigItalia», XVIII, 2, 2023, pp. 245-259.

[6] C.-E. González-Gallardo *et al.*, *Yes but.. Can ChatGPT Identify Entities in Historical Documents?*, in *ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries (JCDL)*, Santa Fe, IEEE, 2023, pp. 184-189.

[7] A. Graciotti *et al.*, *Latent vs Explicit Knowledge Representation: How ChatGPT Answers Questions about Low-Frequency Entities*, in *Proceedings of the 2024 Joint International Conference on Computational Linguistics, Language Resources and Evaluation (LREC-COLING 2024)*, ed. by N. Calzolari *et al.*, Torino, ELRA e ICCL, pp. 10172-10185.

suggerendo la necessità di un'ulteriore ricerca per migliorare la capacità dei modelli linguistici di gestire informazioni riguardo personalità specifiche e meno comuni. Complessivamente, queste ricerche evidenziano le potenzialità e le sfide dell'applicazione dei modelli linguistici nei testi umanistici, aprendo nuove prospettive per le DH per quanto riguarda la specializzazione di questi strumenti per documenti storici e di carattere letterario.

Partendo dallo stato dell'arte, questa ricerca si propone di analizzare quantitativamente i risultati di diversi modelli linguistici creando un nuovo *benchmark* per il riconoscimento di entità a partire da un'edizione digitale pubblicata online: DigitalZibaldone[8]. Obiettivo finale è quello di comprendere quali modelli linguistici possono essere usati per NER in italiano, qual è il grado di accuratezza che raggiungono e quali sono le effettive sfide poste da documenti di carattere letterario. Attraverso questo studio si mira a fornire una serie di linee guida per integrare tecniche di elaborazione del linguaggio naturale nell'estrazione di informazione da documenti contenuti negli archivi d'autori italiani.

Questo lavoro ha la seguente struttura. La sezione *Materiali e Metodi* presenta il dataset generato per gli esperimenti, descrive le diverse metodologie di NER testate e discute nel dettaglio le metriche di valutazione e gli strumenti usati negli esperimenti. La sezione *Risultati* riporta i valori ottenuti nel misurare le capacità dei modelli presi in esame nell'estrazione di riferimenti a persone e luoghi dallo Zibaldone. La sezione finale, *Discussione e Conclusioni*, fornisce un'analisi dettagliata dei risultati ottenuti e dà delle raccomandazioni finali sull'utilizzo dei modelli analizzati in progetti di digitalizzazione di opere letterarie, delineando inoltre future estensioni di questo studio.

Materiali e Metodi

L'obiettivo di questa ricerca è comparare le performance di diversi modelli linguistici per *Named Entity Recognition* (NER), ovvero riconoscimento di entità nominali, all'interno di testi di dominio letterario. Per attuare questa ricerca è stato creato un nuovo dataset per NER e disambiguazione di entità, o *Entity Linking* (EL), a partire da una risorsa web liberamente disponibile online: DigitalZibaldone. Il dataset, contenente oltre 500 riferimenti a persone e luoghi nello Zibaldone annotati da esperti di dominio, ha lo scopo di valutare quantitativamente le performance dei modelli linguistici nel riconoscere

[8] S. Stoyanova, B. Johnston, *Giacomo Leopardi's Zibaldone di pensieri: a digital research platform,* https://digitalzibaldone.net/.

in maniera automatica riferimenti testuali a individui o località geografiche, in maniera da semplificare il lavoro di annotazione di queste entità necessario per la creazione di un'edizione digitale.

Al fine di estrarre il dataset, sono stati identificati 260 paragrafi dello Zibaldone (pp. 2700-3000) scritti da Leopardi nel 1823, uno tra gli anni di maggior produttività dello scrittore recanatese. Una volta individuati tali paragrafi, il codice sorgente in HTML di ciascun paragrafo è stato scaricato dal rispettivo URL nella piattaforma DigitalZibaldone attraverso un algoritmo di *web scraping* realizzato in Python. Un successivo programma, finalizzato al *parsing* del file HTML, è stato utilizzato per estrarre da ogni file i riferimenti a persone e luoghi definiti attraverso gli *hyperlink* presenti nel testo. Questo algoritmo ha prodotto come risultato finale due file CSV: Il primo, contenente il testo di ciascun paragrafo identificato da un ID e pulito da ogni elemento di formattazione in HTML; il secondo, contenente tutte le annotazioni presenti nei 260 paragrafi con l'ID del paragrafo di provenienza, la posizione nel testo dei caratteri annotati, il tipo di entità annotato ("persona" o "luogo") e il collegamento al rispettivo elemento Wikidata (qualora presente). Un esempio dei due file contenuti nel nostro dataset è riportato in *Tabella 1* e *Tabella 2*. In totale le annotazioni contengono 492 riferimenti a persone e 61 a luoghi.

ID Paragrafo	Testo
https://digitalzibaldone.net/node/p2700_1	La cagione per cui negli antichissimi scrittori latini si trova maggiore conformità e di voci e di modi colla lingua italiana […].
https://digitalzibaldone.net/node/p2702_1	Materia della pigrizia non sono propriamente le azioni faticose, ma quelle, faticose o no, nelle quali non è piacere presente, o vogliamo dire opinione di piacere […].
https://digitalzibaldone.net/node/p2703_1	La voce popolare bobò che significa presso di noi uno spauracchio de' fanciulli simile al μορμώ ec. dei greci […].

Tabella 1. Esempio di csv contenente paragrafi estratti da DigitalZibaldone.

ID Paragrafo	Riferimento	Inizio	Fine	Identifier	Tipo
https://digitalzibaldone.net/node/p2700_1	Tiraboschi	1510	1520	Q978614	PER
https://digitalzibaldone.net/node/p2700_1	Perticari	1530	1539	Q3769747	PER
https://digitalzibaldone.net/node/p2703_1	Richelet	809	817	Q1236889	PER
https://digitalzibaldone.net/node/p2705_1	Italia	114	120	Q38	LOC

Tabella 2. Esempio di csv contenente annotazioni di entità.

In questa ricerca sono stati considerati tre modelli linguistici disponibili in *open source* capaci di riconoscere, tra molteplici classi di entità, riferimenti a persone e luoghi all'interno di testi in italiano. Tali modelli sono i seguenti:

– *StanzaNLP/NER_Italian*: modello BERT specializzato su KIND-FBK[9], un dataset italiano contenente news, testi giuridici, letterari e politici prodotto dal dipartimento di Digital Humanities della Fondazione Bruno Kessler (FBK) (documentazione in nota[10]).
– *nickprock/bert-italian-finetuned-ner*: modello BERT addestrato sulla partizione italiana di Wikiann[11], dataset estratto da Wikipedia (documentazione in nota[12]).
– *swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita-ITA*[13]: modello linguistico di grandi dimensioni addestrato sul dataset di EVALITA2023[14] per il

[9] T. Paccosi *et al.*, *KIND: An Italian Multi-Domain Dataset for Named Entity Recognition*, in *Proceedings of the Thirteenth Language Resources and Evaluation Conference (LREC 2022)*, ed. by N. Calzolari *et al.*, Marseille, European Language Resources Association (ELRA), 2022, pp. 501-507.

[10] *NER Models*, in *Stanza – A Python NLP Package for Many Human Languages*, https://stanfordnlp.github.io/stanza/ner_models.html.

[11] X. Pan *et al.*, *Cross-lingual Name Tagging and Linking for 282 Languages*, in *Proceedings of the 55th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, ed. by R. Barzilay, M.-Y. Kan, Vancouver, Association for Computational Linguistics, 2017, I, pp. 1946-1958.

[12] *nickprock/bert-italian-finetuned-ner*, in *HuggingFace Transformers*, https://huggingface.co/nickprock/bert-italian-finetuned-ner.

[13] P. Basile *et al.*, *LLaMAntino: LLaMA 2 Models for Effective Text Generation in Italian Language*, arXiv, https://doi.org/10.48550/arXiv.2312.09993.

[14] M. Lai *et al.*, *EVALITA 2023: Overview of the 8th Evaluation Campaign of Natural Language Processing and Speech Tools for Italian*, in *Proceedings of the Eighth Evaluation Campaign of Natural Language Processing and Speech Tools for Italian. Final Workshop (EVALITA 2023)*, ed. by M. Lai *et al.*, 3473, CEUR, 2023, https://ceur-ws.org/Vol-

riconoscimento di persone, luoghi e organizzazioni (documentazione in nota[15]).

Ognuno di questi modelli, se applicato a un documento, produce come output una lista di riferimenti presenti nel testo analizzato, classificati per tipologia (ad es. persona, luogo, miscellanea, etc.). Tutti e tre i modelli considerati sono specializzati per riconoscere almeno due tipi di entità: persone e luoghi (maggiori dettagli sui tre strumenti sono forniti nella *Tabella 3*).

Nome	**Architettura**	**Dataset**	**Libreria**	**Classi**	**Dimensione**	**Task di Addestramento**
StanzaNLP/NER_Italian	BERT	KIND-FBK	StanzaNLP	persona, luogo, miscellanea	52,4MB	Token Classification
nickprock/bert-italian-finetuned-ner	BERT	Wikiann	Transformers	persona, luogo, miscellanea	438MB	Token Classification
swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita-ITA	LLaMa-2	EVALITA2023	Transformers	persona, luogo, organizzazione	52GB	Instruction Tuning

Tabella 3. Dettagli sui modelli utilizzati negli esperimenti.

Ciascuno dei tre modelli è stato usato indipendentemente per annotare i 260 paragrafi dello Zibaldone del dataset sopramenzionato. Al fine di comparare le performance dei tre modelli, sono state adottate tre metriche di valutazione proprie dell'*Information Retrieval*, ovvero *Precisione*, *Recupero* e *F-score*. La precisione misura la proporzione di entità identificate correttamente rispetto a tutte le entità riconosciute dal modello. Il recupero misura la proporzione di entità identificate correttamente rispetto a tutte le entità effettivamente presenti nel testo. Infine, l'F-score fornisce un'indicazione complessiva della capacità del modello di classificare correttamente le entità presenti nel testo

3473/#overview.

[15] *swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita-ITA*, in *HuggingFace Transformers*, https://huggingface.co/swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita-ITA.

mentre minimizza i falsi positivi e i falsi negativi, in quanto è calcolato attraverso la media armonica di precisione e recupero[16].

Negli esperimenti eseguiti, sono state considerate entità identificate positivamente quelle entità riconosciute dal modello linguistico che si sovrappongono completamente o anche solo parzialmente con l'inizio e la fine di un'annotazione contenuta nel nostro dataset; inoltre, la classe predetta dal modello per l'entità riconosciuta deve essere uguale a quella contenuta nel nostro dataset, altrimenti il risultato è considerato falso positivo.

Tutti i test sono stati eseguiti su una macchina Dell7920 dotata di GPU Nvidia RTX A6000. Il software e il dataset necessari per replicare i test sono disponibili su GitHub[17].

Risultati

I risultati complessivi degli esperimenti sono riportati nella *Tabella 4*. In generale si può notare come i risultati migliori sono ottenuti con i modelli addestrati su KIND-FBK e su Wikiann. Nello specifico, il modello *StanzaNLP/NER_Italian* offre migliori performance in termini di recupero, con oltre l'80% di entità identificate correttamente per la classe "persona". Il modello *nickprock/bert-italian-finetuned-ner* si dimostra più preciso nell'identificare correttamente entità e quindi nel minimizzare i falsi positivi. È inoltre evidente come le performance peggiori siano ottenuti da *swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita-ITA*, nonostante sia il modello col maggior numero di parametri.

Modello	**Precisione**	**Recupero**	**F-score**
StanzaNLP/NER_Italian	0.623	0.767	0.687
nickprock/bert-italian-finetuned-ner	0.647	0.745	0.692
swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita	0.518	0.582	0.548

Tabella 4. Risultati dei tre modelli sul dataset estratto da digitalzibaldone.

Nello specifico, per la classe "persona" il modello di *nickprock/bert-italian-finetuned-ner* ha identificato correttamente 389 istanze mentre ha prodotto 195 falsi positivi e 103 falsi negativi. Il modello *StanzaNLP/NER_Italian* ha prodotto per la stessa classe 397 risultati corretti, generando tuttavia allo

[16] Y. Sasaki, *The truth of the F-measure*, «Teach tutor mater», I, 5, 2007, pp. 1-5.

[17] C. Santini, *ZibaldonED. Extract Silver Annotations for Entity Disambiguation from DigitalZibaldone*, github.com, https://github.com/sntcristian/zibaldoned.

stesso tempo 225 falsi positivi e 95 falsi negativi, producendo di conseguenza più predizioni scorrette rispetto al modello precedente. Il terzo modello ha invece prodotto 305 predizioni corrette per la classe "persona", 276 falsi positivi e 187 falsi negativi.

Per quanto riguarda la classe "luogo", le performance migliori sono state ottenute dal modello *StanzaNLP/NER_Italian*, con 27 predizioni corrette, 32 falsi positivi e 34 falsi negativi. Il modello *nickprock/bert-italian-finetuned-ner* ha invece prodotto per questa classe 23 predizioni corrette, 30 falsi positivi e 38 falsi negativi. Infine, il modello *swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita* ha prodotto 17 risultati corretti, 18 falsi positivi e 44 falsi negativi.

Discussione e Conclusioni

Dai risultati emerge come i modelli basati sull'architettura BERT, ovvero *StanzaNLP/NER_Italian* e *nickprock/bert-italian-finetuned-ner* offrano performance mediamente affidabili per il riconoscimento di entità anche su testi complessi come quelli letterari. Questi modelli, in quanto specializzati nella classificazione di parole all'interno di un testo, in inglese *token classification*, risultano applicabili anche a testi lontani dal dominio di addestramento, seppur con delle limitazioni. Dai risultati emerge infatti come, per classi come "luogo", il modello *nickprock/bert-italian-finetuned-ner* risulti meno affidabile nelle predizioni. Questo a causa dell'ampia varietà dei toponimi, che spesso nello Zibaldone sono menzionati con l'iniziale minuscola.

Inoltre, gli esperimenti hanno dimostrato come la grandezza del modello linguistico, ovvero la quantità di memoria necessaria per salvare tutti i parametri della rete neurale, non è minimamente collegata alla qualità delle performance in termini di estrazione d'informazione. Infatti, grandi modelli linguistici, tra cui *swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita*, offrono scarsi risultati se applicati a testi letterari. Questo può essere dovuto al fatto che i grandi corpora con cui questi modelli sono addestrati consistano nella grande maggioranza di testi estratti dal web e ciò li renda *biased*, ovvero influenzati a riconoscere schemi semantici e sintattici tipici del linguaggio online. È importante notare come questa osservazione valga anche per modelli linguistici privati, e quindi non *open source* come ChatGPT, rimarcando la necessità di specializzare strumenti di elaborazione del linguaggio naturale su corpora che siano rappresentativi del dominio di applicazione[18].

[18] L. Weidinger *et al.*, *Ethical and social risks of harm from Language Models*, arXiv, http://arxiv.org/abs/2112.04359.

Infine, è importante notare come tutti e tre i modelli risultino ancora vulnerabili a peculiarità tipiche dei testi di carattere letterario come lo Zibaldone. Nello specifico, un errore comune a tutti e tre i modelli è l'incapacità di distinguere riferimenti bibliografici espressi attraverso il riferimento all'autore dell'opera stessa, come ad esempio l'uso da parte di Leopardi de «Il Forcellini» per intendere il *Lexicon Totius Latinitatis*. Tali riferimenti necessitano di informazioni contestuali spesso assenti nei modelli linguistici e di conseguenza inducono i modelli a classificare tali porzioni di testo come riferimenti a persone piuttosto che a opere letterarie.

Riassumendo, in questa ricerca è stata proposta un'analisi comparativa di alcuni strumenti per NER su testi letterari italiani. A tal fine è stato proposto un nuovo dataset che possa essere usato dall'intera comunità di ricercatori per testare le performance di diversi sistemi automatici non solo per NER ma anche per il collegamento di questi riferimenti a Wikidata, ovvero EL. Questo dataset, raccolto attraverso lo *scraping* della risorsa online Digital-Zibaldone, mira a diventare un nuovo *benchmark* per misurare l'efficacia di sistemi automatici a supporto della creazione di edizioni digitali. Inoltre, il qui presente studio presenta un'applicazione di tre diversi modelli linguistici su questo dataset e un'analisi quantitativa dei risultati ottenuti in NER attraverso metriche standard nel recupero dell'informazione.

Per concludere, ciò che emerge dalla ricerca è che sistemi automatici per il riconoscimento di entità risultano applicabili con non poche criticità a testi di carattere umanistico. Nel caso di alcuni dei modelli presentati (quelli basati sull'architettura BERT), questi possono essere utilizzati per annotare testi di carattere letterario ma resta necessaria una supervisione umana per verificare la correttezza e completezza delle annotazioni ottenute. Ciò porta a suggerire che sistemi di elaborazione del linguaggio naturale possano essere utili alleati in progetti di editoria digitale solo a patto che vengano integrati in sistemi *human-in-the-loop*. D'altro canto, modelli linguistici di grandi dimensioni sembrano ancora lontani dal poter essere applicati con successo all'analisi di testi di carattere umanistico, probabilmente a causa della predominanza di testi proveniente dal web nei corpora di addestramento di questi modelli.

Future estensioni di questo lavoro riguarderanno principalmente due direzioni. La prima sarà quella di testare modelli non solo per il riconoscimento di entità ma anche per l'EL, ovvero la disambiguazione di un riferimento attraverso il collegamento al rispettivo elemento Wikidata. Ciò avrà l'obiettivo di valutare la fattibilità di un'architettura che annoti automaticamente riferimenti presenti in un corpus letterario e li arricchisca semanticamente collegandoli a una base di conoscenza esterna. La seconda direzione, strettamente

collegata alla prima, è quella di proporre una metodologia per correggere e migliorare le performance di sistemi predittivi per NER ed EL integrando in essi condizioni semantiche e logiche stabilite grazie all'informazione presente nella base di conoscenza stessa. Dal momento che Wikidata contiene molteplici attributi e proprietà descriventi specifiche risorse come persone e luoghi, tali informazioni possono essere usate per giustificare o contraddire le predizioni di un sistema automatico di estrazione di entità stabilendo condizioni temporali, spaziali o logiche per filtrare gli elementi di una base di conoscenza, come già proposto in altri studi[19].

Bibliografia

Aladağ F., *The Potential of GPT in Ottoman Studies: Computational Analysis of Evliya Çelebi's Travelogue with NLP and Text Mining and Digital Edition with TEI*, ResearchGate, ottobre 2023, https://doi.org/10.13140/RG.2.2.10335.43683.

Basile P. *et al.*, *LLaMAntino: LLaMA 2 Models for Effective Text Generation in Italian Language*, arXiv, 15 Dicembre 2023, https://doi.org/10.48550/arXiv.2312.09993.

Boros E. *et al.*, *Robust Named Entity Recognition and Linking on Historical Multilingual Documents*, in *Conference and Labs of the Evaluation Forum (CLEF 2020)*, Thessaloniki, CEUR, 2020, pp. 1-17.

Brown T.B. *et al.*, *Language Models are Few-Shot Learners*, «Advances in Neural Information Processing Systems», XXXIII, 2020, pp. 1877-1901.

Devlin J. *et al.*, BERT: *Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding*, in *Proceedings of NAACL-HLT 2019*, ed. by J. Burstein, C. Doran, T. Solorio, Minneapolis, Association for Computational Linguistics, 2019, pp. 4171-4186.

González-Gallardo C.-E. *et al.*, *Yes but.. Can ChatGPT Identify Entities in Historical Documents?*, in *ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries (JCDL)*, Santa Fe, IEEE, 2023, pp. 184-189.

Graciotti A., Presutti V., Tripodi R., *Latent vs Explicit Knowledge Representation: How ChatGPT Answers Questions about Low-Frequency Entities*, in *Proceedings of the 2024 Joint International Conference on Computational Linguistics, Language Resources and Evaluation (LREC-COLING 2024)*, ed. by N. Calzolari *et al.*, Torino, ELRA e ICCL, pp. 10172-10185.

Lai M. *et al.*, *EVALITA 2023: Overview of the 8th Evaluation Campaign of Natural*

[19] E. Boros *et al.*, *Robust Named Entity Recognition and Linking on Historical Multilingual Documents*, in *Conference and Labs of the Evaluation Forum (CLEF 2020)*, Thessaloniki, CEUR, 2020, pp. 1–17.

Language Processing and Speech Tools for Italian, in *Proceedings of the Eighth Evaluation Campaign of Natural Language Processing and Speech Tools for Italian. Final Workshop (EVALITA 2023)*, ed. by M. Lai *et al.*, 3473, CEUR, 2023, https://ceur-ws.org/Vol-3473/#overview.

Paccosi T., Palmero Aprosio A., *KIND: An Italian Multi-Domain Dataset for Named Entity Recognition*, in *Proceedings of the Thirteenth Language Resources and Evaluation Conference*, ed. by N. Calzolari *et al.*, Marseille, European Language Resources Association (ELRA), 2022, pp. 501-507.

Pan X. *et al.*, *Cross-lingual Name Tagging and Linking for 282 Languages*, in *Proceedings of the 55th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, ed. by R. Barzilay, M.-Y. Kan, Vancouver, Association for Computational Linguistics, 2017, I, pp. 1946-1958.

Sasaki, Y., *The truth of the F-measure*, «Teach tutor mater», I, 5, 2007, pp. 1-5.

Spina, S., *Biscari Epistolography. From Archive to the Website*, «DigItalia», XVIII, 2, 2023, pp. 245-259.

Weidinger L. *et al.*, *Ethical and social risks of harm from Language Models*, arXiv, 2021, http://arxiv.org/abs/2112.04359.

Sitografia

Better Language Models and Their Implications, https://web.archive.org/web/20201219132206/https://openai.com/blog/better-language-models/.

Giacomo Leopardi's Zibaldone di pensieri: a digital research platform, https://digitalzibaldone.net/.

NER Models, in *Stanza – A Python NLP Package for Many Human Languages*, https://stanfordnlp.github.io/stanza/ner_models.html.

nickprock/bert-italian-finetuned-ner, in *HuggingFace Transformers*, https://huggingface.co/nickprock/bert-italian-finetuned-ner.

swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita-ITA, *HuggingFace Transformers*, https://huggingface.co/swap-uniba/LLaMAntino-2-13b-hf-evalita-ITA.

ZibaldonED. Extract Silver Annotations for Entity Disambiguation from DigitalZibaldone, https://github.com/sntcristian/zibaldoned.

STRUMENTI

Ruoci Song

Appellativi di Virgilio: un'indagine basata sulla linguistica del *corpus* nella *Commedia* con *AntConc*

1. Introduzione

Questo articolo si propone di analizzare gli appellativi "maestro" e "duca", termini distintivi ricorrenti in *Inferno* e *Purgatorio*, le prime due cantiche della *Commedia*. Questi termini non sono scelti a caso, ma rivestono un ruolo simbolico rilevante: infatti, simboleggiano i ruoli di Virgilio come mentore e guida di Dante nel suo viaggio oltremondano.

La loro presenza nel testo è tutt'altro che marginale: "duca" appare 85 volte, mentre "maestro" (o in alcune varianti come "mastro") compare ben 108 volte. Nonostante la loro importanza, gli studi precedenti su questi termini sono limitati, con una prevalenza di interpretazioni qualitative. Considerata l'alta frequenza di queste parole, un'analisi manuale di ogni singola occorrenza rappresenterebbe un compito piuttosto arduo e impegnativo. Per affrontare questa sfida, il presente studio si avvale dell'uso di *AntConc*, un potente *software* di analisi del testo digitale, che permette di esaminare in modo più efficace la frequenza e il contesto di "maestro" e "duca" nel testo.

AntConc[1] è un *software* gratuito per l'analisi di *corpora* sviluppato da Laurence Anthony. Tra le varie funzionalità offerte dal *software*, ci sono il conteggio della frequenza delle parole, l'analisi delle parole chiave nel contesto (KWIC, *Key Words In Context*) e la trama di concordanza. Grazie a queste opzioni, *AntConc* si rivela uno strumento ideale per questo tipo di studio, permettendo un'analisi più dettagliata e profonda del testo rispetto a ciò che sarebbe possibile con metodi tradizionali.

[1] A. Lawrence, AntConc (Versione 4.2.0) [Software], Waseda University, 2022, http://www.laurenceanthony.net/software.

Attraverso l'uso di *AntConc*, l'obiettivo di questo scritto è quindi di offrire una nuova prospettiva sull'uso degli appellativi "maestro" e "duca" nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, esplorando le implicazioni simboliche di queste parole attraverso l'analisi basata sul *corpus*.

2. Metodologia

Il *corpus* per questo studio è stato creato utilizzando il testo dell'*Inferno* e del *Purgatorio* della *Commedia*, ottenuto da un file .txt dell'opera[2]. Sono state utilizzate diverse funzioni di *AntConc* per questa analisi:

1. *Plot*: Questa funzione di *AntConc* mostra la dispersione di una parola o frase nel testo, permettendo di vedere dove appare nel *corpus*.
    a. Per avere una visione generale della dispersione degli appellativi, ho iniziato con un conteggio manuale per identificare gli appellativi più frequenti. Questo ha portato alla creazione di una tabella di frequenza che include "mio", "maestro (mastro)", "duca", "Virgilio", "poeta", "dolce", "buon", "padre (patre)" e "segnor(e)", definiti come "appellativi maggiori". Tuttavia, ho escluso "mio" e "buon" dalla ricerca di *plot*, dato che questi termini possono riferirsi a molteplici contesti, non solo a Virgilio.

Successivamente, ho utilizzato la funzione *Plot* di *AntConc* per visualizzare la dispersione degli appellativi maggiori nel *corpus*, ovvero nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*. Questo ha permesso di confrontare la dispersione e la tendenza di "maestro" e "duca" con gli altri appellativi.

Appellativo	Frequenza
mio	107
maestro (mastro)	92
duca	78
Virgilio	29
poeta	20
dolce	16
buon	15
padre (patre)	13
segnor(e)	11

Tabella 1. La frequenza degli appellativi maggiori nella Commedia

[2] Il file txt. della *Commedia* viene scaricato da https://dmf.unicatt.it/~della/pythoncourse18/commedia.txt.a

b. Partendo da una rappresentazione visiva della dispersione degli appellativi "maestro" e "duca", ho approfondito l'analisi con la funzione *Plot* di *AntConc*, esaminando la loro distribuzione nei singoli canti dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. Questo ha permesso di identificare i canti con maggiore frequenza rispetto a tali appellativi. Ho anche osservato le lacune nel *plot*, cioè i canti in cui "maestro" e "duca" non compaiono, per comprendere il loro significato intertestuale.

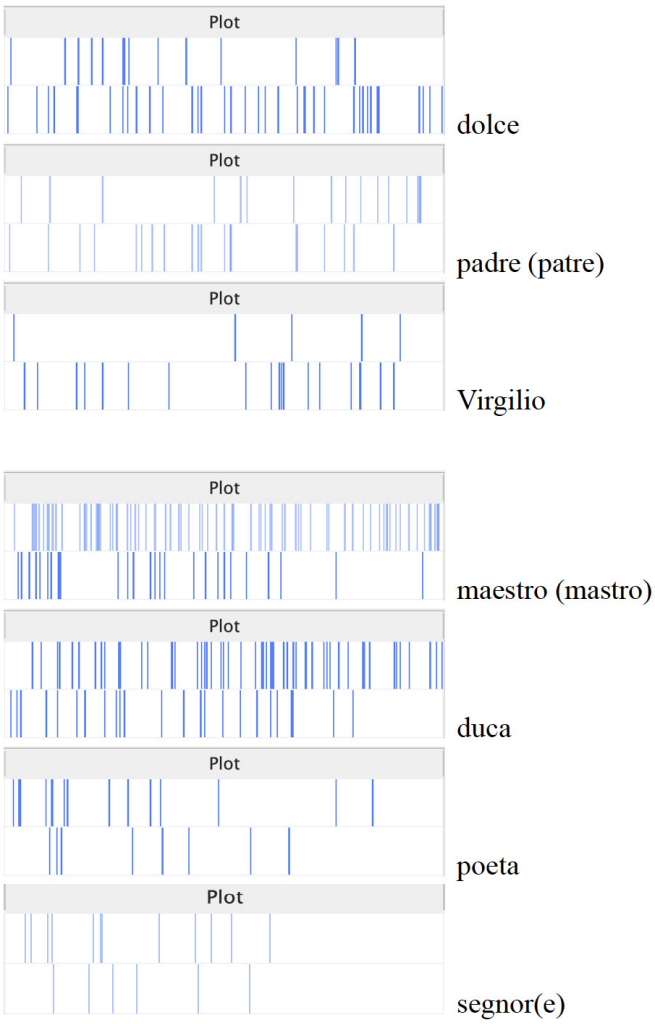
2. *Collocate*: Questa funzione di *AntConc* identifica le parole che appaiono più frequentemente in prossimità di una parola *target*. L'applicazione di questa funzione ha permesso di individuare le parole che compaiono più comunemente in associazione con "maestro" e "duca".
3. *Keyword*: Questa funzione di *AntConc* confronta la frequenza delle parole in due *corpora* diversi – un *corpus* di riferimento e un *corpus target* – al fine di identificare le parole chiave. Si è utilizzata questa funzione per determinare quali parole chiave emergono dal confronto tra *Inferno* e *Purgatorio*, e viceversa.

3. Discussione

3.1. Dispersione

3.1.1. Dispersione di "maestro" e "duca" in confronto ad altri appellativi

Dall'analisi delle figure di *plot*, dove la prima riga rappresenta la frequenza nell'*Inferno* e la seconda riga quella nel *Purgatorio*, emergono due osservazioni chiave. Prima di tutto, "maestro" e "duca" appaiono con una frequenza significativamente superiore rispetto agli altri appellativi. In secondo luogo, gli appellativi possono essere suddivisi in due gruppi distinti: quelli che appaiono più frequentemente nell'*Inferno*, tra cui "maestro", "duca", "poeta" e "segnor(e)", e quelli che appaiono più frequentemente nel *Purgatorio*, ovvero "dolce", "padre" e "Virgilio".



La dispersione degli appellativi maggiori in Inferno *e* Purgatorio

Nella *Commedia*, "maestro" e "duca" sono gli appellativi più frequenti per Virgilio, con "maestro" che appare più spesso. Questa frequenza può essere attribuita al fatto che questi appellativi emergono molto presto nel poema. Infatti, «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore» (*Inf.* I, 85) è la prima affermazione di Dante che riconosce l'identità di Virgilio. In seguito, «tu duca, tu segnore, e tu maestro» (*Inf.* II, 140) viene pronunciato da Dante dopo che si è convinto a intra-

prendere il viaggio nell'aldilà, confermando il ruolo di Virgilio in questo viaggio.

L'uso continuo di "maestro" e "duca" riflette i ruoli principali di Virgilio nel poema. "Maestro" sottolinea il ruolo del poeta come insegnante e mentore per Dante, mentre "duca" evidenzia il suo ruolo come guida nel viaggio. Questi appellativi non solo riconoscono l'identità di Virgilio, ma anche la sua autorità e il suo ruolo nel viaggio di Dante.

Inoltre, l'appellativo "maestro" coincide con la natura di Virgilio come figura di autorità. Virgilio è già considerato un *magister* di tutta la scienza già dall'antichità prima dell'incontro con Dante.

Per quanto riguarda l'appellativo "duca", potrebbe essere particolarmente frequente a causa della difficoltà geografica dell'*Inferno*, che richiede la necessità di una guida. Inoltre, tra gli appellativi maggiori, solo "duca" e "padre" sono bisillabi e "duca" e "padre" non sono intercambiabili. Quindi, "duca" potrebbe essere stato scelto per le sue qualità fonetiche e ritmiche, che contribuiscono al flusso e al ritmo del poema.

Nella suddivisione degli appellativi in due gruppi, è evidente che l'intensità della relazione tra Virgilio e Dante cresce costantemente, come dimostra la maggiore frequenza di "dolce" e "padre" nel *Purgatorio*. Tuttavia, nonostante la presenza più marcata di appellativi autorevoli come "padre" nel *Purgatorio*, l'uso di "maestro" e "duca" diminuisce, suggerendo una riduzione dell'autorità di Virgilio dall'*Inferno* al *Purgatorio*.

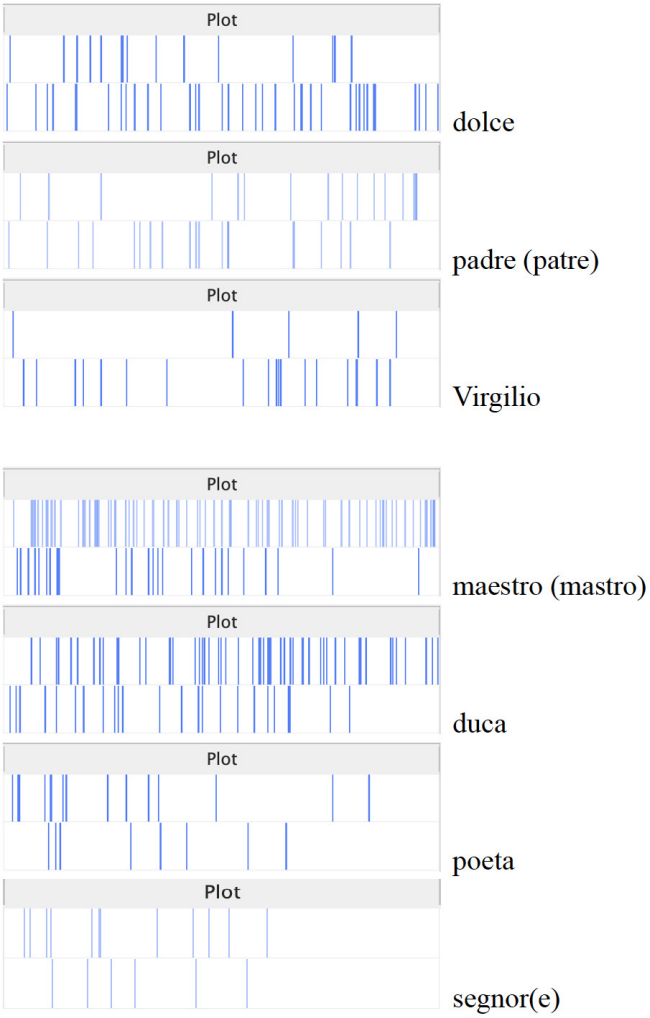
Questo fenomeno si manifesta come due linee intrecciate, che riflettono due traiettorie narrative distinte ma strettamente coordinate. Come afferma Teodolinda Barolini:

> Vergilian paradox operates at the level of narrative, resulting in two distinct but tightly coordinated storylines: as one maps the progressive undermining of Vergil's authority […] the other records the simultaneous growth in the pilgrim's love for him […] Given these complementary and contradictory lines of development, it will be apparent that Dante has used the figure of Vergil to structure an inescapable dialectic in his text[3].

3.1.2. Analisi della dispersione di "maestro" e "duca" al livello dei canti

Dopo aver osservato la dispersione generale di "maestro" e "duca" rispetto agli altri appellativi nelle prime due cantiche, ora approfondiamo la dispersione di questi singoli appellativi al livello di canti.

[3] T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 200-201.



La dispersione di "maestro" e "duca" in Inferno *e* Purgatorio

Dall'immagine del *plot*, possiamo notare dove la linea blu è più spessa, indicando una maggiore frequenza di un particolare appellativo in alcuni canti. Allo stesso tempo, ci sono lacune che indicano l'assenza di questo appellativo in certi canti.

Iniziamo con l'appellativo "maestro". I primi cinque canti in cui "maestro" appare più frequentemente sono: *Inf.* XXXIV, *Inf.* III, *Inf.* IV, *Inf.* VIII e *Inf.*

VII. La ragione dell'alta frequenza in questi canti può essere rintracciata nel loro contesto: *Inf.* XXXIV è il canto in cui appare Lucifero, la più grande paura e sfida che Dante deve affrontare. Naturalmente, in questo contesto, Dante invoca il ruolo di maestro per cercare conforto e coraggio. *Inf.* III e IV sono i canti in cui è appena cominciato il viaggio e Virgilio è appena stato confermato come maestro alla fine del canto II. Pertanto, l'intenso richiamo a "maestro" da parte di Dante è dovuto, da un lato alla paura e all'insicurezza, e dall'altro alla necessità di consolidare e confermare questo rapporto maestro-discepolo appena costituito. Infine, *Inf.* VI e VIII rappresentano nuovi contesti, in cui si verifica la prima sfida all'autorità di Virgilio: il rifiuto di entrare nella città di Dite. L'invocazione di "maestro" in questi canti non solo risponde alla necessità di Dante di chiedere spiegazioni in fronte a nuove situazioni, ma serve anche a riaffermare l'autorità di Virgilio.

Le lacune, ovvero l'assenza dell'appellativo "maestro", potrebbero avere un significato particolare. La prima lacuna indica i canti VI-VIII del *Purgatorio*, mentre l'altra si estende da *Purg.* XXI in poi, dove Virgilio non viene quasi mai appellato come "maestro". Un elemento comune in questi canti è la presenza di nuovi personaggi che assumono parzialmente la qualità di "maestro", nel primo caso Sordello, nel secondo caso Stazio. La presenza sempre minore di "maestro" nel *Purgatorio* sembra una transizione graduale che prepara sia noi lettori sia Dante personaggio alla scomparsa di Virgilio.

Proseguiamo con lo stesso metodo per l'analisi dell'appellativo "duca". I canti in cui "duca" appare più frequentemente sono *Inf.* XXI, *Inf.* XXIII e *Inf.* XXIX. Questi sono tutti canti dei Malebranche, dove la difficoltà geografica e la fuga dai diavoli richiedono l'intervento di una guida. Inoltre, nel canto XXI dell'*Inferno*, di fronte alle bugie di Malacoda, l'invocazione di "duca" che sa riconoscere il percorso giusto diventa ancora più indispensabile.

Per quanto riguarda le lacune di "duca", la ragione è simile: a partire dal canto XXII del *Purgatorio*, Stazio interviene più spesso e svolge il ruolo di duca. L'ultima presenza dell'appellativo "duca" si verifica in *Purg.* XXVII, dove Dante si ferma davanti al muro di fuoco e Virgilio deve svolgere il ruolo di duca per guidarlo attraverso l'ostacolo:

> così, la mia durezza fatta solla,
> mi volsi al savio duca, udendo il nome
> che ne la mente sempre mi rampolla.
>
> Ond'ei crollò la fronte e disse: "Come!
> volenci star di qua?"; indi sorrise
> come al fanciul si fa ch'è vinto al pome.

Poi dentro al foco innanzi mi si mise.
(*Purg.* XXVII, 40-46)

L'ultima immagine che Virgilio, il nostro duca, ci lascia è quella di lui che entra nel fuoco davanti a Dante.

3.2. Collocazione

Per l'analisi delle collocazioni, si è impiegata la funzione *Collocate* di *AntConc*. Sono state esaminate le parole che compaiono più frequentemente con "maestro" e "duca" da 5 parole a sinistra (5L) a 5 parole a destra (5R), con una frequenza minima di 2 e ordinato per frequenza (L+R, sinistra+destra), con un valore p inferiore a 0,05. Questo ha permesso di identificare le parole che sono statisticamente significative nel loro uso con "maestro" e "duca".

Un punto in comune tra i due appellativi è l'uso frequente degli aggettivi possessivi "mio" con entrambi gli appellativi, che suggerisce un forte legame personale tra Dante e Virgilio, rafforzando l'idea di un rapporto intimo e personale.

Tuttavia, l'uso di "maestro" e "duca" presenta anche sfumature significative. Ad esempio, l'uso più frequente di "domandò" in associazione con "duca" potrebbe indicare che Dante considera Virgilio più come una figura di autorità a cui rivolgere domande. Al contrario, l'uso più frequente di "disse", "dissi" e "dimmi" con "maestro" suggerisce un rapporto più paritario, caratterizzato da una conversazione e un dialogo più bilanciati. Questo suggerisce diversi gradi di intimità a seconda dell'appellativo utilizzato, evidenziato nell'uso dell'aggettivo "buon", che compare solo tra le collocazioni di "maestro": indica che "maestro" rappresenta un ruolo più caro e affettivo rispetto a "duca".

Inoltre, notiamo una differenza nell'uso degli imperativi in associazione con i due appellativi: con "duca" appare l'imperativo "guarda", mentre con "maestro" compare "mira". Nonostante siano quasi sinonimi, "mirare" implica un'azione di "guardare intensamente, fissamente, con partecipazione emotiva", quasi come "ammirare"[4]. Quindi, quando Virgilio è chiamato "maestro", non chiede solo di "guardare", ma di osservare con attenzione e partecipazione emotiva. Questo suggerisce una sfumatura diversa tra "duca" e "maestro": il duca indica, mentre il maestro educa.

[4] Cfr. il testo di Anceschi sul "mirare" tratto dall'edizione digitale dell'*Enciclopedia dantesca*: https://www.treccani.it/enciclopedia/mirare_(Enciclopedia-Dantesca)/.

3.3. Parole chiave

Nell'analisi del *corpus* della *Commedia*, è stata impiegata anche la funzione *Keyword* di *AntConc* per identificare le parole chiave nel *corpus* di studio. La funzione *Keyword* confronta la frequenza delle parole in un *corpus* di riferimento con quella in un *corpus target*, permettendo di identificare le parole che sono significativamente più frequenti in quest'ultimo. Ciò può aiutare a rilevare le parole e i concetti che sono particolarmente importanti o distintivi in un determinato testo o sezione di testo. Nel nostro caso, si è utilizzato l'*Inferno* come *corpus target* e il *Purgatorio* come *corpus* di riferimento. In questo contesto, "maestro" e "duca" sono emersi come parole chiave, indicando che sono significativamente più frequenti nell'*Inferno* rispetto al *Purgatorio*. Questo conferma ulteriormente l'importanza di questi appellativi nel contesto dell'*Inferno*.

Inoltre, si è osservato che parole geografiche specifiche dell'*Inferno* come "fondo", "fossato", "scoglio", "bolgia" e "rena" sono apparse come parole chiave. Questo riflette l'ambientazione unica e distintiva dell'*Inferno* nella *Commedia*. Si è anche notato l'uso frequente di "disse" e "dissi", che suggerisce un dialogo attivo e dinamico nell'*Inferno*.

Quando è stato invertito l'approccio, utilizzando il *Purgatorio* come *corpus target* e l'*Inferno* come *corpus* di riferimento, si è osservato un diverso insieme di parole chiave. Queste includevano "lei", "Beatrice", "Virgilio", "salir", "monte" e "dolce". Questi risultati riflettono i temi e i personaggi distintivi del *Purgatorio*, tra cui l'importanza di Beatrice, l'ascesa verso il monte e l'atmosfera generalmente più dolce e speranzosa del *Purgatorio* rispetto all'*Inferno*.

4. Conclusione

Attraverso l'uso dello strumento di analisi del *corpus AntConc*, questo studio ha esplorato l'uso degli appellativi "maestro" e "duca" nella *Commedia*.

L'analisi della dispersione degli appellativi "maestro" e "duca" nella *Divina Commedia* ha rivelato un uso strategico di questi termini da parte di Dante. La frequenza variabile e le lacune nell'uso di questi appellativi sottolineano il ruolo di Virgilio come guida e mentore in momenti chiave del viaggio di Dante, così come l'ingresso di nuovi personaggi che assumono parzialmente questi ruoli.

L'analisi delle collocazioni ha evidenziato un forte legame personale e affettivo tra Dante e Virgilio. Sono state rilevate anche sfumature nell'uso di "maestro" e "duca".

L'analisi delle parole chiave ha confermato l'importanza di "maestro" e "duca" nel contesto dell'*Inferno*, fornendo ulteriori intuizioni sui temi e i personaggi distintivi di ciascuna cantica della *Commedia*.

In conclusione, i risultati non solo contribuiscono alla comprensione dell'uso degli appellativi "maestro" e "duca" da parte di Dante, ma dimostrano l'efficacia di *AntConc* per l'analisi letteraria, aprendo una possibilità di applicazioni future per una comprensione più approfondita della *Commedia*.

Bibliografia

Barolini T., *Dante's Poets. Textuality and truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

Sitografia

AntConc (Versione 4.2.0), http://www.laurenceanthony.net/software.

Commedia, https://dmf.unicatt.it/~della/pythoncourse18/commedia.txt.

Enciclopedia dantesca, https://www.treccani.it/enciclopedia/mirare_(Enciclopedia-Dantesca)/.

Ugo Conti

TRIARS e l'analisi ritmico-sintattica della terza rima

1. Basi teoriche e sviluppo di TRIARS

TRIARS, il cui acronimo sta per Terza Rima Informatizzata per l'Analisi Ritmica e Sintattica, rappresenta l'attuale punto di arrivo un progetto di ricerca avviato nel 2017 e portato avanti durante il percorso di dottorato di chi scrive presso l'Università degli Studi di Firenze. L'idea originale da cui è scaturita tale ricerca era in verità piuttosto ambiziosa in relazione alle normali tempistiche di un dottorato, ma il punto focale del progetto, di cui una vistosa traccia rimane tuttora nel nome di TRIARS, era ed è rimasto lo studio stilistico della terza rima; tuttavia, con il proseguire delle ricerche, si è reso necessario un ridimensionamento degli obiettivi iniziali, per cui l'unica opera in terza rima coinvolta e interrogabile è attualmente la *Commedia* di Dante.

Le ambizioni di TRIARS sarebbero dunque ben altre: costruire una banca dati con le analisi ritmiche e sintattiche di un numero consistente di opere trecentesche in terza rima, per consentire lo svolgimento di ricerche stilistiche in grado di cogliere il peso della lezione dantesca, al livello profondo a cui operano il ritmo e la sintassi, nelle prime attestazioni del metro che hanno fatto seguito al poema. Un punto di arrivo, però, per quanto provvisorio, è stato raggiunto e, sebbene non permetta ancora la soddisfazione dell'obiettivo che si è appena esposto, ha portato a dei primi importanti risultati.

Lo sforzo finora compiuto per l'avvio di TRIARS, infatti, ha riguardato soprattutto il lato teorico di come conciliare efficacemente i due piani di analisi da tenere in considerazione, ovvero quello del ritmo e della sintassi, e la *Commedia* è sembrata da subito come il testo più adatto ad avviare le prime ricerche in questa direzione, dal momento che ci si è potuti introdurre in una lunga tradizione di studi che ha fatto proprio del poema dantesco il banco di prova privilegiato di nuove metodologie d'analisi, anche informatiche.

A tal proposito, il punto di partenza imprescindibile per lo sviluppo di TRIARS è da rintracciarsi in quelle pagine di *Un'interpretazione di Dante* di Contini del 1965, dedicate all'analisi degli «echi di Dante entro Dante», dalle quali emerge una definizione del funzionamento della memoria dantesca ormai celebre, secondo cui essa «non è puramente verbale, per eccitazioni provenienti da oggetti affini, ma si organizza in figure ritmiche»[1]. Il saggio di Contini ha poi portato, negli anni immediatamente successivi, a un grande fermento di studi rivolti all'approfondimento di tali aspetti nel poema; tra questi, i momenti di più assoluto rilievo sono rappresentati senz'altro dai contributi di Pier Marco Bertinetto, che nel 1973 porta a termine la prima analisi parzialmente informatizzata del ritmo dell'endecasillabo nella *Commedia*, e di Pietro Beltrami, che tra il 1970 e il 1976 pubblica due fondamentali saggi volti a indagare gli aspetti iterativi del verso del poema e a descrivere «la 'struttura sintattica complessiva' e la 'struttura metrica complessiva' con un unico apparato di regole», per fornire «la possibilità di individuare la struttura profonda di ogni singolo testo»[2]. Questi ultimi studi, inoltre, si caratterizzano per essere condotti sulla scia della serie di interventi danteschi di Gian Luigi Beccaria ruotanti attorno al concetto di «autonomia del significante» e pubblicati fra il 1969 e il 1970, dove si insiste in maniera netta sulla mancanza di correlazione diretta tra forma e contenuto[3]; al di là di questo concetto, fondamentale per quel momento della storia della critica italiana e, se limato nei suoi aspetti più estremi, utile ancora oggi, un altro fondamentale spunto fra i molti forniti da Beccaria riguarda l'invito a indagare il «grande ritmo» della terzina, oltre che il «piccolo ritmo» dell'endecasillabo: un dettaglio che caratterizza fortemente tutta l'impostazione teorica alle spalle di TRIARS.

Una panoramica della linea teorica in cui si inserisce il presente progetto non sarebbe però completa senza un rimando ai due progetti che, più di ogni altro, hanno contribuito a creare e delineare TRIARS, non solamente da un

[1] G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, p. 83.

[2] Per quanto riguarda Bertinetto il riferimento è al volume *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche della versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973; invece, per i due interventi di Beltrami si rimanda alla più recente pubblicazione in volume, per cui cfr. P.G. Beltrami, *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 17-113. Nello specifico, la citazione è tratta dal secondo saggio, per cui cfr. ivi, pp. 50-51.

[3] Tali saggi sono raccolti, insieme a studi che vertono su questioni analoghe ma legate ad altri autori, in G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.

punto di vista teorico, ma anche pratico. Si tratta nello specifico di progetti informatici sviluppati intorno ai primi anni del 2000 e specificamente indirizzati allo studio del ritmo e della sintassi di alcune opere della nostra letteratura: il primo è *DanteSearch*, a cura di Mirko Tavoni per l'Università di Pisa, che raccoglie in una banca dati l'analisi grammaticale di tutta l'opera dantesca e quella sintattica della sola produzione in volgare del poeta; il secondo, invece, è l'*Archivio Metrico Italiano*, a cura del Gruppo Padovano di Stilistica, che consiste in una banca dati che comprende le scansioni ritmiche della *Commedia* e di alcune altre opere dei primi secoli della nostra letteratura[4].

I dati dell'analisi sintattica e ritmica, infatti, sono stati generosamente messi a disposizione per la presente ricerca e sono quindi stati combinati insieme e, in alcuni punti, riadattati per rispondere in maniera più adeguata alle diverse prerogative di TRIARS. Nello specifico gli interventi più vistosi sono stati effettuati sulla marcatura sintattica, di cui si propone qui un esempio relativo ai versi della seconda terzina del primo canto dell'*Inferno* così come si possono estrapolare da *DanteSearch*:

<s><cl type="esclam" function="princ">Ahi quanto<cl type="rel impl lim" function="subord I" id="IfI1" next="IfI2"> a dir <cl type="int x" function="subord II" id="IfI3" next="IfI4">qual era</cl></cl> è cosa dura<lb/> <cl type="rel impl lim" function="subord I" id="IfI2"><cl type="int x" function="subord II" id="IfI4">esta selva selvaggia e aspra e forte<lb/> <cl type="rel app antec" function="subord III">che nel pensier rinova la paura!</cl></cl></cl><lb/>

Trattandosi di un progetto specificamente indirizzato allo studio della sintassi dantesca, la marcatura di *DanteSearch* risulta essere estremamente approfondita e dettagliata, tanto da rischiare in qualche caso di oscurare alcune analogie che TRIARS dovrebbe invece andare a rintracciare. Nel corso dei lavori preliminari, dunque, è stato necessario intervenire al livello di definizione dell'attributo *type*, dove specificazioni molto dettagliate come "rel impl lim", che sta per "relativa implicita limitativa", e "int x", che sta per "interrogativa di tipo x", sono state semplificate rispettivamente in "rel" e "int", ovvero "relativa" e "interrogativa". La stessa porzione di codifica è stata, perciò,

[4] Il sito dell'*Archivio Metrico Italiano* attualmente risulta disattivato per una riprogettazione della piattaforma; per maggiori informazioni al riguardo cfr. A. Soldani, *Marco Praloran e l'Archivio Metrico Italiano*, «Stilistica e Metrica Italiana», XXI, 2021, pp. 237-41. Per quanto riguarda, invece, la parte di *DanteSearch*, collegandosi all'indirizzo https://dantesearch.dantenetwork.it/, è possibile interrogare e scaricare la codifica grammaticale e sintattica della *Commedia*.

trasformata nel modo che segue:

<s><cl type="esclam" function="princ">Ahi quanto<cl type="rel" function="subord I" id="IfI1" next="IfI2"> a dir <cl type="int" function="subord II" id="IfI3" next="IfI4">qual era</cl></cl> è cosa dura<lb/> <cl type="rel" function="subord I" id="IfI2"><cl type="int" function="subord II" id="IfI4">esta selva selvaggia e aspra e forte<lb/> <cl type="rel" function="subord III">che nel pensier rinova la paura!</cl></cl></cl></cl><lb/>

Il contributo di *DanteSearch* e dell'*Archivio Metrico Italiano*, naturalmente, non è puramente di tipo tecnico, ma anche teorico e tocca alcuni punti fondamentali in generale per la ricerca nell'ambito dell'informatica umanistica. Un ulteriore arricchimento che caratterizza TRIARS è, infatti, dato dal fatto di potersi inserire nel solco di una tradizione di studi sul ritmo e sulla sintassi che condivide le stesse linee teoriche, che si possono riassumere nelle linee guida per la scansione del verso elaborate da Marco Praloran e Arnaldo Soldani e nel lavoro di sistemazione per la codifica sintattica di Sara Gigli[5]. L'elaborazione di criteri chiari e scientificamente validi per la scansione ritmica e sintattica rende possibile la proliferazione e condivisione degli stessi strumenti, mentre l'allineamento di *DanteSearch* agli standard di codifica del *Consorzio TEI* offre la possibilità di reimpiegare questi dati anche in un'ottica di interoperabilità.

Facendo, dunque, leva su questi aspetti e grazie al supporto tecnico e scientifico di Marco Biffi e Simone Magherini del Laboratorio di Informatica Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze e di Giovanni Salucci di *progettinrete*[6], TRIARS, di cui nel prossimo paragrafo si esporranno in dettaglio le principali caratteristiche, ha potuto vedere la luce negli ultimi mesi del 2019 per essere subito impiegato per le prime ricerche sul ritmo e sulla sintassi della *Commedia*[7].

[5] I rimandi sono a M. Praloran, A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei 'Fragmenta'*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123 e a S. Gigli, *Codifica sintattica della 'Commedia' dantesca*, tesi di dottorato in Studi Italianistici, ciclo XVI, supervisori di tesi Mirko Tavoni e Fabrizio Franceschini, Università di Pisa, 2004.

[6] TRIARS, la cui più recente descrizione tecnica si può leggere in U. Conti, *Combining rhythmic and syntactic analysis: an experiment on Dante's Comedy with the new tool TRIARS*, «Umanistica Digitale», XIII, 2022, pp. 49-68, può essere consultato al sito https://triars.labdilef.it/. Per quanto riguarda il Laboratorio di Informatica Umanistica e *progettinerete*, si può fare riferimento alle rispettive *home page*: https://www.liu.unifi.it/ e https://www.progettinrete.it/.

[7] I risultati delle ricerche ottenuti grazie all'impiego di TRIARS sono in U. Conti, *Prime osservazioni per un'analisi ritmico-sintattica della Commedia*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, Padova,

2. Interfaccia di ricerca e funzioni

Collegandosi al sito <https://triars.labdilef.it/> si accede, dunque, all'interfaccia di ricerca che si presenta nella seguente maniera:

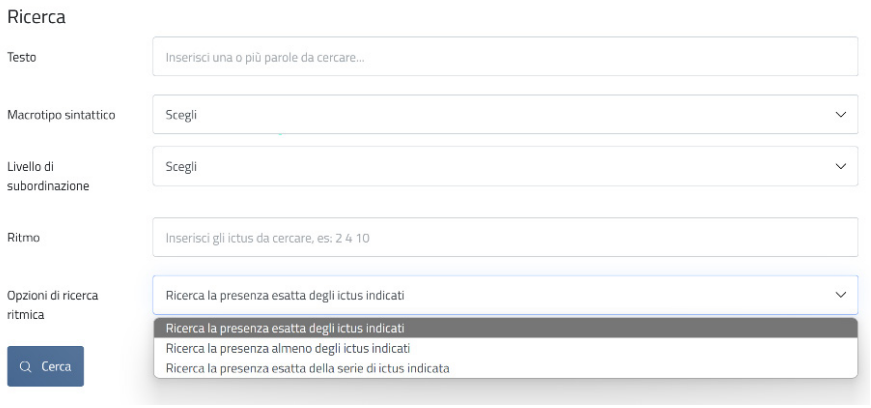


Figura 1. L'interfaccia di ricerca di TRIARS

Come si può vedere, sono presenti cinque campi che possono essere compilati per avviare delle ricerche sul testo della *Commedia*. Nello specifico:

1. Nel campo "Testo" si possono inserire delle stringhe di testo per delimitare le ricerche a tutti quei contesti in cui compare la stringa ricercata, per cui inserendo "adona" verranno localizzate le due occorrenze del termine in *Inf.* VI, 34 e *Purg.* XI 19;
2. Nel campo "Macrotipo sintattico" si possono selezionare i diversi macrotipi sintattici già presenti nell'analisi di *DanteSearch*;
3. Nel campo "Livello di subordinazione" si può specificare il livello di subordinazione delle frasi, anche qualora il campo precedente sia rimasto vuoto;
4. Nel campo "Ritmo" si possono inserire dei caratteri numerici separati da uno spazio e corrispondenti alle sillabe accentate del verso per interrogare

libreriauniversitaria.it, 2020, pp. 29-48; Id., *Per uno studio ritmico-sintattico della terza rima: prime osservazioni sulla 'Commedia' dantesca*, tesi di dottorato in Italianistica, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2021; Id., *Per un'analisi ritmico-sintattica della terza rima. Il caso delle dichiarative e delle interrogative nella Commedia*, «Stilistica e Metrica Italiana», XXII, 2022, pp. 3-38.

i dati sul ritmo, ma l'impostazione del parametro ha bisogno di essere ulteriormente specificata dal campo successivo;

5. Nel campo "Opzioni di ricerca ritmica" ci sono tre diverse impostazioni:
   a. "Ricerca la presenza esatta degli ictus indicati", dove, inserendo uno schema come "4 7 10", verranno mostrate esattamente tutte le terzine con almeno un endecasillabo marcato dagli accenti indicati;
   b. "Ricerca la presenza almeno degli ictus indicati", dove, inserendo una sequenza numerica come quella sopra, non verranno mostrati solo gli endecasillabi che rientrano con precisione in quel profilo ritmico, ma anche quelli che, oltre agli ictus indicati, ne presentano altri, come magari "1 4 7 10", "1 4 6 7 10" oppure anche "1 2 3 4 5 6 7 8 9 10";
   c. "Ricerca la presenza esatta della serie di ictus indicata", dove, inserendo una sequenza di ictus precisa, verranno mostrati tutti gli endecasillabi che la rispettano, pur presentandone anche altri; dunque, mantenendo la ricerca sul profilo "4 7 10", verranno evidenziati gli endecasillabi marcati come "4 7 10", "1 4 7 10", "1 2 3 4 7 10", ma mai endecasillabi come "4 6 7 10", perché la tonicità della sesta sillaba non soddisfa i requisiti della ricerca.

Per garantire la massima flessibilità, in TRIARS ogni campo può essere o non essere compilato, consentendo dunque di avviare anche delle ricerche esclusivamente centrate sul ritmo o sulla sintassi, specificando o meno il livello di subordinazione o il macrotipo sintattico. La grande differenza rispetto a quanto si può già trovare su *DanteSearch* e sull'*Archivio Metrico Italiano* è che TRIARS, come si è detto, parte dalla terzina come struttura minima e, dunque, restituisce i risultati a partire dalle terzine.

Un esempio di ricerca esteso a tutti i campi è il seguente:

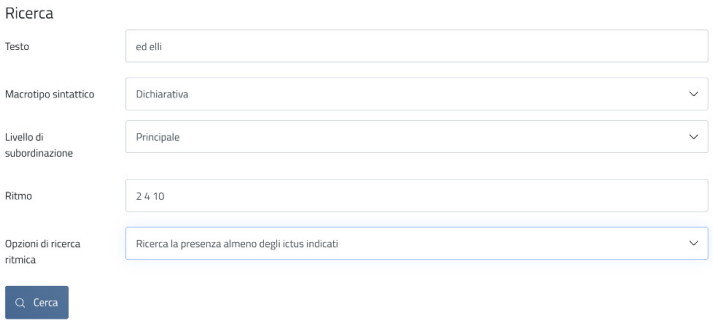


Figura 2. Un esempio di ricerca.

Digitando, dunque, la stringa "ed elli" nel primo campo, selezionando il macrotipo "Dichiarativa" e il livello "Principale" nei successivi due e delimitando la ricerca ritmica a tutti i versi che presentano almeno gli ictus di seconda, quarta e decima posizione, TRIARS restituisce 48 risultati e li ordina in base alla loro posizione all'interno dell'opera:

Figura 3. Una parte dei risultati.

Naturalmente, dato che l'ambito di privilegiato interesse è quello del «grande ritmo» della terzina, tutti i risultati, che vengono mostrati sempre dal singolo endecasillabo in cui l'occorrenza ritmica e testuale si verifica, possono essere estesi cliccando su "Vedi la terzina" per visualizzare l'intera terzina di interesse, con i relativi dati per il ritmo di ogni verso che la compone:

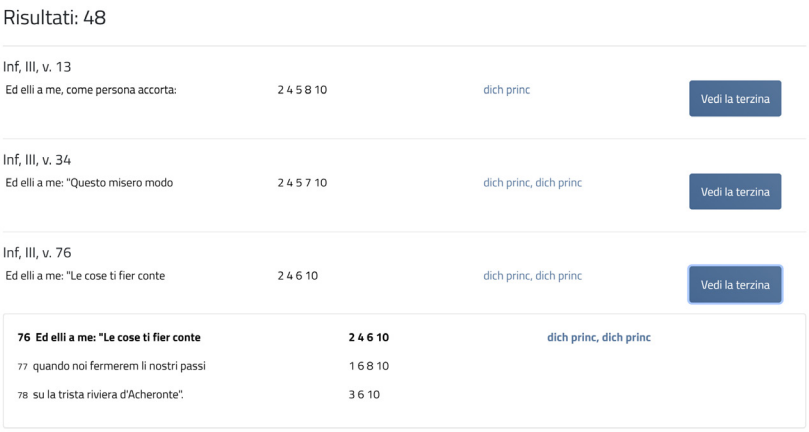


Figura 4. La visualizzazione allargata dei risultati.

Questo è l'attuale livello raggiunto dallo sviluppo di TRIARS che, in verità, si trova ancora allo stato di prototipo e, come tale, è caratterizzato tuttora da alcune imprecisioni che ne limitano in alcuni casi l'efficacia. La maggior parte di tali problematiche è localizzata al livello della marcatura sintattica e si genera a causa dell'incompatibilità tra la marcatura XML di *DanteSearch* e il motore di ricerca di TRIARS. Per fornire un esempio sufficientemente completo delle varie problematiche che possono presentarsi durante una ricerca, basterà osservare il seguente esempio, ricreabile impostando una semplice ricerca sulle frasi dichiarative:

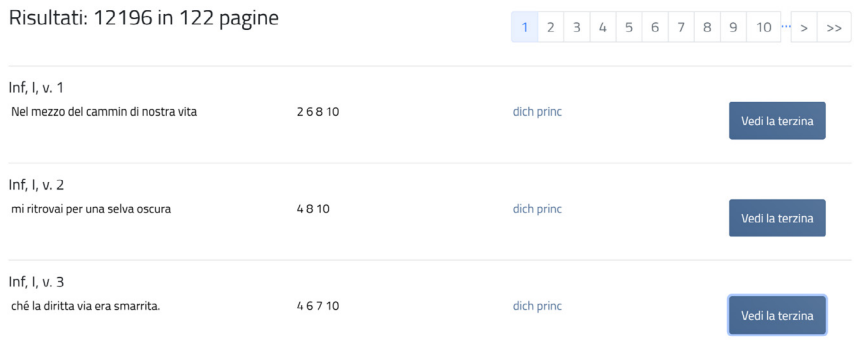


Figura 5. Un esempio di errore nella restituzione dei risultati

Tra i 12196 risultati che il programma restituisce, ci interessano in realtà solamente i primi tre, che riguardano la prima terzina dell'opera. Il problema che emerge dall'osservazione di questi risultati, ma che forse era già evidente da alcuni degli esempi precedenti, è che la frase ricercata non viene evidenziata in maniera precisa dal programma. Questo particolare può creare in realtà diversi dubbi nella lettura dei dati, perché non solo lascia all'utente il compito, che talvolta può risultare anche molto difficoltoso, di analizzare di volta in volta la sintassi dei risultati restituiti, ma rende anche poco affidabile il numero di occorrenze ottenute: avviando la stessa ricerca su *DanteSearch*, infatti, le attestazioni sono 6073, meno della metà. Tale discrepanza è facilmente spiegabile osservando i risultati relativi ai primi tre versi dell'*Inferno*, dove, a ben vedere, il programma restituisce tre risultati di frase dichiarativa nella prima terzina; tuttavia, se si analizza la frase, è facile comprenderne la struttura corretta, consistente in una frase dichiarativa principale – «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura», che dovrebbe contare come

singolo risultato ed essere opportunamente segnalata dall'interfaccia come non limitata a un singolo endecasillabo – e in una frase subordinata causale – «ché la diritta via era smarrita», che non dovrebbe essere contata come occorrenza di frase dichiarativa, ma solo, come pure avviene se si avvia una ricerca limitata alle frasi causali, come frase causale.

Tale problematica, il cui peso è tanto più grande quanto più generiche diventano le ricerche, è da imputare al conflitto tra marcatura sintattica e motore di ricerca di cui si è detto:

```
<s><cl type="dich" function="princ">Nel mezzo del cammin di nostra vita<lb/> mi ritrovai per una selva oscura,<lb/> <cl type="caus" function="subord I">ch&eacute; la diritta via era smarrita.</cl></cl><lb/></s>
```

Andando a osservare la struttura della codifica sintattica della *Commedia* di *DanteSearch*, che è in realtà corretta, si può vedere come entrambi i marcatori </cl>, tra cui il primo che indica la fine della frase dichiarativa, siano posti solamente prima del marcatore di fine frase complessa </s>. TRIARS non è in grado di discernere questi casi e, dunque, interpreta ogni endecasillabo che trova a partire dall'apertura della frase come una sua singola occorrenza, segnalandone una per ogni marcatore di fine verso, <lb/>, che incontra; per questo motivo il verso «che la diritta via era smarrita» viene restituito tra i risultati di ricerca relativi sia alle frasi dichiarative sia alle frasi causali. Come si può intuire, in un'opera complessa come la *Commedia*, il problema risulta essere in realtà piuttosto esteso, anche se risolvibile; per arginare la situazione, sarebbe infatti sufficiente intervenire sugli indici segnalando manualmente i confini di ogni frase, ma, nel momento in cui la situazione è emersa per la prima volta, la mole di lavoro necessaria prospettata per ridefinire correttamente i confini sintattici di tutte le frasi non era compatibile con la durata di un normale corso di dottorato. Allo stesso modo, vista la natura della ricerca, anche l'idea di limitare il lavoro di ridefinizione a un campione ragionevole dell'opera non è sembrata percorribile; per garantire, dunque, la completezza dei dati, si è stabilito di utilizzare il programma così com'è, controllando scrupolosamente e manualmente ogni risultato.

3. Una provvisoria conclusione

A prescindere dalle difficoltà tecniche di cui si è discusso, dunque, la ricerca è stata portata avanti e ha raggiunto delle prime incoraggianti conclusioni. Attraverso gli strumenti a disposizione, infatti, è stato possibile ultimare le ricerche sul ritmo e sulla sintassi della *Commedia*, schedando un notevole

numero di terzine dell'opera, suddivise sulla base del macrotipo sintattico e della disposizione che esso può assumere all'interno della terzina, dalla cui osservazione emergono chiaramente divergenze e similarità nelle strutture ritmico-sintattiche che maggiormente ricorrono nel poema.

La conclusione a cui si è finora giunti, però, non può che essere provvisoria. Al di là delle necessarie migliorie volte alla correzione di queste ultime problematiche e oltre all'aggiunta di altre funzioni minori che potrebbero migliorare l'interfaccia di ricerca e su cui non ci si è soffermati[8], il prossimo necessario passo in avanti di cui TRIARS potrebbe giovare è senz'altro l'estensione della banca dati ad altre opere in terza rima. L'esperimento portato avanti sulla *Commedia*, potendo contare su importanti strumenti e studi critici già esistenti, è infatti servito a impostare il lavoro da un punto di vista teorico e, attraverso l'analisi integrale dei dati ricavati dall'unione dei due piani del ritmo e della sintassi, a verificare la sua effettiva validità direttamente sulle terzine dantesche.

Nonostante la presenza di studi e strumenti preesistenti, è risultato evidente come coniugare queste due dimensioni in un'unica ricerca non sia un lavoro semplice, perché così facendo emergono molte criticità e numerose questioni, non solo legate agli aspetti informatici e pratici della costruzione di un simile strumento, ma anche a quelli linguistici e filologici. I risultati finora ottenuti dimostrano che, nella strettissima implicazione che caratterizza lingua e metro, esistono delle abitudini compositive che Dante inevitabilmente adopera con una certa insistenza per la strutturazione delle proprie terzine nella *Commedia*; l'osservazione attenta di queste tendenze così minute della versificazione dantesca può sembrare una pratica oziosa, ma, a ben vedere, già questi primi sondaggi avviati sul testo del poema permettono di cogliere in maniera più chiara il modo in cui Dante componeva i suoi versi. Analizzando tali materiali si entra infatti a contatto con quegli elementi essenziali che costituiscono la base della versificazione dantesca: TRIARS cerca, dunque, di fornire degli strumenti utili per studiarla e comprendere i meccanismi profondi che la regolano. Come già più volte anticipato, quello che rimane ancora da indagare, tuttavia, è il comportamento del metro nelle opere di diversi autori, grazie al quale si potrà finalmente avere una visione pienamente completa della terza rima.

[8] Una cernita dettagliata di queste possibili migliorie è in Conti, *Combining rhythmic and syntactic analysis*, cit., pp. 61-62.

Bibliografia

Beccaria G.L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.

Beltrami P.G., *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2015.

Bertinetto P.M., *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche della versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973.

Conti U., *Prime osservazioni per un'analisi ritmico-sintattica della Commedia*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, Padova, libreriauniversitaria.it, 2020, pp. 29-48.

–, *Per uno studio ritmico-sintattico della terza rima: prime osservazioni sulla 'Commedia' dantesca*, tesi di dottorato in Italianistica, ciclo XXXIII, supervisore di tesi L. Azzetta, Università degli Studi di Firenze, 2021.

–, *Per un'analisi ritmico-sintattica della terza rima. Il caso delle dichiarative e delle interrogative nella Commedia*, in «Stilistica e Metrica Italiana», XXII, 2022, pp. 3-38.

–, *Combining rhythmic and syntactic analysis: an experiment on Dante's Comedy with the new tool TRIARS*, «Umanistica Digitale», XIII, 2022, pp. 49-68.

Contini G., *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970.

Gigli S., *Codifica sintattica della 'Commedia' dantesca*, tesi di dottorato in Studi Italianistici, ciclo XVI, supervisori di tesi Mirko Tavoni e Fabrizio Franceschini, Università di Pisa, 2004.

Praloran M., Soldani A., *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei 'Fragmenta'*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123.

Soldani A., *Marco Praloran e l'Archivio Metrico Italiano*, «Stilistica e Metrica Italiana», XXI, 2021, pp. 237-41.

Sitografia

Dante Search, https://dantesearch.dantenetwork.it/.

Laboratorio di Informatica Umanistica (Università degli Studi di Firenze), https://www.liu.unifi.it/.

Progettinrete, https://www.progettinrete.it/.

TRIARS, https://triars.labdilef.it/.

Daniele Merola

Per un'attribuzione automatizzata dei testi letterari. Il sonetto *Lo sottil ladro che negli occhi porti* al vaglio della stilometria[*]

1. Il sonetto *Lo sottil ladro che negli occhi porti* è trasmesso da nove testimoni fra manoscritti e stampe. Questi si dividono in due gruppi: da una parte la coppia, che chiameremo α, costituita da C^4 e LR^2; dall'altra β, rappresentato da Ca Bo^1 NA^3 T^2 Ga^1. La bipartizione della tradizione riflette anche quella relativa alla paternità del testo, dal momento che il sonetto viene assegnato a Dante da α, mentre è dato come di Cino da β, ramo da cui probabilmente attinsero anche le stampe cinquecentesche di Pilli (1559) e di Faustino Tasso (1589).

Riporto qui di seguito il sonetto nella lezione fissata da Domenico De Robertis[2]:

---

[*] Questo lavoro nasce nell'ambito delle ricerche relative alla mia tesi di dottorato *Le rime incerte dello stilnovo. Questioni e metodi di filologia attributiva*, che sto conducendo presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata" e l'Université de Fribourg sotto la guida dei proff. Roberto Rea, Paolo Canettieri e Paolo Borsa. Ringrazio in particolare il prof. Paolo Canettieri, della cui gentile collaborazione mi sono avvalso per l'analisi stilometrica del sonetto che qui si presenta.

[1] Per l'indicazione dei mss. si adottano le sigle attualmente in uso: C^4 = Città del Vaticano, BAV, Chig. L IV 131; LR^2 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184; Ca = Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 433; Bo^1 = Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289; NA^3 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi acquisti e accessioni 1049; T^2 = Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1050; Ga = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi acquisti e accessioni 332. Si tralascia la testimonianza del ms. Roma, Biblioteca Angelica, 1425, in quanto derivato da Ga come dimostrato da M. Barbi, *Un codice derivato dalla Giuntina Galvani*, in Id., *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 409-415.

[2] Cfr. D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002 («Ed. Naz. delle Opere di Dante», a cura della Società Dantesca Italiana, 3 voll. in 5 tomi). Al

Lo sottil ladro che negli occhi porti
vien dritto a l'uom per mezzo della faccia,
e prima invola il cor ch'altri lo saccia
passando lui per li sentier' più accorti.
Tu che a•ffar questo l'aiuti e conforti
però che sospirando si disfaccia,
fuggendo mostri poi che•tti dispiaccia,
e 'n questa guisa n'hai già quasi morti.
Li spiriti dolenti disvïati
che 'n vece son del cor, che trovan meno,
non domandan se non che tu mi guati;
ma•ttu sè micidiale e hai sì pieno
l'animo tuo di pensier' sì spietati,
ched ognun par che•ssia crudel veleno

Il ramo α si dimostra per i seguenti errori: 2 *dietro* per *dritto*, 4 *passando altri... più corti (Pensando...pensier* LR[2]*)* per *p. lui... più accorti*; e comprovato dalle varianti secondarie 8 *sic(c)hen tal guisa... morto* per *e 'n questa guisa... morti*, 10 *che nuscien dello cor* per *che 'nvece son del c.* Come già chiarito da Michele Barbi a proposito della paternità del sonetto *Iacopo, i' fui ne le nevicate alpi*, LR[2] e C[4] discendono per via indipendente da una medesima fonte, rispetto alla quale il Rediano mostra in generale molta fedeltà e cura nel riportare le attribuzioni, a differenza del Chigiano, il quale, ereditando da altri derivati una serie di spostamenti e negligenze, appare nel complesso più disordinato e infido sul piano attributivo[3]. Tuttavia, per la sezione che qui interessa, l'adiacenza dei due componimenti all'interno di una seriazione che, pur non restando inalterata, è comunque ben riconoscibile in entrambi i codici, consente di ipotizzare che l'attribuzione a Dante dovesse essere già presente nell'ascendente comune.

Quanto invece a β, i testimoni che trasmettono il sonetto sotto il nome di Cino sono tutti riconducibili alla tradizione formata da N&c e dal Bolognese 1289, la cui articolazione interna necessiterebbe di ulteriori approfondimenti[4].

---

v. 4 si accoglie la correzione *sentier'* al posto di *sentier* (lez. del testo critico) proposta dallo stesso De Robertis in Id., *Le "Rime" alla visita di controllo*, «Studi danteschi», LXX, 2005, pp. 139-154: 145.

[3] Cfr. M. Barbi, *Per un sonetto attribuito a Dante e per due codici di rime antiche*, in Id., *Studi sul canzoniere*, cit., pp. 453-509, in part. p. 461 ss.

[4] Cfr. ivi (cap. *Il Codice Casanatense e i suoi affini*), pp. 339-451 in part. pp. 344-359, 388-400, 409-426, mentre per le testimonianze di Pilli e Faustino Tasso pp. 427-436. In particolare, in NA[3] il sonetto compare all'interno di una sezione di testi ciniani aggiunta a

Ad ogni modo, è possibile che i due rami derivino dalla stessa fonte, potendo riconoscere un indizio di errore d'archetipo al v. 8 *m'ha(i) già quasi morto** (: *-orti*), variamente sanato dai rappresentanti di β: tutti i codici hanno a testo la correzione *morti* (in Ca *-i* è sovrascritta), mentre quella di *m'hai* in *n'hai* è solo in NA[3] e Ca (sempre con *-n* sovrascritta)[5]. Dal punto di vista stemmatico, dunque, ci troviamo di fronte a una situazione di perfetta parità, sebbene già Barbi riconoscesse per le rime di Cino maggiore autorità al gruppo β[6].

Passando ora alla lettura del sonetto, la situazione messa in scena è topica. Il poeta, rivolgendosi alla donna, descrive il momento dell'innamoramento attraverso la suggestiva immagine di Amore-ladro, il quale, dimorando negli occhi dell'amata, prima trafigge quelli dell'amante e poi s'impossessa furtivamente del suo cuore. La donna, che è complice di Amore in quanto è il mezzo con cui il dio compie il suo delitto, mostra la sua ostilità sottraendosi alla vista dell'amante e facendo consumare il suo cuore di sospiri. Gli spiriti afflitti e smarriti, ossia le forze vitali che hanno preso il posto del cuore, non fanno altro che chiedere invano che ella volga il suo sguardo verso l'amante, ma la sua ferocia è tale che ogni suo pensiero somiglia piuttosto a un aspro veleno.

Se il tema di Amore che s'insinua negli occhi della donna innescando il processo dell'innamoramento è proprio di una fenomenologia ben attestata già a partire dai siciliani, l'elemento che caratterizza *Lo sottil ladro* è l'accento posto sul furto che il dio mette in atto con astuzia, provocando un crescendo di accuse da parte del poeta[7]. Qualche riscontro è già nei trovatori, per esempio nella canzone di Perdigon, *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso* (*BdT* 370.13), tradotta nel sonetto del rimatore duecentesco Polo Zoppo (CLPIO, L 388:

---

quella principale di tradizione bartoliniana, che presenta elementi di contatto con la citata stampa Pilli, allestita all'incirca negli stessi anni, e di cui s'ignorano ancora le fonti (su NA[3] si veda la scheda firmata da Gino Belloni nel catalogo della mostra *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di G. Belloni, R. Drusi, Firenze, Olschki, 2002, pp. 244-249).

[5] A tal proposito, Marco Grimaldi, ritenendo impossibile stabilire l'attribuzione del sonetto sul piano stilistico, osserva che se i testimoni discendono da un archetipo non si può escludere «che il testo circolasse adespoto, che i nomi di Dante e di Cino si siano introdotti solo in un secondo momento e che il son. sia quindi di un altro, ignoto, autore»: cfr. D. Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, intr. di E. Malato, 2 tt., I: *Vita nuova. Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, Roma, Salerno, 2015; II (che contiene la sezione *'Rime di dubbia attribuzione e riattribuite a Dante'*): *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Grimaldi, Roma, Salerno, 2019, p. 1331.

[6] Cfr. Id, *Per un sonetto attribuito a Dante*, cit., pp. 504-505.

[7] L'attacco, come nota Contini, potrebbe essere stato suggerito dal dantesco *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (cfr. D. Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946[2], p. 236).

«‹Ladro mi sembra Amore, poi che fesse / si como fe•ladrone fa sovente; / che, se 'n via trova quel d'altro paese, / fa-i credere ch' el sa 'l camino certamente»)[8]; riaffiora nei siciliani e nei siculo-toscani per poi canonizzarsi nel Trecento[9], dove però non è Amore, bensì la donna o, tutt'al più, i suoi occhi che indossano i panni del ladro[10]: si veda in particolare Sennuccio del Bene, *Sí giovin, bella, sottil furatrice*, vv. 1-3: «Sí giovin, bella, sottil furatrice / come•ttu non fu mai, / pensando come e che furato m'hai»; Antonio da Ferrara, *Lagrime gli occhi e 'l cor sospiri amari*, vv. 76-78: «sol per ricordo d'una bella anzilla, / che, sopran fermo in schilla, / du' occhi ladri, in su i bei fior' cantava»; Niccolò de' Rossi, *In habito d'omo vivo o figura*, vv. 12-14: «Come che sïa, dirò: «Soça ladra! Po' che Amore per so preso mi mena, / perché le viscera tanto mi squadra»[11]; Fazio degli Uberti, *Grave m'è a dire come amaro torna*, vv. 26-7: «i' dico lumi li occhi suo' leggiadri / che dovria dir due ladri» (e *Ditt*. III XV, vv. 62-3: «con gli occhi vaghi quanto a Venus piace, / onesti e ladri in vista, se li guati»); Giovanni Quirini, *Colui che perse la figura humana*, v. 9: «quei vostri ladri che lume vi fanno», e *Tu se' bella et acorta*, vv. 5-7: «da lor nel petto mio par che desmonti / un spiritel, che a furar cum due ladri / il cor mi ven [...]»; Nicolò Quirini, *Gi ogli, che sono del cor mesaçeri*, vv. 1-4: «Gi ogli, che sono del cor mesaçeri, / sì che l'altrui voler celato scovre, / no mi par bello dir ch'alcun se ovre / en apelarli ladri né trinceri»[12]. Può inoltre risultare suggestiva, in tale

[8] Si cita dalle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a cura di d'A.S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992 (= CLPIO). Un'ampia rassegna dei precedenti occitanici è offerta da Marco Grimaldi nel 'cappello' introduttivo a *Lo sottil ladro* in Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, cit., pp. 1330-1331.

[9] Si veda per es. Pier della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv. 15-16: «parse che mi furasse [*scil*. Amore] / subitamente cor e corpo e vita» (P. della Vigna, *Rime*, a cura di G. Macciocca, in *I Poeti della Scuola Siciliana*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, II, pp. 265-323); Chiaro Davanzati, *Lo 'namorato core*, v. 45: «ch'amore 'l cor mi fura» (ma dello stesso cfr. anche *Per sodisfar lo tuo folle ardimento*, v. 10; C. Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965); Monte Andrea, *Oi doloroso, in dolor consumato*, v. 9: «per forza Amore m'à lo cor furato» (M. Andrea, *Le rime*, a cura di F.F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979).

[10] Fa eccezione un passo del *Teseida* di Boccaccio, la cui vicinanza con *Lo sottil ladro* appare a mio avviso inequivocabile: «e veramente io credo che ci tene / quel signore in balia, che già assai / volte udì' ricordar, cioè Amore, / ladro sottil di ciascun gentil core» (III, XXIV, vv. 5-8): cfr. G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, ed. critica a cura di E. Agostinelli, W. Coleman, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.

[11] Dello stesso cfr. anche *La femena ch'è del tempo pupilla*, v. 2, *Veder mi parve Amor en forma humana*, vv. 2 e 6, *Fin ch'io non fui, Amorm tuo gran soçetto*, v. 6, *Poiché de gl'ogli tu aì fatto dui ladri*, v. 1, *Quando ne la bella pietra m'intoppo*, v. 10 (riferito ad Amore).

[12] Di seguito i riferimenti alle edizioni dei testi in ordine di apparizione: D. Piccini,

direzione, la rappresentazione di Amore offerta da Francesco da Barberino nella canzone *Io non descrivo in altra guisa Amore* (vv. 61-72), corredata sia nei due autografi (o idiografi) Barb. lat. 4076 (f. 99*v*) e 4077 (f. 1*r*), sia nel pure antico Barb. lat. 3953 (p. 126), in parte trascritto dal citato Nicolò de' Rossi, da miniature, abbozzate o realizzate, rappresentanti Amore a cavallo nell'atto di scagliare dardi e con un bottino di cuori appesi al collare dell'animale[13].

Più prossima all'area stilnovistica, ma esattamente in linea con tale gusto immaginativo che fa di Amore una figura ostile e bellicosa atta a impossessarsi del cuore dell'amante, è la quinta strofa della canzone di Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica vanitate*, di cui si vedano in part. i vv. 53-58: «Deh, con' ti piace star presto guerrero, / e•ssè fatto scheran, che stai al varco / rubando i cori e saettando strali»[14]. Del resto, quello di Amore arciere è un altro motivo topico: un Amore che affila i suoi dardi (sembrerebbe per Lapo) appare infatti in sogno a Cavalcanti nel missivo all'Alighieri *Dante, un sospiro messagger del cor* (v. 9); e d'altronde è proprio Guido a mettere in guardia l'amico su tali assalti notturni di Amore volti a sottrarre il cuore di chi entra nella sua corte, nella celebre replica *Vedeste, al mio parere, ogni valore*, vv. 7-8: «sì va soave per sonno a la gente, / che 'l cor ne porta senza far dolore»[15]. Proprio attraverso il Dante petroso ci si affaccia quindi al Trecento: il congedo della canzone *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* di nuovo mette in scena un assalto, stavolta della donna, che 'sottrae il poeta a sé stesso', lo priva cioè della vita: «Canzon, vattene ritto

Un amico del Petrarca: Sennnuccio del Bene e le sue Rime, Roma-Padova, Antenore, 2004; *Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Pàtron, 1972; F. Brugnolo, *Il canzoniere di Niccolò de' Rossi*. I. *Introduzione, testo e glossario*, Roma-Padova, Antenore, 2000; F. degli Uberti, *Rime*, ed. critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013; Id., *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952, I; G. Quirini, *Rime*, ed. critica con commento a cura di E. M. Duso, Roma-Padova, Antenore, 2002; F. Brugnolo, *Le Rime di Nicolò Quirini*, in Id., *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2010, pp. 259-87 (testi pp. 261-83).

[13] I manoscritti, conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, sono visualizzabili in rete ai seguenti indirizzi: Barb. lat. 40 76: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4076; Barb. lat. 4077: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4077; Barb. lat. 3953: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.3953. Sulla raffigurazione di Amore si veda l'*Appendice* di Roberto Benedetti in F. Brugnolo, *Ancora sui canzonieri di Nicolò de' Rossi (e sul destinatario del Barberiniano)*, in Id, *Meandri*, cit., pp. 422-458: 452-458. Più in generale, sui manoscritti di Francesco da Barberino si veda il recente intervento di S. Bischetti, *Il punto sui manoscritti dei Documenti d'Amore*, in *Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*, a cura di S. Bischetti, A. Montefusco, Berlin, De Gruyter, 2021, pp. 13-36.

[14] Cfr. L. Gianni, *Rime*, a cura di R. Rea, Roma, Salerno, 2019.

[15] Cfr. G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

a quella donna / che m'ha rubato e morto, e che m'involа / quello ond'i' ho più gola» (vv. 79-81)[16]; ed è notevole, vista l'ampia fortuna della canzone fin da inizio Trecento, che la candida a essere il miglior vettore di trasmissione del motivo del furto del cuore, che una costellazione di codici antichi e relativamente autorevoli trasmetta le varianti *che m'ha rubato il core* (mss. AD^3 ek It^2 l Ca) e *che m'ha furato il core* (mss. Pal^4 R29b; il soggetto è la donna)[17].

Veniamo così alle attestazioni più prossime al sonetto *Lo sottil ladro*, che si registrano in Cino e in Dino Frescobaldi. In *Io era tutto fuor di stato amaro* Cino narra a un imprecisato amico, che non si può escludere fosse Dante[18], la nascita di un nuovo e irresistibile amore, ricorrendo al motivo degli occhi della donna che, come due ladri, si appropriano del cuore dell'amante determinandone l'innamoramento: «Io era tutto fuor di stato amaro, / diletto frate, e ritornato in bono, / entro 'n quel tempo che 'l cor mi furaro / due ladri che 'n figura nova sono» (vv. 1-4)[19]; e una situazione simile è descritta da Frescobaldi nel sonetto *No spero di trovar giammai pietate*, generalmente associato a *Lo sottil ladro* per il ladrocinio perpetrato dall'amata: «Questa [*scil.* la donna] si fece per me sottil ladra, / che 'l cor mi tolse in sua giovane etate» (vv. 1-4)[20].

Come ha opportunamente osservato Leyla Livraghi, la declinazione del

[16] Cfr. D. Alighieri, *Rime*, ed. commentata a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014, p. 437: «il poeta è spossessato di sé, ucciso».

[17] Cfr. Alighieri, *Rime*, cit., III, p. 33. Sciolgo di seguito le sigle dei manoscritti: AD^3 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Aquisti e doni 831; ek = Est^2 (Modena, Biblioteca Estense, α. U. 7. 24) + Kg (London, British Library, King's Collection 321); It^2 = Ithaca, N. Y., Cornell University, Pet + Z ii; l = L118 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 118) + L122 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi 122); per Ca cfr. n. 1; Pal^4 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 359; R29b = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1029 a/b.

[18] Una spia potrebbe essere al v. 2 la locuzione «diletto frate», che Cino riserva all'amico nel sonetto *Dante, i' non odo il quale albergo soni*, v. 12 e che reimpiega, privata della forma aggettivale, in *Se tu sapessi ben com'io aspetto*, v. 5, anch'esso indirizzato all'Alighieri secondo Contini, che qui accoglie un suggerimento di Alberto Corbellini: cfr. G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 651.

[19] Dello stesso si veda anche il sonetto *Per una merla che dintorno al volto*, in cui viene sviluppato nuovamente il tema del furto, benché diversamente declinato: «Per una merla che dintorno al volto / sovravolando di sicur mi venne, / sento ch'Amore è tutto in me raccolto, / lo quale uscío de le sue nere penne; / ch'a me medesmo m'ha furato e tolto»; e si ricordi che di donna 'ladra' discorre anche la canzone *A forza mi conven ch'alquanto spiri*, v. 23, di dubbia paternità ciniana. Le rime di Cino si citano dai *Poeti del dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2012.

[20] Cfr. D. Frescobaldi, *Rime*, a cura di G. Baldassari, Milano-Udine, Mimesis, 2021. Come notato da L. Livraghi, *Attardati, epigoni, 'liquidatori': passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, «Italianistica», XLII, 1, 2013, pp. 69-88.

tema assume in Cino una sfumatura di significato particolare, specialmente per l'associazione al motivo della sottigliezza di Amore, la quale denota «una passione che non rapisce inavvertita il cuore dell'innamorato, bensì lo incalza con le stoccate della sua astuzia»[21]. La studiosa riconosce in tale caratterizzazione un elemento proprio della poesia ciniana, sulla base del riscontro con la canzone *I' no spero che mai per mia salute*, in cui Amore è detto *sottile* proprio perché induce con scaltrezza il poeta ad assecondare la sua volontà: «ed Amor ch'è sottile – sì che sforza / l'altrui savere / al su' volere, – mi fe' segnore» (vv. 42-44)[22]. Come si è visto, la medesima situazione è messa in scena anche ne *Lo sottil ladro*, al quale Livraghi imputa l'invenzione del «connubio di furto e sottogliezza», ritenendo pertanto probabile che il sonetto sia la fonte delle riprese di Frescobaldi e di Sennuccio. L'ipotesi viene argomentata sulla scorta di alcune tangenze metriche e intertestuali con la produzione ciniana: in particolare, in *No spero di trovar* rimanderebbe a Cino non solo l'*incipit*, che combina il già citato *I' no spero che mai* con il più celebre *Perch'i' no spero di tornar giammai* di Cavalcanti[23], ma anche il sintagma «novo tormento» (v. 13) e la serie rimica 2 *leggiadra* : 3 *ladra* : 6 *quadra* : 7 *bugiadra*, che replica, con inversione dei rimanti, quella adottata da Cino nel sonetto che indirizzò a Cavalcanti per difendersi dall'accusa di plagio, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo* (2 *ladro* : 4 *leggiadro* : 6 *bugiadro* : 8 *squadro*)[24]. Quanto alla ballata di

[21] Cfr. Livraghi, *Attardati, epigoni*, cit., p. 74. Per le varie declinazioni che la tematica della sottigliezza assume nel medioevo cfr. F. Bruni, *Semantica della sottigliezza*, in Id. *Testi e chierici del medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 91-134 (per lo stilnovo cfr. in part. pp. 95-100).

[22] Cfr. *TLIO*, s. v., § 3.2.1: 'capace di inganni, astuzie', e GDLI, s. v., § 18. Noto a margine che in Cino il termine è riferito ad Amore anche in *L'alta speranza che mi reca Amore*, benché con altro valore semantico: «ch'è [scil. Amore] sí saggi' e sottile» (v. 49).

[23] A tal proposito, va osservato che nella tradizione della canzone ciniana i testimoni riportano l'*incipit* nella forma *Non spero che giamai per mia salute*, a eccezione di Ch, che lo trasmette nella forma corrente (si fa riferimento al censimento fornito in *Mirabile* e consultabile in rete all'indirizzo: https://www.mirabileweb.it/risultati).

[24] Il sintagma «novo tormento», presente in Cino, *Dante, i' ho preso l'abito di doglia*, v. 12, è tuttavia di ascendenza cavalcantina (*Perché non fuoro a me gli occhi dispenti*, v. 5); meno dubbi invece sulla ripresa delle parole-rima del sonetto in polemica con Cavalcanti, che peraltro, come osserva la studiosa, «doveva essere abbastanza conosciuto, testimoniando un dibattito interno allo stil nuovo a cui persino Dante doveva attribuire una notevole importanza, dato che richeggia il sonetto [...] in due episodi infernali, nel secondo caso riproponendo le rime "squadro : ladro"» (Livraghi, *Attardati, epigoni*, cit., p. 74): cfr. *Inf.*, XXV, vv. 1-3: «Al fine de le sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"»; ma si noti che al plurale la stessa coppia rimica è riproposta anche nel citato son. di Nicolò de' Rossi, *Veder mi parve Amor in forma humana*

Sennuccio *Sì giovin, bella*, viene rimarcata la prossimità del v. 9: «ora ti fuggi e non par che•tten caglia» con il sonetto di Cino, *Amico, s'egualmente mi ricange*, v. 13: «la donna sua che non par che le caglia» (il rilievo è segnalato da Piccini, che cita a sua volta Balduino)[25]. Ma la filiazione dei testi sarebbe garantita soprattutto dal medesimo ricorso alla rappresentazione del processo amoroso come furto[26].

Tuttavia, se da un lato «l'affinità strettissima dei sintagmi "sottil ladro", "sottil ladra" e "sottil furatrice" garantisce da sola il rapporto fra i tre componimenti», dall'altro la diffusione non trascurabile del motivo del furto anche tra gli stilnovisti maggiori rende difficile stabilire con certezza la direzione delle riprese, specie per autori cronologicamente e culturalmente vicini come Cino e Frescobaldi.[27] Ciò ovviamente non pregiudica l'elevata probabilità che il sonetto *Lo sottil ladro* sia da attribuire a Cino, per le ragioni esposte da Livraghi, ossia per la particolare sfumatura semantica che Cino assegna all'aggettivo *sottile* in relazione ad Amore, e forse anche per i seguenti motivi: anzitutto, va rilevato che al v. al v. 13 la rara forma maschile dello psiconimo *animo* è esclusa nel Dante lirico, mentre ricorre due volte nella canzone *L'alta vertù che si ritrasse al cielo* e una volta nella canzone *Naturalmente ogni animale ha vita*, entrambe relegate fra le dubbie di Cino ma che con buone probabilità gli appartengono[28]; inoltre, può forse assumere qualche valore indiziario, pur nella difficoltà di definizione in italiano antico, il valore finale della congiunzione *però che* al v. 6, laddove nella produzione lirica dantesca risulta maggioritario, per non dire esclusivo, quello causale (secondo Ugo Vignuzzi la congiunzione avrebbe valore finale solo in *Conv.*, II, I 1 e in *Par.* XI, v. 31).[29] Infine, sul

(6 *ladri*: 7 *squadri*: riferito agli occhi della donna).

[25] Cfr. Piccini, *Un amico del Petrarca*, cit., p. 13, e A. Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, p. 175.

[26] Cfr. Livraghi, *Attardati, epigoni*, cit., p. 74: «Nell'elettissima tavolozza stilnovistica non c'era spazio per paragoni troppo concreti come quello del ladro e, in effetti, Cino è l'unico a utilizzarlo»; parte di tali conclusioni erano già state anticipate dalla studiosa in Ead., *Dante (e Cino) 1302-1306*, «Tenzone», XIII, 2012, pp. 55-98: 61.

[27] Sulla reversibilità dei rapporti fra Cino e Frescobaldi cfr. D. De Robertis, *Il "caso" Frescobaldi (per una storia della poesia di Cino da Pistoia)*, «Studi Urbinati», XXVI, 1, 1952, pp. 31-63: 36: «l'uno e l'altro operano in condizioni assai simili, su un terreno comune. Nella corrente della tradizione, il lavoro dell'uno e quello dell'altro si inseriscono non "in serie", bensì "in parallelo"».

[28] La prima è assegnata a Cino dall'autorevole B^1 (= Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 3953, pp. 40-41) e dal suo stretto affine G (= Firenze, Biblioteca della Società Dantesca, 4, c. 44*r*–*v*), nonché da R118 (= Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1118, c. 149*v*-150*r*) e Ca (cc. 85*v*-87*v*); la seconda dai citati Bo^1 (c. 12v-13*r*) e Ca (c. 106*r*–*v*).

[29] Si rinvia alla scheda firmata dallo stesso Vignuzzi in *ED* (= *Enciclopedia dantesca*),

piano tematico-concettuale anche l'invettiva conclusiva che il poeta rivolge alla donna, se non trova quasi riscontro nella produzione dantesca, ben si adatterebbe a un tema largamente diffuso nella produzione ciniana, che si traduce, come ha scritto Giuseppe Marrani, «nella sempiterna sollecitazione accusatoria contro la crudele» e nella «perorazione disperata dell'innamorato che altre armi non possiede per piegare il suo volere che esporre le sue piaghe di morente».[30]

2. Oltre a quanto detto utilizzando un approccio tradizionale, fra gli argomenti interni utili alla risoluzione di un problema attributivo rientra anche la stilometria, una tecnica di analisi stilistica fondata sulla possibilità di misurare quantitativamente i tratti stilistici di un testo e sul presupposto che tali tratti siano frequenti entro uno stesso *corpus* autoriale[31]. Attraverso lo scorporamento del testo in varie sequenze di caratteri e il successivo confronto con altri *corpora* testuali, l'analisi stilometrica permette di identificare, distinguere e isolare l'insieme dei tratti stilistici che caratterizzano un determinato autore. Per applicare nel modo corretto questo genere di analisi, tuttavia, «è necessario che i testi comparati, oltre che paragonabili in termini di genere, lingua e contenuto, siano sufficientemente lunghi e che i tratti linguistici presi in considerazione siano strutturali, frequenti, facilmente misurabili e abbastanza indipendenti dal controllo cosciente dell'autore»[32].

Ho dunque effettuato un test sul sonetto *Lo sottil ladro*, utilizzando il

Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1970, IV, pp. 428-431.

[30] G. Marrani, *La morte del cuore e il tempo della pietà in un sonetto di Cino da Pistoia*, in *Idee di tempo. Studi tra lingua, letteratura e didattica*, a cura di B. Garzelli, C. Buffagni, A. Villarini, Perugia, Guerra, 2011, pp. 99-105: 104. Da respingere l'argomento avanzato da De Robertis contro la paternità ciniana, secondo cui l'uso del "tu" alla donna sarebbe escluso in Cino e ammesso invece in Dante (benché solo due volte in *Deh, Violetta, che in ombra d'amore*, e *Perché ti vedi ben giovinetta e bella*), poiché è attestato nel pistoiese almeno nella canzone *Oimè lasso, quelle trezze bionde*, vv. 33-34: «E tu, vasel / compiuto di ben sopra natura». Il rilevamento del presunto scarto, espresso in un giudizio consegnato all'edizione critica delle *Rime* (cfr. Alighieri, *Rime*, cit., vol. II, t. II, p. 998 e n. 53), non è però passato nella successiva edizione commentata, dove anzi la paternità ciniana viene più volte suggerita: «Ma per Cino fa propendere quel modo, che è suo, di sùbito passare da un'esperienza diretta a una norma o consuetudine»; e ancora: «Manca, forse sempre per via d'imitazione, una certa logica drammatica» (cfr. D. Alighieri, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, SISMEL-Edizione del Galluzzo, 2005, p. 524).

[31] Valga per tutti il rinvio a P. Canettieri, *Le impronte digitali dell'autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze*, «Le forme e la storia», VI, 1, 2013, pp. 229-243 (con bibliografia pregressa), cui si rimanda anche per il quadro teorico.

[32] Ivi, p. 235.

programma di attribuzione automatizzata JGAAP (*Java Graphical Authorship Attribution Program*)[33]. È stato appurato che per i testi romanzi delle origini, specie se si tratta di testi brevi come nel nostro caso, l'appoccio più efficace è quello che computa le coppie di lettere (*Characters bigrams*), utilizzando come metodo statistico di analisi *Linear SVM* e selezionando gli elementi con *Xtreme Culler*. Scelti i parametri utili alla misurazione, si è poi proceduto a verificare l'attendibilità attributiva del programma facendo vari esperimenti noto su noto, ossia inserendo nel box degli *Unknown Authors* un testo di cui conosciamo con certezza l'autore, e nel box degli *Known Authors* testi del medesimo autore con quelli di altri autori: replicando l'esperimento più volte sia per Dante che per Cino, il sistema fornisce sempre l'attribuzione corretta, con un riconoscimento autore noto su autore noto pari al 100%. Accertata quindi l'ottima riuscita dei parametri prescelti per testi la cui paternità non è mai stata revocata in dubbio, si è ripetuto il test inserendo questa volta nel box degli *Unknown Authors* il sonetto *Lo sottil ladro* e nel box degli *Known Authors* due cartelle, denominate rispettivamente Dante e Cino, all'interno delle quali sono stati inseriti quattro componimenti ciascuno: per Dante *Savere e cortesia, ingegno ed arte*, *Se Lippo amico sè tu che mi leggi*, N*o me poriano zamai far emenda*, *Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io*; per Cino *Sì m'hai di forza e di valor distrutto*, *Picciol dagli atti, - rispond' i' al Picciòlo*, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, *Deh, non mi domandar perché sospiri*. Facendo interagire il sonetto con i due *corpora*, e replicando l'esperimento più volte anche con altri testi, il risultato che si ricava è un pieno riconoscimento a favore della paternità ciniana. In questo caso, dunque, l'analisi stilometrica contribuisce ad avvalorare un'ipotesi attributiva già sostenibile sul piano filologico.

Avviandomi alle conclusioni, credo che dall'indagine appena condotta si possa ricavare una riflessione più generale sull'apporto di strumenti digitali in campo filologico. Come ho cercato di mostrare, nell'ambito della filologia attributiva la stilometria non può e non deve sostituirsi all'esercizio critico-filologico: essa rappresenta piuttosto uno strumento, certo più neutro e se vogliamo oggettivo del pensiero umano, ma che va maneggiato con prudenza e nell'ambito di quella che è sempre un'ipotesi di lavoro. E se l'incertezza rimane, anziché avanzare attribuzioni indebite, sarà sempre preferibile ammettere che allo stato attuale delle conoscenze non si dispone di elementi decisivi per dirimere la paternità di un testo.

[33] Il programma è scaricabile online al seguente indirizzo: https://evllabs.github.io/JGAAP/

Bibliografia

Alighieri D., *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002 («Ed. Naz. delle Opere di Dante», a cura della Società Dantesca Italiana, 3 voll. in 5 tomi).

–, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946[2].

–, *Rime*, ed. commentata a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014.

–, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, SISMEL-Edizione del Galluzzo, 2005.

–, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, intr. di E. Malato, 2 tt., I: *Vita nuova. Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, Roma, Salerno, 2015; II: che contiene la sezione 'Rime di dubbia attribuzione e riattribuite a Dante', *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Grimaldi, Roma, Salerno, 2019.

Andrea M., *Le rime*, a cura di F. F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.

Avalle d'A.S., *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

Balduino A., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.

Barbi M., *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915.

–, *Il Codice Casanatense e i suoi affini*, in Id., *Studi sul canzoniere*, cit., pp. 339-451.

–, *Un codice derivato dalla Giuntina Galvani*, in Id., *Studi sul canzoniere*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 409-415.

–, *Per un sonetto attribuito a Dante e per due codici di rime antiche*, in Id., *Studi sul canzoniere*, cit., pp. 452-509.

Belloni G., Drusi R. (a cura di), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Firenze, Olschki, 2002.

Bischetti S., *Il punto sui manoscritti dei* Documenti d'Amore, in *Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*, a cura di S. Bischetti, A. Montefusco, Berlin, De Gruyter, 2021, pp. 13-36.

Boccaccio G., *Teseida delle nozze d'Emilia*, ed. critica a cura di E. Agostinelli, W. Coleman, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.

Brugnolo F., *Le Rime di Nicolò Quirini*, in Id., *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2010, pp. 259-87 (testi pp. 261-83).

–, *Ancora sui canzonieri di Nicolò de' Rossi (e sul destinatario del Barberiniano)*, in Id, *Meandri*, cit., pp. 422-458.

–, *Il canzoniere di Niccolò de' Rossi.* I. *Introduzione, testo e glossario*, Roma-Padova, Antenore, 2000.

Bruni F., *Semantica della sottigliezza*, in Id. *Testi e chierici del medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 91-134.

Canettieri P., *Le impronte digitali dell'autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze*, in «Le forme e la storia», VI, 1, 2013, pp. 229-243.

Cavalcanti G., *Rime*, a cura di R. Rea, G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

degli Uberti F., *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, I, Bari, Laterza, 1952.

-, *Rime*, ed. critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013.

Davanzati C., *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

De Robertis D., *Il "caso" Frescobaldi (per una storia della poesia di Cino da Pistoia)*, «Studi Urbinati», XXVI, 1, 1952, pp. 31-63.

Della Vigna P., *Rime*, a cura di G. Macciocca, in *I Poeti della Scuola Siciliana*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, II, pp. 265-323.

–, *Le "Rime" alla visita di controllo*, «Studi danteschi», LXX, 2005, pp. 139-154.

Enciclopedia dantesca, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1970-.

Frescobaldi D., *Rime*, a cura di G. Baldassari, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

Gianni L., *Rime*, a cura di R. Rea, Roma, Salerno, 2019.

Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), a cura di L. Bellucci, Bologna, Pàtron, 1972.

Livraghi L.M.G., *Attardati, epigoni*, *'liquidatori': passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, «Italianistica», XLII, 1, 2013, pp. 69-88.

–, *Dante (e Cino) 1302-1306*, «Tenzone», XIII, 2012, pp. 55-98.

Marrani G., *La morte del cuore e il tempo della pietà in un sonetto di Cino da Pistoia*, in *Idee di tempo. Studi tra lingua, letteratura e didattica*, a cura di B. Garzelli, C. Buffagni, A. Villarini, Perugia, Guerra, 2011, pp. 99-105.

Piccini D., *Un amico del Petrarca: Sennnuccio del Bene e le sue Rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004.

Poeti del dolce stil novo, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2012.

Poeti del Duecento, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Quirini G., *Rime*, ed. critica con commento a cura di E.M. Duso, Roma-Padova, Antenore, 2002.

Chiara De Cesare, Michela Fantacci, Valentina Leone

Il portale *Tasso Online*: prospettive digitali per una nuova edizione dei testi tassiani[*]

1. Introduzione

Il *corpus* delle opere di Torquato Tasso è noto agli studiosi per la serie di ipoteche filologiche che, al netto dei ripensamenti autoriali, rendono ancora difficile sciogliere la situazione testuale della maggior parte degli scritti. Esemplare è lo stato precario in cui giace la sterminata produzione di rime e di lettere, con testi che, salvo rari casi, sono stati fissati tra la metà e la fine dell'Ottocento dalle edizioni allestite rispettivamente da Angelo Solerti e da Cesare Guasti, ancora di riferimento negli studi.

Alla luce di quanto detto, il contributo intende riflettere sulle soluzioni offerte dal portale monografico *Tasso Online*, coordinato da Emilio Russo con la collaborazione di Franco Tomasi e realizzato dall'azienda Codex, per una diversa messa a fuoco dei problemi filologici e interpretativi che caratterizzano il caso tassiano, in direzione di nuove edizioni critiche[1]. In particolare, si ragionerà dapprima sugli affondi inediti nello studio delle rime, a partire da una mappatura dell'intera produzione lirica tassiana che, tramite un lavoro di schedatura analitica della tradizione manoscritta e a stampa, ha consentito di osservare la formazione delle sillogi autoriali. In seconda istanza, sarà presa in esame la complessa tradizione delle lettere, contraddistinta da diversi gradi di autorialità, che lo strumento digitale permette di attraversare e di districare. Infine, saranno analizzate alcune questioni poste dalle opere tassiane nel loro complesso, riflettendo sul ruolo delle risorse digitali per la costruzione di nuovi testi critici e l'apertura di più ampi campi di indagine.

[*] All'interno di un lavoro discusso e condiviso, alle tre autrici si deve la stesura congiunta del par. 1; a Michela Fantacci del par. 2; a Chiara De Cesare del par. 3; a Valentina Leone del par. 4.

[1] Il portale, in fase allestimento, è accessibile all'indirizzo https://www.torquatotasso.org.

2. Nuovi approcci allo studio della lirica tassiana: una risorsa digitale

La sezione del portale dedicata alle *Poesie* mira all'ordinamento di un *corpus* molto ampio, caotico e complesso, frutto della prolifica ispirazione lirica di uno tra i maggiori autori italiani del secondo Cinquecento, che inizia a comporre in rima sin da giovanissimo, tornando spesso sui suoi testi con ripensamenti e profonde revisioni.

I risultati dell'elenco di *Tutte le poesie* ammontano, infatti, a più di 1800 titoli totali, organizzati a partire dagli *incipit*, ma ricercabili anche per forme metriche e, quando possibile, riconoscibili attraverso l'indicazione dei numeri che intitolano i vari testi all'interno dell'edizione corrente[2].

A ogni *incipit*, trascritto in maniera uniforme secondo le norme stabilite nel portale *Lyra*[3], sono affiancate, se presenti, le varianti riscontrate nella tradizione manoscritta e a stampa: ciò permette di rintracciare in maniera piuttosto agevole un componimento digitando il primo verso (o una sua parte) nella barra di ricerca, anche qualora non si disponga dell'*incipit* considerato "standard". L'inserimento del numero d'ordine tra le notizie che descrivono sinteticamente ogni testo rende possibile dedurre alcune informazioni di rilievo: la sua assenza, infatti, segnala l'esclusione di quella lirica dal *corpus* delle rime tassiane stabilito dalla vulgata a stampa. I testi privi di numero non compaiono nelle edizioni di riferimento e sono perciò caratterizzati da un diverso statuto critico: può trattarsi, per esempio, di parti di opere drammatiche rese autonome[4], oppure di *Opere minori in versi*[5], o, ancora, di testi inediti[6]. In ogni

[2] Si fa riferimento a T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, frutto della risistemazione di Id., *Le rime di Torquato Tasso*, ed. critica sui manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti, 4 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902 (d'ora in avanti: edizione Solerti), e di Id., *Opere*, a cura di B. Maier, 5 voll., voll. I-II, Milano, Rizzoli, 1963-1965.

[3] Cfr. il portale allestito da Simone Albonico presso l'Università di Losanna e realizzato anch'esso dall'azienda Codex: https://lyra.unil.ch/guidelines.

[4] Edite quindi in T. Tasso, *Teatro*, ed. critica a cura di A. Solerti, con due saggi di G. Carducci, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1895, oppure in Id., *Teatro*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1995. Un esempio è *Dimmi, mesto pastore*: *Teatro*, ed. Solerti, pp. 399-408.

[5] Edite in Id., *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, ed. critica sugli autografi e sulle antiche stampe a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1891-1895. Un esempio è *Era nella stagione*: ivi, III, p. 409.

[6] È il caso del sonetto *Di gloriosi eroi madre feconda*, tràdito dal solo codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10980, c. 32*r*.

caso, la disomogeneità generata dalla presenza irregolare del numero d'ordine è destinata a uniformarsi a stretto giro; si progetta, infatti, una riorganizzazione complessiva della numerazione sulla scorta di quella proposta nell'edizione Solerti: i componimenti lì assenti verranno aggiunti in coda, con numeri progressivi. Infine, l'opportunità di interrogare il *corpus* sulla base del metro impiegato rende di per sé chiara la propria utilità per ricerche specifiche; è presente allo stesso scopo una tabella delle *Poesie per metro* consultabile in calce alla presentazione distesa delle *Poesie* che, in attesa che venga allestita una tavola metrica accurata, restituisce una prima immagine del panorama metrico globale.

Per ogni testo poetico schedato è quindi disponibile un *Profilo della poesia,* in cui vengono fornite alcune indicazioni considerate prioritarie. Alle già menzionate (*incipit* normalizzato, metro, numero d'ordine), si aggiungono anche lo schema rimico e una stringa di rimandi bibliografici essenziali, suscettibile di essere progressivamente arricchita. Per arginare il problema della selva di componimenti attribuiti o attribuibili a Tasso, viene incorporata al profilo anche la segnalazione delle poesie di dubbia attribuzione, visibile tra parentesi quadre già nell'elenco sommario; esiste, inoltre, una sottosezione che raccoglie le *Poesie falsamente attribuite*.

La parte conclusiva di ciascun profilo è poi riservata alla tradizione del testo, con l'indicazione di ogni testimone manoscritto e a stampa che lo tramanda[7]. I singoli testimoni sono elencati attraverso ipertesti cliccabili, che consentono il collegamento immediato con la loro scheda di descrizione dettagliata (costituita dalle sezioni *profilo*, *tavola delle rime* e/o *lettere contenute*). Per ciò che concerne le stampe, la scheda di descrizione è spesso accompagnata dalle immagini di un esemplare di riferimento, che permettono la consultazione istantanea del testo lì tràdito; ciò favorisce, quando necessario, un confronto con i testi tramandati da altri testimoni, compresi i codici manoscritti, per i quali le schede descrittive forniscono, ove disponibile, un *link* alla digitalizzazione.

Testimoni, esemplari e testi diventano così accessibili grazie al portale monografico, che li mette al servizio degli utenti. Tra gli altri, lo spazio dedicato alla storia della tradizione risulta particolarmente funzionale, poiché ha il compito di consegnare al pubblico ampio dei fruitori ideali gli esiti di un travagliato lavoro critico, durato decenni. Nel mettere in luce, in parte già sciolti, molti nodi che caratterizzano e definiscono la problematicità del

[7] Il censimento dei testimoni manoscritti si basa sullo studio di V. Martignone, *Catalogo dei manoscritti delle* Rime *di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2004.

cantiere lirico tassiano, il portale ha il merito di favorire un approccio informato allo studio di questi testi. Come conseguenza, è garantita la possibilità di cimentarsi in nuove ricerche – filologiche, ma anche più latamente esegetiche – guardando alla complessità del *corpus* e avvalendosi di indispensabili conoscenze pregresse.

La descrizione della tradizione del singolo testo fornisce forse il suo contributo più evidente in relazione alle rime estravaganti. Com'è noto, nel tentativo di reagire a una situazione editoriale difficile, punteggiata di stampe non controllate che portano ai torchi rime filologicamente inattendibili, a partire dal 1583 Tasso inizia a pianificare l'organizzazione della propria ingente produzione lirica sulla base di tre linee tematiche: amorosa, encomiastica e sacra. Il progetto vede una realizzazione solo parziale, ma lascia testimonianze che descrivono piuttosto chiaramente la fisionomia dei tre canzonieri secondo l'ultima volontà tassiana, identificati alla luce di numerosi studi critici[8]. Fuori dai confini di tale assetto si collocano poi le cosiddette rime estravaganti, disperse o sparse: oltre ottocento componimenti poetici non coinvolti nelle sillogi autoriali[9]. Privo di un'edizione critica di riferimento, il *corpus* delle estravaganti non è stato stabilito in maniera definitiva e deve, ancora oggi, essere ricostruito per esclusione: il portale, proprio in virtù della sua capacità di facilitare l'individuazione dei componimenti esclusi dalle raccolte d'autore, si propone ragionevolmente come un primo e fondamentale strumento di lavoro.

Al di là del traguardo ampio della definizione del *corpus* estravagante, la possibilità di distinguere con agilità questi testi dall'insieme delle rime vulgate permette di realizzare indagini trasversali. Si prenda ad esempio un ciclo di madrigali a tema pastorale, che corrisponde ai numeri 239-248 delle *Rime*, a cui deve aggiungersi *Tirsi mirando il mare*, testo non numerato perché assente dalle moderne edizioni e comparso in un'unica stampa del 1587[10]. Di queste 11 liriche, 7 risultano estravaganti, mentre 4 compaiono, come nucleo, all'interno

[8] Si veda, per una ricostruzione sintetica del quadro globale, F. Tomasi, *Le Rime: un esercizio trentennale*, in *Tasso*, a cura di E. Russo e F. Tomasi, Roma, Carocci, 2023, pp. 37-56.

[9] Basti qui la menzione di V. Martignone, *Preliminari all'edizione critica delle* Rime stravaganti *di Torquato Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del Convegno (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, indice dei nomi e bibliografia generale a cura di A. Ghinato, R. Ziosi, Firenze, Olschki, 1999, I, pp. 333-340 e M. Castellozzi, *Aspetti della tradizione delle* Rime disperse *di Torquato Tasso*, «L'Ellisse», VIII, 2, 2013, pp. 65-98.

[10] T. Tasso, *Gioie di rime, e prose del sig. Torquato Tasso, nuovamente poste in luce per ordine dell'altre sue opere. Quinta, e sesta parte*, In Venetia, appresso Giulio Vassalini, 1587, c. 16*v*.

della Prima raccolta estense, una importante silloge idiografa con ampie sezioni autografe, costituita dal codice E_1 (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 385 = alfa.V.7.8, cc. 278-279). A partire dalle informazioni sulla tradizione fornite dal portale, è dunque possibile acquisire rapidamente un quadro chiaro della storia di queste liriche e procedere con analisi e riflessioni mirate, che riguardino per esempio i meccanismi sottesi alle scelte di bocciatura o di promozione dei componimenti all'interno del canzoniere autoriale.

3. Le lettere di Tasso tra schedatura e ricadute critiche

Nell'ambito del progetto, la schedatura delle lettere contribuisce a districare, fin dove possibile, alcune questioni irrisolte. A oggi infatti gli studi sulle lettere di Tasso continuano a guardare all'edizione Guasti, comparsa in cinque volumi tra il 1852 e il 1855 e poi ai circa cento documenti pubblicati un quarantennio dopo da Angelo Solerti, a corredo della vita del poeta[11]. In mancanza di un concreto progetto d'autore di pubblicazione delle lettere, avallato suo malgrado, e a fronte di stampe antiche inaffidabili dal punto di vista testuale, la classificazione dei dati epistolari si è posta l'obiettivo di diventare uno spazio privilegiato per accogliere un nuovo censimento dei testimoni, ostacolato dai percorsi accidentati e dispersivi della biografia e della trasmissione che hanno condotto, più che per altri autori, a importanti perdite documentarie[12]. Per questo motivo, un gruppo coordinato da Emilio Russo ha messo a frutto i dati raccolti da Gianvito Resta in un contributo del 1957 che pone le basi per una nuova edizione critica delle lettere, aggiornandoli per gli autografi sulla base del nuovo censimento[13].

All'interno del portale, la sezione *Lettere* raccoglie i materiali schedati nel database *Epistulae*, uno strumento per la schedatura delle missive e della loro tradizione che include per il momento 12 progetti, tutti relativi ad autori italiani tra il Cinque e il Novecento[14]. Come ha recentemente illustrato

[11] Cfr. T. Tasso, *Le lettere di Torquato Tasso, disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1852-1855 e A. Solerti, *Appendice alle Opere in prosa di Torquato Tasso*, Firenze, Successori Le Monnier, 1892.

[12] Cfr. E. Russo, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani*, *Il Cinquecento*, 3 tt., to. III, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 369-416.

[13] Cfr. G. Resta, *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1957; Russo, *Torquato Tasso*, cit.

[14] Il *database*, raggiungibile all'indirizzo https://epistulae.unil.ch, è stato allestito da Simone Albonico all'Università di Losanna; la realizzazione informatica del progetto si deve anch'essa all'azienda Codex.

Simone Albonico, che ne è l'ideatore, il sito è stato strutturato secondo lo standard TEI/XML (di ogni scheda è anche ricavabile una versione in questo formato) e prevede una classificazione dei dati coerente con quanto previsto dallo spazio digitale *correspSearch*[15]. In generale, accedendo al *database*, è possibile impostare una serie di filtri con cui orientare la propria ricerca (*mittente*, *destinatario*, *data*, *opera citata*, *nome citato*), e raggiungere un indice dei destinatari, dei nomi citati e degli istituti conservatori; ma è anche possibile selezionare il *corpus* completo attraverso l'opzione *cerca*. Si viene introdotti, in questo modo, alle 1705 lettere tassiane, ordinabili secondo una numerazione di servizio, cronologicamente, per mittente, destinatario o luogo di partenza, elementi che agevolano l'approfondimento critico, offrendo spunti con cui iniziare a ragionare sugli scambi tassiani con i corrispondenti. Di ognuna di queste informazioni è anche possibile desumere il grado di certezza, perché le notizie introdotte sulla base di congetture si trovano tra parentesi quadre[16]. I dati identificativi preludono in ogni lettera a due diverse sezioni: una di natura esegetica, in cui si propongono un regesto dettagliato del contenuto e una serie di annotazioni liberamente compilate (queste ultime attualmente in fase di revisione e dunque non ancora pubbliche); e una di natura filologica, che contiene tutte le informazioni note sulla tradizione del testo, con una grande attenzione agli aspetti materiali, inscindibili dai dati testuali per una corretta interpretazione dei documenti[17]. Al regesto si aggiungono l'*incipit*, l'*explicit*, l'indicazione della lingua principale e delle altre lingue eventualmente adoperate, la firma, l'indicazione della presenza di un poscritto. Per quanto riguarda invece la tradizione, il database dà conto di tutti i testimoni manoscritti e a stampa di ogni lettera, con una sintetica ma precisa descrizione nella quale è possibile dare conto di informazioni testuali (sull'autografia) e codicologiche, sia sul tipo di documento fisico sia sulle dimensioni e sulla consistenza del

[15] Per ulteriori approfondimenti sulla struttura si rinvia a S. Albonico, *Epistulae: uno strumento per lo studio dell'epistolografia e della sua tradizione*, «Epistolographia», III-IV, 2022, pp. 97-106. Per la sua collocazione nell'ambito dei vari progetti in corso di informatica umanistica cfr. invece Id., *Epistulae (http://epistulae@unil.ch)*, in *L'epistolografia di antico regime*, Convegno internazionale di studi (Viterbo, 15-17 febbraio 2018), a cura di P. Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 315-321.

[16] A ulteriore chiarimento, per la sola datazione, è disponibile uno spazio per discutere quelle problematiche, visibile però ancora nella sola versione *back-end* e attualmente in corso di revisione.

[17] Cfr. P. Jodogne, *Aspetti codicologici dell'edizione dei carteggi*, in *I moderni ausili all'ecdotica*, Atti del Convegno internazionale di studi (Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990), a cura di V. Placella, S. Martelli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. 179-191 e F. Guicciardini, *Lettere*, a cura di P. Moreno, Torino, Einaudi, 2022, p. L.

documento, indicando eventualmente ulteriori note. Oltre alle informazioni di carattere testuale, la minuta registrazione della presenza e dell'autografia della firma, dei soprascritti, dei segni di piegatura e di sigillo, delle notazioni di segreteria e di elementi non verbali di vario tipo, consente di guardare criticamente alla "grammatica" epistolare, consueta all'epoca di Tasso e altrettanto importante quanto il contenuto delle lettere stesse[18]. A ognuno dei testimoni collegati è inoltre possibile assegnare un numero d'ordine relativo alla posizione che la lettera di interesse occupa nel documento che la contiene, di cui dovrà essere stata già allestita una scheda; del documento complessivo sarà possibile, in questo modo, ricostruire la fisionomia. Tale orientamento ecdotico/documentario della schedatura intende dunque fornire un punto di partenza aggiornato per il censimento dei testi, con l'obiettivo di favorire i lavori per l'allestimento di nuove edizioni critiche.

4. Per l'edizione delle opere tassiane: note sugli scenari digitali del portale Tasso Online

La mole dei dati materiali e testuali che è possibile interrogare e incrociare, grazie alla schedatura di rime e lettere, non solo ha ricadute profonde per le future edizioni di questi due insiemi testuali, ma apre a nuove prospettive filologiche e critiche per l'intero *corpus* delle opere tassiane. Nel portale, una delle sezioni principali è infatti dedicata alle *Opere* dell'autore, all'interno della quale converge la quasi totalità delle informazioni che vengono raccolte e sistematizzate con l'avanzare del progetto. In questo caso il ricchissimo portato del censimento dei testimoni manoscritti e a stampa di rime e lettere, condotto rispettivamente grazie alle schedature su *Lyra* ed *Epistulae*, si combina con i risultati dei censimenti dei testimoni manoscritti, delle edizioni antiche e dei postillati ripresi dai più recenti studi e riversati direttamente nel portale, illuminando in modo nuovo la fitta tramatura di scambi, di letture, di testi e di edizioni da cui prende le mosse e attorno a cui si rapprende la scrittura tassiana[19].

Progettato per rispondere alle istanze di un pubblico allargato, che non comprende solo gli addetti ai lavori, l'ambiente digitale del portale offre alcune soluzioni alle questioni sollevate dalla tradizione della maggioranza dei testi

[18] A questo argomento è stata dedicata una relazione di Paolo Procaccioli dal titolo Technicalia *epistolari nel* Secretario *di Francesco Sansovino*, tenuta nell'ambito del 3° Convegno internazionale *Storia postale. Sguardi multidisciplinari, sguardi diacronici* organizzato dall'Istituto di Studi Storici Postali "Aldo Cecchi" (Prato, 20-22 giugno 2024).

[19] La sezione è raggiungibile all'indirizzo https://www.torquatotasso.org/opere.

tassiani, ponendosi l'obiettivo di proporre dei testi filologicamente accertati, sulla base delle edizioni critiche disponibili, e codificati secondo lo standard TEI/XML[20]. Un primo passo verso una nuova edizione delle opere, specie per quelle gravate dai continui ripensamenti autoriali, è offerto dalla possibilità di ordinare i testimoni dei testi tassiani e di ricomporre la loro storia della tradizione. In questo senso, il portale diventa strumento privilegiato per districare la selva di manoscritti e di stampe, molto spesso non autorizzate dall'autore, che connota il caso filologico tassiano come una sfida per larghi tratti ancora da affrontare. Altre aperture inedite sono offerte dalla possibilità di ripercorrere la storia testuale delle diverse opere attraverso le lettere di Tasso a esse riconducibili, indicizzate come *Risorse collegate* in coda alla pagina dedicata a ciascuna opera. A ben guardare, è questo un aspetto che ha ricadute su entrambi i versanti, delle opere e delle lettere in particolare, perché se da una parte lo studio delle lettere consente di ricostruire i progetti letterari tassiani, nel loro sviluppo e nel loro intrecciarsi con richieste di libri e dinamiche encomiastiche, dall'altra lo scavo nelle vicende compositive e redazionali di ciascuna opera permette in alcuni casi di precisare le date altrimenti incerte di numerose lettere[21]. Decisiva, inoltre, è la possibilità di approfondire dinamiche testuali e percorsi critici dei testi attraverso la sezione *Postillati*, in stretto dialogo con la zona del portale dedicata alle opere tassiane, in cui si prospetta di accompagnare alle descrizioni dei volumi sopravvissuti della biblioteca dell'autore l'edizione digitale delle annotazioni autografe e la riproduzione dell'esemplare consultato[22].

Un esempio che condensa questo insieme di elementi è rappresentato dal *Discorso della virtù feminile e donnesca*, trattatello che nasce nei primi tempi della prigionia al Sant'Anna, nell'ultimo scorcio del 1580, con dedica alla duchessa di Mantova Eleonora d'Asburgo e sul quale Tasso ritorna negli anni successivi, in diverse campagne di correzione fino al 1587. Si tratta di un testo

[20] E. Russo, F. Tomasi, *Introduzione*, in *Tasso*, cit., 2023, pp. 11-15: 13.

[21] Come si è visto *supra*, al par. 3, ciò dipende dalla tradizione delle lettere tassiane, in gran parte trasmesse da sillogi epistolari allestite tra Cinquecento e Seicento con chiari intenti retorici; per un quadro cfr. Resta, *Studi sulle lettere del Tasso*, cit., pp. 69-107; sul fenomeno dell'espunzione dei referenti cronologici nei libri di lettere cfr. P. Procaccioli, *Il tempo della lettera. Aretino e le sue date: vere o false, presenti, assenti, presunte*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del Seminario internazionale (Bergamo, 11-12 dicembre 2014), a cura di C. Carminati *et al.*, Verona, Qui Edit, 2016, pp. 29-44.

[22] La sezione è raggiungibile all'indirizzo: https://www.torquatotasso.org/postillati. Sui postillati si veda la recente panoramica offerta in M. Castellozzi, *La biblioteca, il progetto di un poeta dotto*, in *Tasso*, cit., pp. 233-250.

fondamentale, perché intercetta un problema, quello della definizione della virtù muliebre, già affrontato in testi centrali da Platone e Aristotele e riletto da Tasso in rapporto agli esempi virtuosi incarnati dalle donne del suo tempo, formulando un paradigma etico alto che affiora in vario modo in altri scritti tassiani e che viene declinato poeticamente nelle diverse eroine della *Gerusalemme liberata*[23]. E, tuttavia, è un'opera che, dopo i sondaggi preliminari di Guido Baldassarri e Dennis Dutschke, non ha ancora ricevuto le cure critiche necessarie, salvo l'edizione curata da Maria Luisa Doglio che ripropone il testo offerto da Cesare Guasti nel 1875, collazionandolo con le principali edizioni antiche[24]. La situazione testuale del *Discorso della virtù feminile e donnesca*, così come viene visualizzata nella scheda dedicata all'opera sul portale[25], consente di osservare il contrasto tra le scarne tracce nella corrispondenza epistolare, costituite da sole tre lettere tra il 1581 e il 1582[26], e l'ampia tradizione del testo, che si distribuisce su un ventaglio di manoscritti e stampe e sui vivagni di un postillato oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. In particolare, è ancora tutta da verificare, sulla scorta di un riesame dei testimoni, l'effettiva successione di altre due redazioni autografe, una serbata nel codice HM 884 della Huntington Library e l'altra in un esemplare postillato dell'edizione curata nel 1582 da Bernardo Giunti che Tasso aveva accolto prospettando però nuovi interventi (Stamp. Barb. Cr. Tass. 13)[27]. Il caso è eloquente, anche perché mostra come i lavori in corso sul portale costringano a fare un

[23] In merito cfr. V. Salmaso, *Introduzione*, in T. Tasso, *Lettera sul matrimonio; Consolatoria all'Albizi*, a cura di V. Salmaso, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. VII-XXXVIII: XXII-XXV e F. Ferretti, *Pudicizia e «virtù donnesca» nella* Gerusalemme liberata, «Griseldaonline», XIII, 1, 2013, pp. 1-43.

[24] G. Baldassarri, *Una "microfilmoteca" di postillati tassiani*, «Studi tassiani», XXVII, 1979, pp. 141-142; D. Dutschke, *Il discorso tassiano* De la virtù feminile e donnesca, «Studi tassiani», XXXII, 1984, pp. 5-28. Per l'edizione, a oggi di riferimento, cfr. T. Tasso, *Discorso della virtù feminile e donnesca*, a cura di M.L. Doglio, Palermo, Sellerio, 1997, p. 68 esemplata su Id., *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1875, II, pp. 203-214.

[25] La scheda è consultabile all'indirizzo https://www.torquatotasso.org/opere/10.

[26] Tasso, *Lettere*, cit., II, 154, a Giovan Gerolamo Albani, pp. 112-113; 156, a Maurizio Cataneo, pp. 114-115; 227, a Bernardo Giunti, pp. 221-222.

[27] Secondo la ricostruzione di Dutschke (*Il discorso tassiano* De la virtù feminile e donnesca, cit., p. 10), la versione più antica è tramandata dal manoscritto oggi a Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Raccolta Molza Viti, Int. 2 21, cc. 15*r*-24*r*. Una redazione successiva è trasmessa dall'edizione pubblicata a Venezia da Bernardo Giunti nel 1582, sulla quale Tasso intende intervenire con «alcune mutazioni ed alcune aggiunte» (cfr. Tasso, *Lettere*, cit., 227, pp. 221-222). Sul codice conservato a San Marino, Huntington Library, ms. HM 884 e sul postillato della Biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Barb. Cr. Tass. 13) cfr. Russo, *Torquato Tasso*, cit., pp. 377-370; 386.

bilancio degli studi precedenti e a mettere in luce gli sforzi necessari su testi, quale il *Discorso*, che dialogano fittamente con i capolavori riconosciuti della produzione tassiana, ma di cui è stata finora trascurata la lunga traiettoria, in relazione a una successione di progetti d'autore.

Su questo doppio passo, di raccolta di quanto noto e di spinta a estendere i domini della filologia tassiana, occorre insistere in direzione dei futuri sviluppi del portale *Tasso Online*, per fiancheggiare un corpo a corpo con i testi che solo può portare a stabilire dei testi sicuri dal punto di vista filologico. Impresa che, come tutti i progetti di ampio respiro, richiede una capacità di visione che gli strumenti digitali rendono quanto mai presente e praticabile.

Bibliografia

Albonico S., *Epistulae* (*http://epistulae@unil.ch)*, in *L'epistolografia di antico regime*, Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 15-17 febbraio 2018), a cura di P. Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 315-321.

Albonico S., *Epistulae: uno strumento per lo studio dell'epistolografia e della sua tradizione*, «Epistolographia», III-IV, 2022, pp. 97-106.

Baldassarri G., *Una "microfilmoteca" di postillati tassiani*, «Studi tassiani», XXVII, 1979, pp. 141-142.

Castellozzi M., *Aspetti della tradizione delle* Rime disperse *di Torquato Tasso*, «L'Ellisse», VIII, 2, 2013, pp. 65-98.

Castellozzi M., *La biblioteca, il progetto di un poeta dotto*, in *Tasso*, a cura di E. Russo, F. Tomasi, Roma, Carocci, 2023, pp. 233-250.

Dutschke D., *Il discorso tassiano* De la virtù feminile e donnesca, «Studi tassiani», XXXII, 1984, pp. 5-28.

Ferretti F., *Pudicizia e «virtù donnesca» nella* Gerusalemme liberata, «Griseldaonline», XIII, 1, 2013, pp. 1-43.

Guicciardini F., *Lettere*, a cura di P. Moreno, Torino, Einaudi, 2022.

Jodogne P., *Aspetti codicologici dell'edizione dei carteggi*, in *I moderni ausili all'ecdotica*, Atti del Convegno internazionale di studi (Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990), a cura di V. Placella, S. Martelli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. 179-191.

Martignone V., *Preliminari all'edizione critica delle* Rime stravaganti *di Torquato Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del Convegno (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, indice dei nomi e bibliografia generale a cura di A. Ghinato, R. Ziosi, Firenze, Olschki, 1999, I, pp. 333-340.

-, *Catalogo dei manoscritti delle* Rime *di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi

Tassiani, 2004.

Procaccioli P., *Il tempo della lettera. Aretino e le sue date: vere o false, presenti, assenti, presunte*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del Seminario internazionale (Bergamo, 11-12 dicembre 2014), a cura di C. Carminati *et al*., Verona, Qui Edit, 2016, pp. 29-44.

Resta G., *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1957.

Russo E., *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani*, direttori M. Motolese, E. Russo, 3 voll., III: *Il Cinquecento*, 3 tt., to. III, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 369-416.

Russo E., Tomasi F., *Introduzione*, in *Tasso*, cit., pp. 11-15.

Salmaso V., *Introduzione*, in T. Tasso, *Lettera sul matrimonio; Consolatoria all'Albizi*, a cura di V. Salmaso, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. VII-XXXVIII.

Tasso T., *Gioie di rime, e prose del sig. Torquato Tasso, nuovamente poste in luce per ordine dell'altre sue opere. Quinta, e sesta parte,* In Venetia : appresso Giulio Vassalini, 1587.

–, *Discorso della virtù feminile e donnesca*, a cura di M.L. Doglio, Palermo, Sellerio, 1997.

–, *Le Rime di Torquato Tasso*, ed. critica su i manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti, 4 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902.

–, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994.

–, *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, ed. critica sugli autografi e sulle antiche stampe a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1891-1895.

–, *Opere*, a cura di B. Maier, 5 voll., Milano, Rizzoli, 1963-1965.

–, *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1875, II, pp. 203-214.

–, *Teatro*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1995.

–, *Teatro*, ed. critica a cura di A. Solerti, con due saggi di G. Carducci, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1895.

Sitografia

Epistulae, https://epistulae.unil.ch.

Lyra, https://lyra.unil.ch.

Tasso Online, https://www.torquatotasso.org.

Chiara Cremona

Strumenti digitali per l'analisi delle recensioni dei romanzi stranieri nella stampa periodica della Restaurazione

1. Il progetto di dottorato

Prima di iniziare a trattare l'argomento in esame, ossia l'utilizzo di alcuni software per l'analisi del testo, vorrei introdurre brevemente il mio lavoro di ricerca, all'interno del quale si colloca appunto quest'analisi digitale. Il mio progetto di dottorato, *Rebuilding postrevolutionary identities in Great Britain, France and Italy: the reception, discussion and stigmatisation of unruliness in novels through the periodical press (1816-1831)*, come suggerisce il titolo, è incentrato sulla ricezione dei romanzi, nazionali e stranieri, nella stampa periodica della Restaurazione, in Gran Bretagna, Francia e Italia. L'obiettivo è quello di analizzare come queste opere venivano accolte e giudicate da giornalisti, letterati e uomini di cultura, nel più ampio contesto di quel particolare periodo storico, attraverso le recensioni e gli articoli di critica letteraria che venivano pubblicati su giornali e riviste. Un'attenzione specifica sarà diretta a quei romanzi che in qualche misura presentano tracce di *unruliness*. Quest'ultimo è un concetto di difficile traduzione, che secondo il dizionario Cambridge si riferisce a «the quality of being difficult to control», e che nell'ambito specifico di questo progetto possiamo applicare a tutte quelle idee e comportamenti che sfidano i valori socio-culturali dominanti dell'epoca, che vanno contro la morale del tempo, e che risultano quindi scandalosi, sbagliati, da condannare.

Un'altra linea di ricerca portata avanti dal progetto è la dimensione transnazionale e transculturale della ricezione dei romanzi, che prevedo di analizzare in una prospettiva comparatistica. Infatti, durante tutto il XIX secolo, Gran Bretagna, Francia e Italia sono state legate da relazioni culturali sia a livello letterario che per quanto riguarda la stampa. I romanzi stranieri erano molto diffusi in ciascun paese europeo, tradotti ma anche nella lingua originale, ed

esercitavano un'influenza diretta sulla letteratura nazionale, basti pensare al ruolo che il romanzo storico inglese, in particolare quello di Walter Scott, ha avuto nella nascita del romanzo storico italiano[1]. Gli scambi culturali, poi, continuavano attraverso la stampa: i giornali nazionali riprendevano spesso notizie dai giornali di altri paesi, a volte semplicemente traducendo gli articoli parola per parola, ed i giornali stranieri servivano anche da ispirazione per la nascita delle proprie pubblicazioni, come nel caso dello *Spettatore* di Antonio Fortunato Stella (Milano 1814-18), nato prima come traduzione del periodico parigino *Spectateur*, e poi divenuto interamente italiano al cessare della pubblicazione di quest'ultimo.

In questo contesto di continuo scambio di informazioni, ci si può chiedere quale ruolo abbiano avuto le produzioni letterarie e periodiche straniere nel fenomeno della ricezione dei romanzi. In altri termini, le idee e le opinioni che arrivavano da altri paesi attraverso la letteratura e la stampa, potrebbero aver influenzato il modo in cui Gran Bretagna, Francia e Italia percepivano la propria e l'altrui produzione culturale.

La ricerca di queste reciproche influenze verrà condotta su un corpus di recensioni letterarie tratte da diversi periodici inglesi, francesi e italiani, pubblicate nel periodo compreso tra il 1816 e il 1831, con un'attenzione particolare ai romanzi che includono temi riconducibili, appunto, all'*unruliness*. Per fare un esempio, alcune delle riviste italiane selezionate per la ricerca includono la *Biblioteca Italiana*, l'*Antologia*, la *Gazzetta di Milano*, *Il Conciliatore*, *Il Ricoglitore*, e *Lo Spettatore*. Tale corpus di recensioni, dopo essere stato inserito in un sito web creato appositamente per il progetto, sarà sottoposto a un'analisi linguistica e stilistica condotta principalmente attraverso i software Oxygen e R, con cui prevedo di analizzare il modo in cui gli autori degli articoli esprimevano il loro giudizio sui romanzi, e che costituiscono la parte del mio progetto che più concretamente rientra nel campo delle Digital Humanities.

[1] Una tendenza ricorrente nelle recensioni di romanzi italiani contemporanei pubblicate sulle riviste italiane è appunto quella di classificare tutte le iniziali incursioni degli autori nel genere storico come imitazioni dei romanzi dello scrittore scozzese. Per esempio, in una recensione del romanzo *Sibilla Odaleta* di Carlo Varese, pubblicata nella *Biblioteca italiana* del novembre 1827, si afferma che «ognuno vede che questo romanzo appartiene interamente alla maniera di Gualtiero Scott», e che «in complesso tutto questo romanzo è un'imitazione dei varj lavori di Gualtiero Scott».

2. Il sito web del progetto

Per prima cosa, le recensioni, raccolte a partire da un'ampia selezione di risorse digitali e cartacee, verranno caricate sul sito web del progetto, che una volta completato diventerà un database *open access* per lo studio della stampa periodica della Restaurazione. Sono ben noti i vantaggi degli archivi digitali costruiti appositamente per progetti di ricerca letterari che prevedono corpora estesi, com'è appunto il caso per *Rebuilding postrevolutionary identities*: dalla loro praticità e affidabilità come sistema di conservazione del materiale, alla facilità e velocità con cui è possibile recuperare le informazioni desiderate al loro interno. Il fatto di essere *open access*, poi, favorisce la diffusione e la divulgazione della ricerca, sia per un pubblico specializzato che per uno più generico. Il sito web di questo progetto ha inoltre la possibilità di organizzare i testi secondo diversi criteri: autore, giornale di provenienza, città, anno di pubblicazione, ecc.; questo rende la ricerca e il recupero di particolari informazioni più immediati e diretti.

Il database è ancora in costruzione, ma la Fig. 1 mostra un esempio di come gli articoli appariranno sul sito: sulla destra comparirà la trascrizione del testo della recensione – il romanzo in questione è *L'Uomo di sentimento*, nell'originale *The Man of Feeling*, di Henry Mackenzie – e sulla sinistra l'immagine originaria delle pagine del giornale in cui la recensione è stata pubblicata – in questo caso la Gazzetta di Milano del 27 luglio 1818.

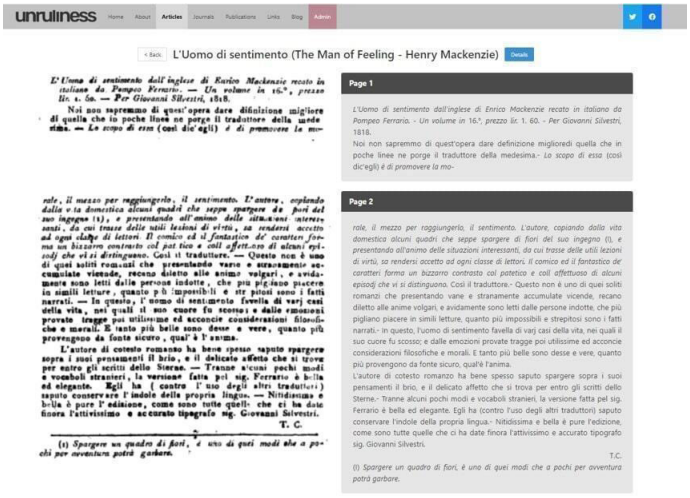


Figura 1. Come le recensioni appaiono sul sito web del progetto.

Per creare una banca dati di questo tipo è indispensabile familiarizzarsi con il linguaggio HTML (HyperText Markup Language), un linguaggio di *markup* per documenti web, noto anche ai meno esperti nel campo delle Digital Humanities. Lo standard HTML permette di impostare la formattazione e l'impaginazione dei testi, cioè, in poche parole, come un testo verrà visualizzato sul web. Di seguito è riportato un esempio (tratto dalla stessa recensione dell'esempio precedente) di come si presenta un testo scritto con il linguaggio di *markup*:

```
<div class="page">
<span class="italic"> L'Uomo di sentimento dall'inglese di Enrico Mackenzie recato in italiano da Pompeo Ferrario. - Un volume in</span> 16.°<span class="italic">, prezzo lir.</span> 1. 60. <span class="italic">- Per Giovanni Silvestri,</span> 1818.
<br>
Noi non sapremmo di quest'opera dare definizione migliore di quella che in poche linee ne porge il traduttore della medesima.- <span class="italic">Lo scopo di essa</span> (così dic'egli) <span class="italic">è di promovere la mo-</span>
</div>
```

La dicitura serve per aprire un blocco di testo, mentre per chiuderlo[2];
 per andare a capo; e (e la sua chiusura) per scrivere in corsivo. Questo file di testo, scritto semplicemente con il blocco note del computer e successivamente caricato sul sito, verrà visualizzato come nella Fig. 1.

3. Software per l'analisi del testo

Come accennato prima, i software che userò per la mia analisi sono soprattutto Oxygen e R. Il primo è utilizzato principalmente per il *markup* di un testo, il secondo per eseguire analisi statistiche su un testo singolo o su un corpus di testi. Esistono ovviamente altri software che permettono di analizzare i testi dal punto di vista statistico, per esempio Voyant Tools, un programma molto intuitivo e facile da usare, disponibile sul web e che non richiede particolari conoscenze informatiche. Ritornerò su questo punto più avanti. Oxygen e R serviranno per identificare, tra le altre cose, le parole più frequenti all'interno

[2] In generale, quando si chiude un segmento di testo si utilizza il simbolo /, seguito dalla stessa formula che si è utilizzata in apertura.

del corpus di recensioni, le espressioni lessicali più comuni, gli argomenti di discussione più ricorrenti. Si otterrà così una panoramica del modo in cui gli autori degli articoli discutevano dei romanzi e del loro contenuto, come li giudicavano e come si rivolgevano al loro pubblico per trattare questi temi.

I risultati di questa ricerca saranno integrati con le informazioni fornite da un'analisi spaziale delle recensioni, allo scopo di determinarne la provenienza geografica. Per tracciare gli scambi culturali tra i diversi paesi, verrà adoperato il programma Leaflet, una libreria JavaScript utile per la creazione di mappe geografiche interattive, con cui si dovrebbe poter verificare la distribuzione sul territorio nazionale dei periodici e dei loro lettori[3].

3.1 Oxygen

Oxygen è un editor di testo XML; in altre parole, permette di modificare un testo utilizzando l'Extensible Markup Language (XML), che, come HTML, è un linguaggio di *markup*. La principale differenza tra HTML e XML è che il primo viene utilizzato di solito per sviluppare l'interfaccia utente di un documento web, cioè, come accennato prima, l'aspetto che un documento avrà una volta visualizzato in una pagina web. XML invece, è un linguaggio standard che definisce il significato degli elementi all'interno di un documento; detto in un altro modo, serve per classificare le informazioni contenute in un testo[4].

Oxygen permette quindi di aggiungere dei marcatori (*tag*) – delle "etichette" appunto – agli elementi di un testo che si ritengono importanti, come persone, luoghi, ecc. La Fig. 2 è un esempio del testo di una recensione che è stato caricato su Oxygen e poi modificato: come si può vedere, sono state aggiunte le categorie di base *country*, *title*, *author* e *people* (evidenziate in rosso).

[3] Utilizzerò Leaflet solamente nella parte conclusiva del mio processo di analisi, e per questo motivo non è incluso nella presente relazione.

[4] Il sito web di Oxygen (https://www.oxygenxml.com/) fornisce manuali e tutorial video sull'utilizzo del software e delle sue diverse funzioni, sia per principianti sia per utenti più esperti.

Figura 2. Area di lavoro di Oxygen.

Un aspetto interessante è che, a differenza di HTML, dove i *tag* sono predefiniti, in XML è possibile personalizzarli a seconda delle proprie esigenze. In questo modo, si può decidere su quali aspetti dei testi del corpus concentrarsi durante l'analisi.

Un primo obiettivo, portando avanti questa operazione di *tagging* su tutte le recensioni, è rendere i testi consultabili a partire da diverse prospettive. L'intero corpus potrà così essere analizzato meglio e più velocemente. Aggiungendo per esempio *tag* come "morale", "sentimento", "costume", o anche "unruliness", ogni volta che nella recensione si discorre di questi argomenti, sarò in grado di rintracciare tutte le occorrenze dei *tag* e valutarne l'importanza e la diffusione all'interno del corpus.

3.2 R

R è un linguaggio di programmazione per l'analisi statistica computazionale, usato in molti settori. Per quanto riguarda la letteratura e la linguistica, permette di svolgere diversi tipi di ricerche, tra cui un'analisi stilistica del testo che rileva la frequenza di determinate parole ed espressioni, la varietà lessicale, o la correlazione tra due o più termini; un'analisi stilometrica, volta a valutare nel dettaglio lo stile di un testo, per permettere così il riconoscimento del suo autore attraverso la comparazione con altri testi dello stesso autore; la *sentiment analysis*, ossia l'estrazione di parole a cui viene assegnato un valore positivo o negativo, per analizzare le emozioni e le opinioni prevalenti in un testo o in un corpus di testi; e il *topic modelling*, che rintraccia i gruppi di parole che si presentano spesso insieme e individua così gli argomenti principali del testo o corpus.

R è un software molto preciso e con molte funzionalità interessanti, ma è anche abbastanza complesso da utilizzare, soprattutto per una persona che

non ha familiarità con questo genere di programmi[5]. L'utente di R deve infatti acquisire le nozioni fondamentali del linguaggio di programmazione, per essere in grado di scrivere manualmente il codice per ciascuna delle diverse funzioni che si vuole eseguire. Per fare un esempio, la Fig. 3 mostra il codice che ho scritto per analizzare la frequenza delle diverse parole nel corpus del progetto, mentre la Fig. 4 è il risultato visualizzato con un grafico.

```
word frequency.R
Source on Save | Run | Source
1  text_v <- scan("italia.txt", what = "character", sep = "\n")
2  review_v <- paste(text_v, collapse = " ")
3  review_lower_v <- tolower(review_v)
4  review_word_l <- strsplit(review_lower_v, "\\W")
5  review_word_v <- unlist(review_word_l)
6  not_blanks_v <- which(review_word_v != "")
7  review_word_v <- review_word_v[not_blanks_v]
8  which(review_word_v == "scott")
9  length(unique(review_word_v))
10 review_freqs_t <- table(review_word_v)
11 sorted_review_freqs_t <- sort(review_freqs_t, decreasing = TRUE)
12 sorted_review_freqs_t
13 top_ten <-sorted_review_freqs_t[1:10]
14 plot(top_ten)
15 plot(top_ten, type = "b",
16      xlab = "Top Ten Words", ylab = "Word Count", xaxt = "n")
17 axis(1, 1:10, labels = names(top_ten))
18 sum(sorted_review_freqs_t)
19 review_length_v <- sum(sorted_review_freqs_t)
20 sorted_review_rel_freqs_t <- 100*(sorted_review_freqs_t/review_length_v)
21 sorted_review_rel_freqs_t["scott"]
22 plot(
23   sorted_review_rel_freqs_t[1:10], type = "b",
24   xlab = "Top Ten Words",
25   ylab = "Percentage of Full Text",
26   xaxt = "n"
27 )
28 axis(
29   1, 1:10,
30   labels = names(sorted_review_rel_freqs_t [1:10])
31 )
```

Figura 3. Esempio di scrittura di codice in R.

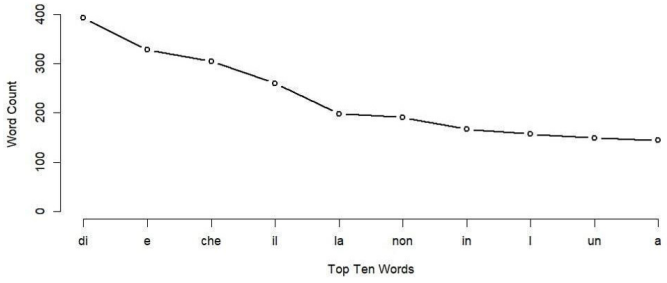


Figura 4. Le 10 parole più frequenti del corpus, rappresentate con un grafico.

[5] Oltre alla documentazione presente sul sito di R (https://www.r-project.org/), esistono numerose opere che spiegano come funziona il software, per principianti ed esperti; nello specifico, particolarmente utili per studenti e studiosi di materie umanistiche sono manuali come *Text Analysis with R for Students of Literature* (Jockers) o *Text Mining with R: A Tidy Approach* (Silge).

Vediamo ora un esempio delle potenzialità di R attraverso un'analisi che prende in considerazione diciassette testi del corpus che sta al centro del progetto *Rebuilding postrevolutionary identities*. Si tratta di recensioni di romanzi italiani e stranieri pubblicate nella *Biblioteca Italiana*, nella *Gazzetta di Milano*, nel *Conciliatore*, nello *Spettatore* e nel *Giornale del Regno delle Due Sicilie* tra il 1816 e il 1831. In questa fase del lavoro di ricerca, non mi è ancora stato possibile costruire un corpus sufficientemente completo, per cui gli esempi forniti andranno interpretati soprattutto come una sperimentazione dei risultati che potrò ottenere su un insieme di materiali molto più esteso.

Il grafico della Fig. 4 rappresenta le 10 parole più frequenti del corpus che, come si può osservare, sono "di", "e", "che", "il", "la", "non", "in", "l'", "un", "a". Questo non è sicuramente un risultato significativo, perciò la stessa analisi è stata ripetuta eliminando le parole cosiddette funzionali, come congiunzioni, preposizioni, e articoli, ottenendo un nuovo grafico (Fig. 5), in cui vediamo che la parola più frequente è "egli", seguita da "romanzo", com'era abbastanza prevedibile. Una delle 20 parole più frequenti è anche "sic", dicitura aggiunta da me durante la trascrizione delle recensioni: sembra quindi che i letterati italiani sbagliassero piuttosto frequentemente il nome di autori o libri stranieri.

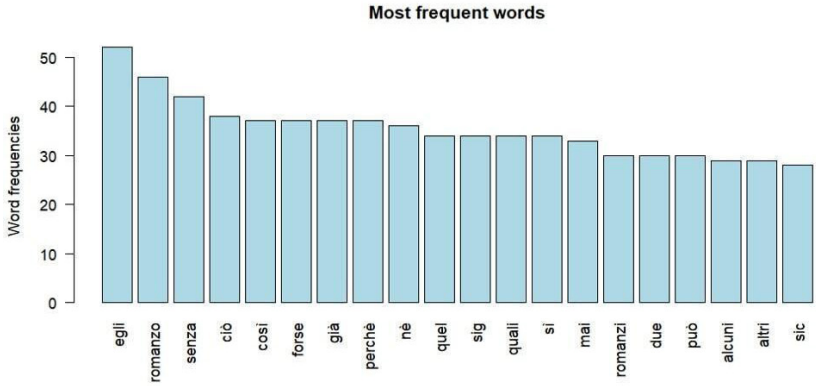


Figura 5. Le 20 parole più frequenti del corpus, escludendo le parole funzionali.

È da notare che in questa lista sono presenti ancora parole che possiamo considerare, se non proprio funzionali, quantomeno non rilevanti, come "così", "già", "né". Questo potrebbe far pensare che la lista di tali parole inclusa in R per la lingua italiana non sia altrettanto accurata rispetto a quanto si può dire per la lingua inglese. Con R è anche possibile creare altri tipi di visualizzazioni dei risultati, per esempio una *wordcloud*, come in Fig. 6.

Figura 6. Le parole più frequenti del corpus rappresentate con una wordcloud.

La Fig. 7 riporta invece una parte del codice scritto per eseguire la *sentiment analysis*, e in particolare l'assegnazione da parte del programma di un valore maggiore o minore di 0 a ogni frase dell'insieme di testi, a seconda del maggior numero di parole positive o negative presenti in quella frase.

```
> review_sentiments_v <- get_sentiment(review_sentences_v, 'nrc', language = "italian")
> review_sentiments_v
  [1]  0  2  1  0  0  0  0  2  8  3  0  1  0  2  0  0  1  0  1  1  0  0  0  0  0  1  2 -2
 [29]  0  2 -2  0  0  1  0  0  3  1  0  0 -1 -2  1  0  0  1 -1  0  6  0  1  0  0  0  1 -3
 [57]  0  1 -1  0 -1  1 -2 -1 -2  1 -4  0  1  0 -3 -1  0  0 -2 -8 -4  0 -7  0  0  0 -1 -2
 [85] -1  0  0 -4 -2  0  0  0  1 -1  0 -5  0  0  0  0  2 -1  6  2  1 -2  0  0 -1  0  4  0
[113] -1  2  0  0  2  3  0  3  2  2  1  1  1  0  0  0  0  3  0  0  0  1  2  0  7  1 -3  0
[141]  0  0  0  1  0  0  1  1 -1  0 -1  4  0 -1 -1 -1  0  1 -1  0  0  0  1  0 -1  0  0  0
[169]  0  0  1 -2  6  0 -1  2  1  1  0  2 -1 -2  3  1  0  1 -5  0 -1  0  1  4  6  2  0  2
[197]  0  0  0 -1  3  1  5  1  0  1 -1  0 -1  0  0  1  0  0  0  0  0  0 -1  2  0 -1  1  1
[225]  2  2  0 -1  1  0  0  4  2 -1 -2  1  0  1 -1  1 -2  8 -1  0 -3  1 -2 12 -2 -1 -4  0
[253] -3 -1 -7 -2  2  1  0 -1 -2  1 -1  3  2 -2 -3  0  0  3 -1  0 -1 -4  0  1 -2  1  4 -3
[281]  7  1 -3 -7 -4 -3 -1  6 -2  2  0  6  1 -6  1  0  0  5  0  2  1  4  2  1  0  1  1  4
[309]  0  4  2 11  0 -1  3  5  0 -2  0  0  0 14  1  3  5  0  0  0  0  1  0  0  0 -1  1  3
[337] -2 -2  0  1  0  0  0  0 -4  1  2  2  0  1  3  1  0  0 -2 -2 -4  0  3  1  1  0  1  0
[365]  5  1  0  4  1  2  1  0 -2  1 -1  4  1  1  1  0  2  0  2  0  0  0  0  1  4  0 -1  1
[393] -2  0  1 -4  0  0  0  0  0  0  1  1 -6 12  0  7  3  0  0  1  0  1  0  1 -2  1  0  1
[421]  0  0  0  1  0  3 -1 -4  0 -2  0  0  0  1 -1  2  3  0  1  0  0  0  1  0  0  0  0  1
[449]  2  4  1  0  3  1  1 -1  3  0  2  1  0  2  1  0  2  0  0 -2  0 -2  0  3  0  1  0  0
[477] -1  2  2  5  2  0  0  0  3  2 -1  3  1  1  0  1  1  3  3  1  1  0  1  7 -3  2  2  4
[505]  1  2  3  2  2  1  1  1  0  1  0  1  2  1  1  2  8  0  1  2  0  0  0  0  1  0  2  5
[533]  5  2  2  0  0 -1  0 -1  0 -4  4  2  2  0  1  0 -1  4  0  0  0  1  0  0  0  0  0  0
[561]  0  0  2  0  0  1  0  0  0  0 -1  0  0  0  0  2  0  0  0  0  0  2  0  0  1  3  1 -2
[589] -3  1 -2 -1  0  0  0  0  0  0  1  0  1  0  0  1  1  1  0  1  0  0  3  2 -1  3  2  0
[617]  0  2 -1  5  0  1  0  0  0  1 -2  3 -1  0  0 -4  1  1  1  0  0  2  0  0  6  0 -5  1
[645]  1  0  0  0  0  0  0  0  2  0  0  0  0  3  2  1  0  0  0 -1  1  3  1  6  0 -2  2  5
[673]  6  6  1  0  2  0  0  0  0  2 -1  1  1  3 -2  0  0  0  0  0  0 -1 -1  0  0 -4  0  1
[701]  0  0  0  5  0  2  3  1  0 -4  1  3  0  2  0  2  2  1  2 -2  1  1  2  0  2  0 -4  0
[729]  0  0 -3 -2  0  0  0  0 -2  0  0  0  2 -1  2  1  2  1  3  0 -3  3 -1  1 -1  1 -1  1
[757]  0  0  0  0  2  0  3  5  1  0  1  1  2 -1  0  0  1  0  2 -4 -1  1  1  2  0 -2  1  0
[785]  0  2  4  1 -1  1  0 -1  1  1  0  1  0 -1  0  3  0  5  0
>
```

Figura 7. Valore sentimentale di ogni frase all'interno del corpus.

Con questa funzione di R si può ricavare il valore "sentimentale" complessivo del corpus, che nel nostro caso è 52, quindi piuttosto positivo. Si può

anche conoscere la tendenza media dei sentimenti all'interno del corpus – è di 0.5180573 per il corpus in esame, quindi più positiva che negativa; e la deviazione da questo standard – in questo caso è 2.088589, piuttosto alta, il che significa che il corpus è diversificato in termini di sentimenti positivi e negativi, ha molti cambiamenti emotivi. Riguardo a questa funzionalità di R occorre tuttavia fare una precisazione. R include diversi dizionari creati specificatamente per la *sentiment analysis*, che categorizzano le parole in base a criteri e valori differenti, ma, per quanto ho potuto constatare, solo uno di questi repertori ha anche una versione italiana, che non sembra nemmeno molto accurata. Infatti, come si può notare dalla Fig. 8, il lessico sentimentale di R per l'italiano assegna un valore positivo a parole come "assorbito", "accademico" o "alloggio".

```
> get_sentiment_dictionary(dictionary="nrc", language="italian")
      lang              word sentiment value
1  italian              abba  positive     1
2  italian          capacità  positive     1
3  italian      sopra citato  positive     1
4  italian          assoluto  positive     1
5  italian       assoluzione  positive     1
6  italian         assorbito  positive     1
7  italian        abbondanza  positive     1
8  italian        abbondante  positive     1
9  italian        accademico  positive     1
10 italian         accademia  positive     1
11 italian       accettabile  positive     1
12 italian      accettazione  positive     1
13 italian       accessibile  positive     1
14 italian           encomio  positive     1
15 italian          alloggio  positive     1
16 italian  accompagnamento  positive     1
17 italian        realizzare  positive     1
18 italian          compiuto  positive     1
19 italian     realizzazione  positive     1
20 italian           accordo  positive     1
21 italian    responsabilità  positive     1
22 italian      responsabile  positive     1
23 italian       accreditato  positive     1
24 italian           accueil  positive     1
25 italian           preciso  positive     1
```

Figura 8. Lessico sentimentale di R per la lingua italiana.

Possiamo ipotizzare fin da ora che i risultati dell'analisi dei periodici italiani e francesi non saranno probabilmente altrettanto affidabili rispetto a quelli ottenuti con l'analisi dei periodici inglesi.

L'ultimo esempio dell'utilizzo di R che voglio fare riguarda il *topic modelling*, ossia, come chiarito in precedenza, un modello statistico che permette di scoprire quali (macro)argomenti sono presenti in un testo, e quali parole sono attribuibili all'un argomento piuttosto che all'altro. Nella Fig. 9 si possono

vedere i grafici corrispondenti alle cinque aree di contenuto che R ha rilevato nel mio corpus; è possibile anche impostare l'analisi su un numero maggiore di argomenti.

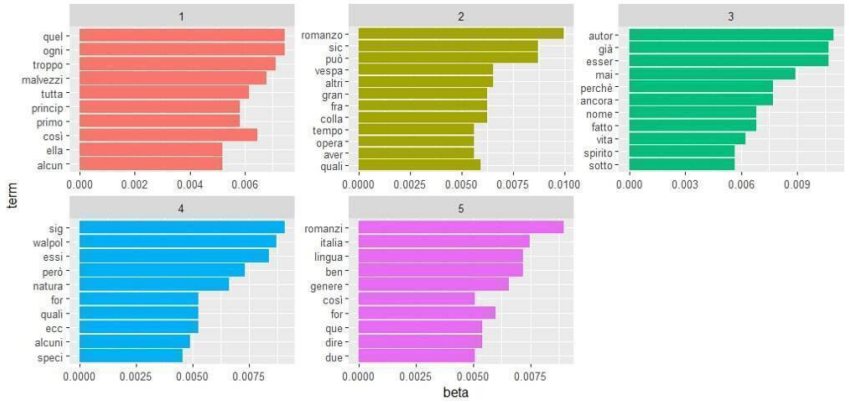


Figura 9. I 5 argomenti principali del corpus, rappresentati con altrettanti grafici.

I risultati non sono molto significativi, per esempio l'argomento numero 3 include parole come "autore", "già", "essere", "mai", "nome", "fatto", "vita", "spirito", che rendono difficile capire di che argomento stiamo parlando. Questo è sicuramente dovuto al fatto che il corpus usato per fornire qui alcuni esempi di analisi è limitato, ed è quindi difficile identificare degli argomenti ben definiti; ma ritengo che sia anche perchè, come già segnalato in precedenza, il programma riconosce le parole di altre lingue con minore efficacia rispetto alle parole della lingua inglese.

3.3 Voyant Tools

Prima di terminare la discussione, vorrei accennare brevemente a Voyant Tools, un'applicazione *open source* che, a differenza di Oxygen o R, è disponibile online. Voyant è un programma decisamente più facile da usare e alla portata di tutti, esperti e non, con un'interfaccia molto intuitiva; come R, permette di eseguire diversi tipi di analisi statistiche, e ricercare per esempio le parole più frequenti, le collocazioni lessicali più comuni, le correlazioni tra diversi termini, la distribuzione delle parole in tutto il corpus o gli argomenti ricorrenti. Basta caricare il proprio corpus di testi nella pagina iniziale e si ottiene una schermata come quella della Fig. 10, in cui appare una panoramica delle funzionalità principali, tra cui una *wordcloud* con le parole più frequenti

del corpus, e la collocazione di queste parole all'interno dei contesti in cui di solito si presentano; si possono anche aggiungere le visualizzazioni per tutti gli altri strumenti di analisi disponibili.

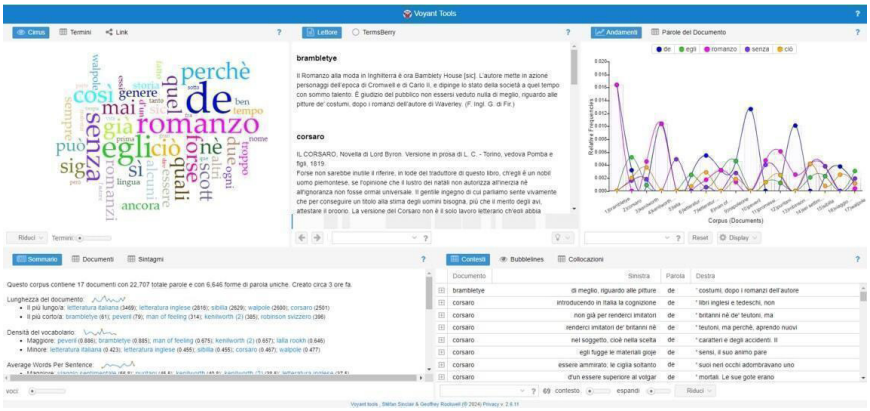


Figura 10. Schermata principale di Voyant Tools.

Al contrario di R, Voyant supporta l'analisi di testi in molte lingue, e anche il sito è disponibile in lingue diverse dall'inglese[6].

4. Conclusione

In conclusione, in questa breve relazione ho cercato di mostrare i diversi tipi di risultati che si possono ottenere con software come Oxygen e R, che sicuramente sono strumenti utili per compiere delle operazioni di analisi statistica su grandi corpus di testi, operazioni che sarebbero molto più lunghe e complesse da portare a termine se eseguite da un essere umano. Tuttavia, questi programmi presentano anche alcune criticità, o comunque elementi che andrebbero migliorati, per esempio il fatto che sono modellati molto spesso sulla lingua inglese, risultando così meno efficaci quando si tratta di analizzare altre lingue. Oltre a questo, si constatano delle differenze nei risultati, a seconda del software che viene usato – le parole più frequenti del mio corpus secondo R sono leggermente diverse da quelle ottenute con Voyant.

Questi aspetti potrebbero far dubitare dell'affidabilità dei risultati, e diventa difficile stabilire quale sia il software più adatto per i propri scopi. È anche vero

[6] La versione italiana, per esempio, è a cura di Fabio Ciotti e del team dell'AIUCD (Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale).

che questi programmi vengono attualizzati e sviluppati costantemente, per cui è lecito aspettarsi che eventuali problematiche verranno risolte in futuro. In ogni caso, per adesso mi sembra ragionevole considerare l'analisi digitale del testo come un supporto all'analisi più tradizionale, condotta da un essere umano, piuttosto che come un punto di partenza o come l'unico metodo da prendere in considerazione.

Bibliografia

Jockers M.L., *Text Analysis with R for Students of Literature*, Berlino, Springer Nature, 2020.

Silge J., Robinson D., *Text Mining with R: A Tidy Approach*, Sebastopol (CA), O'Reilly Media, 2017.

Sitografia

Oxygen XML Editor, https://www.oxygenxml.com/.

The R Project for Statistical Computing, https://www.r-project.org/.

Giovanna Zisa

Creazione di uno spazio digitale per la didattica di Verga

L'intento del contributo è affrontare alcune questioni teoriche a partire dalla presentazione del progetto di dottorato dal titolo *Giovanni Verga tra demopsicologia e antropologia. Mappatura GIS e database delle attestazioni folkloriche nel corpus verghiano: creazione di uno spazio digitale.* Poiché quest'ultimo si inserisce in un progetto di ricerca più ampio, *Verismo digitale*[1], inserito nell'ambito del PNRR CHANGES, *Spoke* 3, affronterò i punti di contatto e le confluenze tra i due progetti, l'impatto atteso e i possibili vantaggi che lavori di questo tipo possono apportare nell'ambito della ricerca e in quello della didattica.

Il progetto *Verismo digitale* prevede la realizzazione di edizioni digitali commentate di testi della letteratura italiana del XIX secolo e, nello specifico, dei tre grandi autori del Verismo: Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto. Il progetto di dottorato in questione, invece, ha come obiettivo l'approfondimento del rapporto tra Verga, l'antropologia e la demopsicologia, al fine di cogliere analogie e differenze tra l'autore e gli etnologi siciliani della seconda metà dell'Ottocento, ma anche al fine di mostrare la vicinanza dell'autore alle nuove scienze sociali che si diffondevano in quello stesso periodo in Europa e nel mondo e le cui innovazioni venivano recepite anche in Italia. Studiare queste convergenze significa anche indagare concretamente l'appartenenza di Verga al più ampio movimento del Realismo europeo, oggi oggetto di indagine e di dibattito in tutte le sue sfaccettature e complessità.

Per la realizzazione di questi intenti si è scelto come *corpus* di indagine *Vita dei campi* perché, tra tutte le opere verghiane, è quella che maggiormente si presta a una lettura di tipo demo-etno-antropologico; già Luigi Russo, rife-

[1] Per una presentazione puntuale di tutte le sezioni del progetto *Verismo digitale* si rimanda a L. Barbarino et al., *Verismo digitale. Per un'edizione commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD, a cura di A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania 28-30 maggio 2024, pp. 252-259. https://amsacta.unibo.it/id/eprint/7927/

rendosi ai personaggi dell'opera, parlava di "insurrezione lirica dei primitivi" e alcune novelle (si pensi a *Rosso Malpelo* o a *La Lupa*) sono state di frequente, nel corso degli anni, oggetto di analisi antropologiche. L'opera è, inoltre, rappresentativa di quella «"evoluzione" verso il verismo»[2] che contrassegna la poetica verghiana.

La prima fase del progetto consiste nella realizzazione di un'edizione digitale dell'opera *Vita dei campi*. Il testo su cui eseguire la codifica in XML-TEI (*Text Encoding Initiative*) è quello della *princeps,* già fissato come testo di riferimento nell'edizione critica curata da Carla Riccardi nel 1987 nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. L'intento non è di produrre un'edizione critica, quanto piuttosto di proporre, passando attraverso le diverse fasi di marcatura del testo, un commento dell'opera.

La codifica in XML-TEI d'altronde, come è noto, è già un primo atto di modellizzazione ed è portatrice di un'interpretazione; come afferma Giuseppe Gigliozzi: «L'operazione di codifica resta dunque un'opera di interpretazione che sarà tanto più convincente quanto più sarà accurata la marcatura del testo, quanto più sarà ricco il modello del testo realizzato […]»[3]. Marcatura di un testo e interpretazione sembrano essere strettamente legate: la questione oggi è, in effetti, oggetto di dibattito ed è centrale nell'ambito delle *Digital Humanities*: alcuni studiosi, infatti, vorrebbero intendere la codifica come riproduzione acritica e meccanica, in ambiente digitale, di un testo già esistente in formato cartaceo. Come spiega bene Fabio Ciotti, però: «L'individuazione delle varie tipologie di informazioni veicolate nel testo, delle modalità di rappresentazione informatica delle stesse e dei limiti da porre a tale operazione è sempre il risultato di una serie di scelte teoriche e di atti interpretativi, che vengono incorporati esplicitamente o implicitamente nella rappresentazione stessa»[4].

È evidente che scegliere quale testo rappresentare e quali elementi marcare è già un atto interpretativo, un'assunzione di responsabilità da parte degli autori della marcatura. Mettere in evidenza determinati fenomeni testuali, tenere sempre bene a mente che tutto ciò che non viene "taggato" è un'informazione persa dalla macchina e, di conseguenza, molto probabilmente, anche dagli utenti che si avvarranno del testo, è di fondamentale importanza. L'interpretazione proposta, d'altra parte, impone sempre di rinunciare a qualcosa:

[2] G. Alfieri, D. Motta, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci, 2022, pp. 79-114: 83.

[3] G. Gigliozzi, *Il testo e il computer*, Milano, Mondadori, 1997, p. 207.

[4] F. Ciotti, *La codifica del testo, XML e la TEI*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, a cura di F. Ciotti, Roma, Carocci, 2023, pp. 66-90: 72.

nonostante lo spazio potenzialmente illimitato offerto dal mezzo digitale, è necessario fare delle scelte per evitare che l'utente si perda in una quantità di informazioni non mediate dallo studioso, che con le sue scelte interpretative deve invece guidare il lettore attraverso uno o più percorsi definiti, tenendo sempre presente che «[n]aturalmente ogni interpretazione è parziale, relativa a una determinata epoca, a un determinato gruppo sociale, a una determinata persona»[5]. Ecco, quindi, che la questione dell'interpretazione di un testo letterario, affrontata in ambito critico e didattico, ritorna prepotentemente anche in un contesto digitale, ponendo nuovi interrogativi e richiedendo ulteriori riflessioni in merito. Romano Luperini sostiene che «tornando alle origini, troviamo che la critica e l'insegnamento della letteratura sono eminentemente atti interpretativi»[6]. Mi sembra si possa affermare con una certa sicurezza che realizzare un'edizione digitale di un testo letterario significhi offrirne un'interpretazione: più implicita attraverso la marcatura testuale e più esplicita attraverso il commento vero e proprio che può accompagnarla.

Il progetto *Verismo digitale* prevede che all'edizione si affianchi un commento strutturato su più livelli di profondità; in questo modo anche il lettore meno esperto potrà fruire efficacemente della risorsa ma, allo stesso tempo, un pubblico specialistico potrà trovare informazioni più specifiche e riferimenti bibliografici aggiornati cui si rimanderà, in caso di contributi disponibili in modalità *open access*, attraverso collegamenti ipertestuali. La proposta di un nuovo commento verterà sulla ricostruzione della storia della critica dell'opera, e quindi sullo studio dei commenti precedenti, e sull'integrazione delle ricerche più recenti, al fine di fornire un'interpretazione quanto più possibile aperta e consapevole. In questa prospettiva, attraverso il commento dell'opera, si vuole assolvere a quella funzione che, secondo Andrea Manganaro, l'insegnamento condivide con la critica: «quella di mediare i testi, di farli "parlare", di farli entrare nell'ininterrotto dialogo dell'umanità»[7].

La marcatura è sicuramente uno strumento in grado di far "parlare" il testo, anche offrendone possibilità di visualizzazione inedite; si pensi, ad esempio, alla possibilità di mostrare agilmente le varianti a stampa rispetto al testo base: Antonio Di Silvestro, Giuseppe Canzoneri, Christian D'Agata e Miryam Grasso hanno sperimentato le potenzialità della codifica delle varianti su alcune novelle verghiane dimostrando che, data la specificità dei testi verghiani,

[5] R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 51.

[6] *Ibidem*.

[7] A. Manganaro, *"Ridursi ai princìpi". Resistenza della critica e dell'insegnamento della letteratura*, «Le forme e la storia», VII, 2, 2014, pp. 169-179: 169.

> […] il vantaggio dell'edizione digitale […] sta nell'economia della rappresentazione delle varianti (mediante la loro segmentazione), che consente di percepire in modo più mosso e frastagliato il movimento temporale delle correzioni, evitando così "l'effetto illusorio che ogni strato redazionale sia compatto e omogeneo e continuo, così come appare allineato nelle righe dell'apparato [cartaceo]"[8].

Oltre ai vantaggi nell'ambito della ricerca, possiamo immaginare quali sarebbero le opportunità didattiche offerte da un'operazione di questo tipo: basti pensare a una novella come *Rosso Malpelo,* una delle più studiate a scuola, e ai cambiamenti cui essa va incontro nell'edizione del 1897 rispetto alla *princeps* del 1880. Attraverso la codifica e un'interfaccia grafica adeguata, anche un pubblico di lettori giovani e non abituati a uno studio sistematico e filologico potrebbe visualizzare velocemente e facilmente le variazioni di stile e dedurre, con la guida dell'insegnante, i mutamenti della poetica dell'autore nel tempo.

D'altronde è nota l'importanza della visualizzazione in un contesto digitale che voglia mettere al centro il fruitore, agevolando anche il lettore non esperto che voglia accostarsi al testo letterario: «[…] bisogna evidenziare la necessaria interdipendenza tra la codifica XML-TEI e le interfacce u*ser oriented*, sottolineando come ogni progetto di edizione scientifica digitale debba considerare in fase di progettazione le modalità di presentazione dei dati, le funzionalità di interrogazione e interazione con l'utente, i percorsi di navigazione offerti al lettore»[9].

Nella realizzazione dell'edizione, in un'ottica *user oriented,* si punterà su modalità di visualizzazione che garantiscano ai diversi fruitori un'esperienza di lettura quanto più possibile personalizzata e calibrata, nella presentazione dei contenuti, sulle diverse esigenze di studio e di ricerca: solo così l'edizione digitale potrà aspirare ad essere un prodotto non per soli specialisti ma per un pubblico più ampio di non addetti ai lavori.

Insieme alle sue molteplici potenzialità relative alla visualizzazione l'XML-TEI, come è noto, offre una serie di vantaggi dal punto di vista della "spendibilità" perché rende i dati testuali interoperabili e, di conseguenza, riutilizzabili anche in altri ambienti digitali. Il progetto di dottorato in questione intende avvalersi di questa caratteristica dell'XML-TEI caricando i dati di folklore individuati in fase di codifica su *BaseX*, *software open source* che

[8] A. Di Silvestro *et al.*, *Per un'edizione digitale delle opere di Giovanni Verga: rappresentazione del testo e modelli di codifica (con alcuni esempi sulle novelle),* «Rivista di letteratura italiana», XL, 3, 2022, pp. 45-66: 65-66.

[9] Ivi, p. 50.

permette di gestire e interrogare dati in formato XML[10].

Il progetto si propone, inoltre, di studiare i luoghi di *Vita dei campi* i quali, già marcati con la codifica attraverso l'utilizzo del *tag* <placeName>, verranno georeferenziati nello spazio attraverso l'ausilio della tecnologia GIS (*Geographic Information System*). I sistemi GIS si basano su *geodatabase* che consentono di raggruppare dati provenienti da fonti differenti; associare al dato geografico un dato bibliografico, ad esempio, è per lo studioso di discipline umanistiche un'opzione ricca di potenzialità: nell'ambito del progetto, a ogni punto contrassegnato sulla mappa si assoceranno riferimenti al testo verghiano e riferimenti bibliografici che rimandino ai testi di demologi e folkloristi che nominano quello stesso luogo. In questo modo si creerà un collegamento che offrirà una prima visualizzazione dei rapporti tra testi verghiani e testi dei demologi da un punto di vista geografico[11].

L'uso del sistema GIS permetterà, altresì, di elaborare carte che tengano conto di eventuali cambiamenti toponomastici avvenuti nel tempo e, inoltre, l'indagine spaziale agevolerà la comprensione dei dati sociali ed economici dell'epoca, essenziali ai fini di un'analisi accurata. Il concetto di luogo sarà inteso in maniera ampia, così da rendere visualizzabili anche quei dati relativi allo "spazio mediale", fondamentali per far luce sulla storia del processo di fruizione e per visualizzare digitalmente i passaggi da un mezzo di pubblicazione a un altro. In un volume[12] del 2018 Isotta Piazza ha posto l'attenzione proprio su questo aspetto, ricordando quanto sia importante tenere conto del ruolo dell'editoria dell'epoca quando si parla di "spazio letterario"; si ritiene che questo concetto possa essere interessante anche in correlazione alla questione delle varianti testuali le quali, come è noto, spesso dipendono proprio dal mezzo di pubblicazione.

L'ultima fase del progetto consisterà nell'associare al dato geografico quello folklorico in modo da agevolare la comparazione con i demologi e ribadire l'influenza del territorio e del contesto storico sulle peculiarità tematiche dell'autore. La visualizzazione avverrà tramite una raccolta digitale dei dati che, come si è detto, confluiranno su *BaseX* e tramite mappe interattive. Ogni elemento folklorico, oltre ad essere relazionato al dato geografico, sarà asso-

[10] G. Zisa, *Per una lettura antropologica di Verga: tra codifica e georeferenziazione*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD, a cura di A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania 28-30 maggio 2024, pp. 210-214. https://amsacta.unibo.it/id/eprint/7927/

[11] *Ibidem*.

[12] I. Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

ciato a un riferimento testuale esplicativo e a una descrizione dell'elemento stesso (che potrà essere un oggetto, una festa, un'usanza) redatta anche sulla base di ciò che tramandano le fonti demologiche. Tra queste ci si riferisce, in *primis*, alle opere di Giuseppe Pitrè, Serafino Amabile Guastella, Santo Rapisarda, Lionardo Vigo Calanna, Salvatore Salomone Marino, ma anche alle riviste di demopsicologia dell'epoca. Non si trascurerà, inoltre, l'esame delle opere di Luigi Capuana e la loro importanza in tale contesto, con un'attenzione particolare alle *Fiabe*.

L'interdisciplinarietà sarà l'elemento costitutivo del prodotto digitale che vorrà essere un punto di riferimento essenziale per un'interpretazione quanto più possibile attenta al dato filologico e documentario, onde evitare di cadere in una catalogazione fine a sé stessa.

È opportuno soffermarsi brevemente sui vantaggi che potrà apportare la realizzazione del progetto in tutte le sue parti e tenendo conto dei possibili sviluppi futuri: innanzitutto con l'edizione digitale commentata di *Vita dei campi*, una delle opere più conosciute e studiate di Giovanni Verga, la comunità beneficerà di un'edizione *open access*, affidabile e corredata da una serie di note e di rimandi ipertestuali, oltre che da una nuova proposta di commento che tenga conto di tutti i più noti studi precedenti. Un commento su più livelli, alla portata dell'utente meno accorto, ma comprensivo di approfondimenti puntuali per l'utente specializzato, favorirà la diffusione della ricerca rispondendo a esigenze diverse, da quelle scolastiche a quelle accademiche. Si potrebbe supporre una ricaduta didattica nelle scuole secondarie di secondo grado, con il coinvolgimento di studenti che potrebbero studiare Verga attualizzandolo in relazione alle località geografiche del loro vissuto quotidiano e in tal modo riscoprire il legame tra territorio e tradizioni di cui oggi, nella massificazione generale del sapere, non si tiene più conto. Con questo tipo di studio si vuole, inoltre, valorizzare il territorio siciliano recuperando tutto un repertorio folkloristico che, correlato al dato geografico, può contribuire a un arricchimento culturale e alla diffusione di una maggiore consapevolezza rispetto alla complessità di una regione che, per essere competitiva anche da un punto di vista turistico, deve conoscere la storia delle sue tradizioni e rinnovare il rapporto con esse anche con l'aiuto dei nuovi strumenti digitali. Naturalmente questo lavoro dovrà considerare la dimensione europea in cui si colloca Verga ma anche la stessa dimensione letteraria, che, per suo statuto, supera ogni confine e aspira tendenzialmente all'universalità, nello spazio e nel tempo.

Per concludere mi piace ribadire che il mio progetto è nato, fin da subito, con una dichiarazione di intenti: quella di creare uno strumento utile non

solo in contesto accademico, ma anche, e forse soprattutto, in ambiente scolastico; negli ultimi anni, specialmente dopo la pandemia, c'è stata una rinnovata attenzione nei confronti della didattica digitale e delle pratiche ad essa correlate e si sono poste una serie di questioni non più demandabili sul ruolo dell'insegnante, e nello specifico dell'insegnante di letteratura, inserito all'interno di un contesto scolastico in continua evoluzione e alla ricerca di nuovi punti di riferimento. La questione naturalmente deve essere trattata «[…] con una pluralità di approcci, con la disponibilità ad accettare soluzioni inattese e provvisorie, da sperimentare nelle scuole e da discutere nelle aule universitarie, con lo scopo di alimentare un dibattito pubblico ancora immaturo, che necessita di un approccio meno ideologico e più realista»[13].

Naturalmente ricercare nuovi approcci non significa eliminare quelli che si possono considerare a ragione i fondamenti di una disciplina, bensì vuol dire integrare metodi e strumenti all'interno di una tradizione consolidata che, nel caso della letteratura italiana, si radica nello storicismo e nell'interpretazione: «Non comprendere immediatamente e tentare di comprendere; non riconoscere e tentare di conoscere: è questo a costituire una delle grandi potenzialità della letteratura. Nelle nostre classi bisogna non tanto fermarsi a livello della trasmissione delle conoscenze, ma sollecitare verso il comprendere, l'interpretare, lo storicizzare»[14].

L'università è chiamata a interessarsi alle sorti della scuola, a partecipare attivamente alla formazione dei cittadini perché come afferma Manganaro: «Ragionare sulla scuola significa riflettere sui destini dell'umanità, sulle prospettive del nostro vivere civile»[15]. La funzione dell'insegnante, specialmente dell'insegnante di letteratura, non si potrà mai esaurire in un mero trasferimento delle conoscenze perché «[i]nsegnare letteratura significa anche educare al dialogo, al rispetto degli altri, alla democrazia»[16].

[13] S. Giusti, *Didattica della letteratura 2.0*, Roma, Carocci, 2020, p. 10.

[14] A. Manganaro, *Sull'insegnamento della letteratura oggi: cinque punti di riflessione*, in *Le risorse della letteratura per la scuola democratica*, a cura di S. Giusti, N. Tonelli, Torino, Loescher, 2024, pp. 181-189: 185.

[15] Ivi, p. 187.

[16] Ivi, p. 189.

Bibliografia

Alfieri G., Motta D., *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci, 2022, pp. 79-114.

Barbarino L. *et al.*, *Verismo digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto* (AIUCD 2024), in corso di pubblicazione.

Ciotti F., *La codifica del testo, XML e la TEI*, in Id., *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Roma, Carocci, 2023, pp. 66-90.

Di Silvestro A. *et al.*, *Per un'edizione digitale delle opere di Giovanni Verga: rappresentazione del testo e modelli di codifica (con alcuni esempi sulle novelle),* «Rivista di letteratura italiana», XL, 3, 2022, pp. 45-66.

Gigliozzi G., *Il testo e il computer*, Milano, Mondadori, 1997.

Giusti S., *Didattica della letteratura 2.0*, Roma, Carocci, 2020.

Luperini R., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013.

Manganaro A., *"Ridursi ai princìpi". Resistenza della critica e dell'insegnamento della letteratura*, «Le forme e la storia», VII, 2, 2014, pp. 169-179.

Manganaro A., *Sull'insegnamento della letteratura oggi: cinque punti di riflessione*, in *Le risorse della letteratura per la scuola democratica*, a cura di S. Giusti, N. Tonelli, Torino, Loescher, 2024, pp. 181-189.

Piazza I., *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

Russo L., *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1959.

Zisa G., *Per una lettura antropologica di Verga: tra codifica e georeferenziazione* (AIUCD 2024), in corso di pubblicazione.

Andrea Carnevali

Sei personaggi in cerca d'autore: realtà teatrale e mezzi tecnologici

Le riprese televisive e cinematografiche di spettacoli teatrali sono importanti per lo studio dell'adattamento del testo, l'analisi delle regie e infine per la recitazione. Occorre ricordare che la fissazione per via tecnologica della rappresentazione teatrale ha consentito di ascoltare, ripensare e interpretare diverse esperienze attoriali e sceniche. Nonostante questo, è in un qualche modo da precisare che Pirandello non è stato mai favorevole ad alcuna tecnica di registrazione ottenibile attraverso mezzi tecnologici tali da vanificare quello che per lui era il carattere stesso del teatro. Eppure, è con queste strumentazioni e con quelle più attuali e moderne che la natura spirituale della scena è stata nel tempo tramandata e documentata.

Ma venendo allo specifico attoriale, ricordo in particolare la recitazione di Arnaldo Ninchi che è stata oggetto di studio da parte di Giovanni Nencioni e dei suoi studenti nell'intento di analizzare la voce per quanto concerneva la dizione, il ritmo e l'intonazione dell'attore pesarese[1]. L'articolo *Attore pirandelliano del secondo Novecento nel segno di una famiglia d'arte* di Chiara Pasanisi, che riferisce di quella esperienza, ha rilevato alcuni aspetti del lavoro attoriale che possiamo conoscere grazie agli archivi digitali.

In passato alcune università come la Sapienza di Roma hanno registrato anche le prove degli spettacoli presentate in chiave didattica, forse in ragione del fatto che il regista era Eduardo De Filippo. Alla documentazione integrale di processi creativi sono anche finalizzate le registrazioni video (a cura dell'Istituto del teatro e dello spettacolo e del Centro teatro ateneo dell'Università di Roma) delle prove del *Macbeth* di Carmelo Bene nel 1983, ovviamente del complessivo lavoro di Eduardo De Filippo con gli studenti dell'ateneo romano (1981-83) e di quello di Dario Fo su *Arlecchino,* presentato alla Bien-

[1] C. Pasanisi, *Arnaldo Ninchi*, *Attore pirandelliano del secondo Novecento nel segno di una famiglia d'arte*, «Ariel», IX, 2023, pp. 232-233.

nale Teatro di Venezia nell'autunno 1985. C'è poi il catalogo dell'UNESCO che documenta gli spettacoli ma unicamente come prodotti finiti[2] senza informarci sul processo creativo-produttivo che ha portato ad essi. E anche le recenti produzioni teatrali della Biennale di Venezia, disponibili nel canale Youtube, non mostrano il lavoro attoriale che precede lo spettacolo anche nel caso di performances che ricordano il teatro degli anni Venti.

Secondo Marco De Marinis, si deve studiare il teatro anche dal punto di vista antropologico per analizzare corrispondentemente la microsocietà, sia nel caso degli artisti che lavorano alla messinscena, sia come nell'esempio emblematico di Pirandello della nascita del testo. Infatti, in Luigi Pirandello e segnatamente nei *Sei personaggi,* il rapporto tra l'opera e la sua elaborazione teatrale è così stretto che l'una dipende dall'altra.

Nell'articolo *"Pirandello nazionale". Una scommessa filologica ed ermeneutica* di Antonio Sichera e Antonio Di Silvestro (direttori dell'opera digitale <www.pirandellonazionale.it>), comparso nelle pagine della rivista «Griseldaonline» nel numero del 15 dicembre 2021, si descrive brevemente la sezione didattica presente nel sito dell'Opera omnia. In essa si giunge a definire, per ognuno dei sei personaggi dell'eponima commedia, «l'intera mappatura lessicale, compresa nei rispettivi turni di parola»[3]. Nella grammatica delle relazioni illustrate attraverso un Power Point si nota subito che la figura con cui interagiscono maggiormente i personaggi è il Capocomico. Nel percorso proposto non emergono, tuttavia, i tentativi di rinnovamento del teatro che si registrano ad es. negli scritti teorici di Pirandello raccolti da Ferdinando Taviani in *Saggi e interventi* del 2006[4]. La testualità scenica è ridotta alle sole battute, perciò non si colgono aspetti importanti della moderna regia contenuti nelle didascalie. Anche il percorso semantico-lessicografico approfondisce la comunicazione dei sei personaggi considerando gli elementi strettamente linguistici e orali delle parti degli attori. Viceversa, la componente critica delle messe in scena è stata affrontata teoricamente grazie agli articoli presenti nel libro *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini* a cura di Ivan Pupo nel 2002

[2] M. De Marinis, *Capire il teatro*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 211. Nemmeno il canale Youtube dell'Archivio storico della Biennale di Venezia conserva spettacoli in cui si possano seguire le prove. Si possono però controllare le performances in cui la metateatralità è una parte della stessa rappresentazione, come avviene nella trilogia del teatro di Luigi Pirandello.

[3] A. Sichera, A. Di Silvestro, "*Pirandello". Una scommessa filologica ed ermeneutica*, «Griseldaonline», II, 2021, p. 179.

[4] L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1261-1275.

e anche grazie ad alcune testimonianze video di personaggi dello spettacolo come Dario Fo e Andrea Camilleri[5].

Al di fuori dei circuiti degli archivi, abbiamo comunque un riferimento alla regia di Luca Ronconi dei *Sei personaggi in cerca d'autore* al Centro Teatrale Santa Cristina di Gubbio, documentata da fotografie, locandine, articoli di giornale e registrazioni[6]. Questo spettacolo, realizzato con la collaborazione dell'Accademia Silvio D'Amico, è stato anche adoperato dalla RAI per ricordare i cento anni della prima rappresentazione, il 9 maggio 1921, al Teatro Valle di Roma.

La via delle interviste radiofoniche relative alla messe in scena di Pirandello non è stata però ancora abbastanza battuta, così nasce una proposta che segue un principio dialogico tra i diversi materiali digitali legati tra loro grazie alla conoscenza dei *Sei personaggi*. Traendo però significati nuovi attraverso le relazioni che si riesce a stabilire tra la radio, la tv e il cinema.

Un intervento alla radio importante è stato quello di Luigi Almirante, primo attore nella Compagnia di Dario Niccodemi. Il suo particolare contributo è stato alla base della testimonianza sul lavoro teatrale di Pirandello nel Convegno del 1961 a Venezia. Come si sa, Pirandello aveva scelto per il ruolo del Padre una figura esperta e con la stessa origine siciliana, appunto Luigi Almirante. Questi ricorda il rapporto di amicizia esistente con il drammaturgo nell'intervista del 1963 di Radio TRE rilasciata a Fernaldo Di Giammatteo. In lui, Pirandello vedeva il perfetto tipo isolano, da cui la dedica espressa dal drammaturgo siciliano e ricordata dall'attore nelle Teche: «A Luigi Almirante per cui la parte del Padre vive di vera vita tutta la sua tragedia, con il più riconoscente affetto il suo Luigi Pirandello»[7]. Diversi anni prima di Ronconi, sempre nel 1963, la Compagnia cosiddetta dei Giovani ricondusse alla ribalta il teatro di Pirandello a livello internazionale. Giorgio De Lullo, che si assunse il compito della direzione registica, subito dall'inizio intensificò l'effetto di straniamento per disorientare il pubblico: questo con il rumore delle assi di legno, l'ingresso dalla strada degli attori e la recitazione in una platea completamente vuota. Poi la registrazione effettuata nel 1965 permise di fare rivivere

[5] *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 131, 188, 300.

[6] *In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi* (https://lucaronconi.it/scheda/teatro/in-cerca-d-autore-studio-sui-sei-personaggi). Nel maggio 2017 lo spettacolo dei *Sei personaggi* è ripreso al Piccolo Teatro Studio di Milano. Nei ruoli secondari sono ora gli allievi del Centro Teatrale Santacristina di Gubbio impegnati nella recita dell'estate 2016.

[7] TecheRAI - Intervista a Luigi Almirante, a cura di S. d'Amico, F. Di Giammatteo, 1963.

il testo in una forma che a teatro non sarebbe stato possibile vedere con il pubblico in sala come di solito avviene a teatro.

Nella lunga intervista di Luigi Almirante, rilasciata ad Alessandro D'Amico e Fernaldo Di Giammatteo, si racconta delle scelte degli abiti di scena indossati dall'attore siciliano. Le moderne interpretazioni registiche, esaltate dalla critica militante, hanno spesso interpretato il nero in chiave regionale, siciliana. Le parole di Almirante, invece, ridimensionano di molto l'idea del capocomico contenuta nel testo cui si dovrebbero attenere le compagnie teatrali. E dunque le immagini derivate da quel copione e che si hanno in mente, sono state suggerite dalle messe in scena. Il racconto dell'attore è importante per capire i futuri sviluppi dell'opera rivista dallo stesso drammaturgo per le diverse rappresentazioni: «Lui dà una lezione a tutti e vuole dimostrare che senza niente si può fare dell'arte. Tale è lo scopo dei personaggi. Sì, tu sii felice di fare la fantasia, allora non sono più quello che tu hai ideato, allora ci vuole il regista, ci vuole il coreografo e i vestiti curiosi. Viceversa, noi eravamo vestiti semplicemente. Misi la giacca da lutto che allora usavo … quando è morto il mio povero papà, un paio di calzoni a fantasia e truccato come voleva lui»[8], come voleva Pirandello.

È importante anche sottolineare che le parole di Pirandello alla radio sono state anche fraintese o distorte dalla stampa che era più interessata allo scoop giornalistico. Ad es. il servizio radiofonico, trasmesso il 28 agosto 2010 da Radio TRE, ma presente anche in altri archivi, è stato a volte considerato il discorso pronunciato dallo scrittore siciliano alla consegna del Premio Nobel nel 1934. Invece, si tratta di una registrazione avvenuta in una emittente di Milano su invito del giornalista Rodolfo De Angelis, amico di Tommaso Marinetti, che il nostro aveva conosciuto durante la tournée mentre stava provando *Vulcano* a Roma[9]. Pirandello prese una parte della prefazione dei *Sei personaggi* e parlò alla radio della vita e della forma[10]. Un'altra rara occasione di ascoltare la voce del drammaturgo è la clip, disponibile anche su Youtube, in cui egli parla in francese in un breve spezzone di intervista dopo l'annuncio del conferimento del Premio Nobel in cui viene espressa gratitudine al pubblico

[8] *Ibidem.* Le testimonianze degli attori e i giudizi dei critici consentono di considerare la registrazione non solo come un film teatrale, ma anche come produzione etnografica, aprendo ad indicazioni antropologiche come ha peraltro sottolineato l'etnologo e regista francese Jean Rouch.

[9] TecheRAI - *Pantagruel, Luoghi, visioni, racconti d'estate,* Radio TRE del 21 agosto 2010.

[10] TecheRAI - *La stanza di Pirandello*…, Intervista a Francesco Callari, Radio TRE del 12 giugno 1987.

d'oltralpe[11].

La Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli-Albani, che si formò tra il 1959 e il 1960, scelse per celebrare il decimo anniversario della propria attività di riallestire i *Sei personaggi in cerca d'autore*, cercando nuove soluzioni sceniche[12]. In quell'occasione Romolo Valli, intervistato da Emilia Granzotto per «Panorama», trovò che esisteva una «razionalità dolente, che è quella del personaggio più felice che ho fatto: Leone Gala del *Giuoco delle parti*, il padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, questo *Enrico IV*»[13].

Ma per scoprire la microsocietà del teatro che Pirandello stesso descrive negli interventi relativi alla scena - si vedano il saggio *Illustratori, Attori e Traduttori* e gli articoli raccolti da Ferdinando Taviani in *Saggi e interventi* del 2006[14] – ho creduto valida la possibilità di ascoltare la voce di uomini e donne di teatro. Nelle ricerche da me avviate proprio su *Sei personaggi in cerca d'autore,* ho utilizzato le TecheRai per conoscere punti di vista, giudizi critici e testimonianze intorno alle letture delle opere di Pirandello al fine di ricostruire la trasformazione del testo in scena, l'adattamento e la formazione di un nuovo canone per la ricezione dell'opera sia in Italia, sia all'estero. Insomma, il lavoro di interpretazione dell'attore non è scindibile dalla recitazione e dalle situazioni che precedono la messa in scena, e nemmeno ovviamente dal lavoro di visualizzazione televisiva.

Ma in relazione ai *Sei personaggi,* le TecheRAI contengono anche alcune incisioni radiofoniche espletate dagli attori che presero parte allo spettacolo del 1963 e alla messa in onda radiofonica del 1965[15]. La voce stessa di quegli interpreti fornisce informazioni dirette sull'aspetto esistenziale ed esperienziale al momento della ripresa e ai diversi frammenti delle registrazioni teatrali[16]. La

[11] Si veda anche la registrazione in cui Pirandello ringrazia i lettori francesi per l'attenzione ricevuta dalle sue opere: https://www.youtube.com/watch?v=lyQWKE0NuNk.

[12] Nella tournée londinese della compagnia era assente Anna Maria Guarnieri perché impegnata con Giorgio Albertazzi nell'*Amleto* diretto da Franco Zeffirelli.

[13] E. Granzotto, *L'attore: conversazione con Romolo Valli*, «Panorama», 14 febbraio 1978, p. 101.

[14] L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 587-748, 1271-1272.

[15] De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 212.

[16] Le TecheRai hanno messo in rete alcune interviste importanti sulla Compagnia dei Giovani rubricate sotto il titolo *I teatri alla radio*. È una selezione più ristretta rispetto a quella che si potrebbe fare andando in una delle sedi regionali della RAI e utilizzando il catalogo nazionale, dove si possono controllare le riprese degli spettacoli e le registrazioni delle interviste radiofoniche. Alla compagnia dei Giovani sono dedicate 15 puntate a cura di Silvana Matarazzo (TecheRAI, https://www.raiplaysound.it/playlist/

testimonianza di critici, attori di teatro e tv, come quella di Vittorio Gassman, consente altresì di riflettere sulle interpretazioni di Romolo Valli e definire anche i suoi interessi verso il teatro di parola e drammatico fin dagli esordi della sua carriera[17].

Le interviste a Valli sono accompagnate spesso da estratti di opere teatrali da lui interpretate come *Sei personaggi in cerca d'autore* oppure *Così è (se vi pare)*. In una conversazione radiofonica del 1970 il critico Vittorio Interlenghi informa gli ascoltatori sulla recitazione dell'attore emiliano, sottolineandone il conclamato interesse per il testo pirandelliano del 1921 e rilasciando anche giudizi su quello che doveva essere lo stile dell'interprete nei *Sei personaggi*. L'Interlenghi sostiene che la recitazione di Valli è sospesa «per dare spazio alle parole»[18], questo nel ruolo del Padre. Però la complessità della battuta che segue, «Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita, in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!»[19], rende quasi obbligata la pronuncia in palcoscenico delle battute con un ritmo pausato quasi indicato dalla punteggiatura.

Nella registrazione di Radio 3 suite - *Festival dei Festival, del* 27 agosto 2004, Anna Maria Guarnieri racconta anche fatti privati della vita di Elsa Albani, attrice della Compagnia dei Giovani, per spiegare i motivi della sua forte espressività. L'attrice soffriva di estremi esaurimenti nervosi che ne determinarono l'uscita dalle scene per un certo periodo, dopo la sua partecipazione ai *Sei personaggi*. Va ricordato che la Albani si era identificata con il personaggio pirandelliano a tal punto da apparire impietrita come si vede in alcune fotografie dell'Archivio del Museo dell'Attore di Genova. La Albani aveva interpretato sempre il ruolo di madre, mentre Rossella Falk quello della figlia a partire dalla commedia *Gigi* del 1955 al Teatro delle Arti di Roma (cfr. la prosa radiofonica del 18 febbraio 1960).[20] Inoltre nell'Archivio dell'Isti-

lacompagniadeigiovani).

[17] TecheRAI - *Terzapagina. Quotidiano di cultura,* Intervista a Vittorio Gassman dell'8 ottobre 1992. In *Terzapagina. Quotidiano di cultura* dell'8 ottobre 1992, Vittorio Gassman ha distinto la realtà del teatro del primo e del secondo dopoguerra del Novecento. L'attore genovese sottolinea le differenze tra la formazione dell'attore nelle compagnie degli anni Venti e Trenta, e il 'training' nelle accademie nei Teatri Stabili che costringono a misurarsi con un numero limitato di battute. Qui va citata la moderna regia di Peter Stein che orienta il lavoro del gruppo degli attori – già esperti dei diversi ruoli –, attivi a lungo e su più testi continuamente per produrre molti spettacoli. Vedi inoltre TecheRAI – *Presentazione dei "Sei personaggi"*, 1970.

[18] TecheRAI - *Il teatro di Radio3*, 18 ottobre 2018.

[19] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca autore*, Firenze, Bemporad, 1921, p. 18.

[20] Nelle registrazioni televisive, l'attrice interpreta la moglie di Venzi in *L'amica delle*

tuto Luce sono state pubblicate diverse fotografie di scena di Romolo Valli ed Elsa Albani nella stessa commedia, mentre le TecheRAI dispongono di alcuni frammenti dell'interpretazione dell'attrice[21]. La forza drammatica di Albani è tale che la sua voce viene fatta riascoltare nei diversi appuntamenti radiofonici. Infine, il «Radiocorriere» dedica un servizio allo spettacolo *Così è (se vi pare),* firmato da Ezio Mauri, che possiamo leggere nella versione digitalizzata [22].

Il nuovo canone letterario e interpretativo di Pirandello, promosso dagli attori della Compagnia dei Giovani, è stato ricordato da Pierluigi Pizzi in diverse occasioni; ancora recentemente al Teatro Gian Battista Pergolesi di Jesi il 18 gennaio, per l'edizione 2004 di *Essere Spettatore*.

Appunto nell'intervista di Radio 3 Suite a Pizzi, andata in onda il 15 giugno 2020, lo scenografo ha ricordato il tentativo di quella storica compagine di svecchiare le interpretazioni teatrali specificamente pirandelliane e, nel caso dei *Sei personaggi*, liberando la messinscena dal bozzettismo siciliano per ritornare a uno spettacolo moderno e internazionale come era avvenuto, del resto, negli anni della Compagnia d'Arte. Nel suo colloquio Pizzi rimarca come De Lullo non avesse adattato il copione per la rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* alle riprese televisive, ma le scene e i costumi e il testo di scena furono gli stessi per i teatri italiani e internazionali dopo la tournée in Unione Sovietica[23]. Nelle interviste rubricate ne *Il teatro alla radio* e dedicate al lavoro della Compagnia dei Giovani, De Lullo sottolinea il fatto che la ricostruzione filologica dell'opera avrebbe riportato l'autore siciliano distante dal pubblico, così egli pensò ad un allestimento che non risentisse di alcun preconcetto intellettualistico[24]. Il regista romano e la compagnia da lui diretta scavarono in profondità nel testo, facendo emergere la natura intima e sensibile di un'angoscia novecentesca soffocata dalle radici siciliane. Nell'estratto del programma *Luigi Pirandello cento anni dalla nascita* del 1° luglio 2020, le dichiarazioni di

mogli il 21 aprile del 1970 e poi il personaggio della signora Amalia in *Così è (se vi pare)* il 13 dicembre 1974.

[21] *Ibidem*.

[22] E. Mauri, *Ancona una volta Pirandello prima di lasciarsi*, «Radiocorriere», XXXVII, 1974.

[23] Lo scenografo Pierluigi Pizzi ha raccontato in diverse occasioni che i costumi di scena utilizzati nei *Sei personaggi* andati in scena in Unione Sovietica non arrivarono in tempo in Italia per le ulteriori rappresentazioni. Quegli abiti, che erano stati ricostruiti filologicamente dal duo De Lullo-Pizzi, non furono dunque utilizzati. Fu questo ad avviare a un nuovo linguaggio che ha sdoganato la commedia dal tipico ma ormai obsoleto pirandellismo.

[24] TecheRAI - *Il teatro alla radi*o - estratto del programma *Luigi Pirandello cento anni dalla nascita* con una intervista a Giorgio De Lullo e Romolo Valli del 1° luglio 2020.

Giorgio De Lullo e Romolo Valli aiutano ad accertare quanto lo spettacolo dei *Sei personaggi*, così essenziale nei suoi caratteri espressivi, avesse bisogno di una riproposta più in linea con il pensiero originario di Pirandello rispetto alle concezioni in parte veriste del teatro del tempo. Una modernizzazione, che ha tra l'altro permesso di raggiungere il mondo della scuola italiana[25].

Teatro – Tv

I *Sei personaggi* documentano il teatro italiano degli anni Venti e la microsocietà intorno alla compagnia che Giorgio De Lullo ricompose utilizzando le diverse edizioni del testo pubblicato per i tipi di Bemporad e della Mondadori. Nel suo allestimento il regista-attore romano indaga anche alcuni aspetti sociali del mondo degli attori contenuti nel romanzo *Suo marito* del 1910, aspetti che cogliamo adeguatamente marcati nelle riprese dell'operatore che filma la recita, quando sulla scena incomincia un serrato chiacchiericcio e una gara di civetteria tra gli interpreti, che non troviamo nel testo originario.

È noto come Pirandello affrontasse la situazione del teatro italiano attraverso la soluzione degli Attori che stavano provando uno spettacolo di Pirandello. La registrazione indurrebbe a pensare che i teatri erano e sono sempre meno riconducibili ai loro spettacoli e questa restrizione d'ottica rischia di ridimensionare drasticamente non solo l'utilità ma anche la stessa pertinenza delle riprese audiovisive[26].

Nel teatro pirandelliano cogliamo la formazione della società attoriale degli anni Venti del Novecento esattamente nei momenti iniziali delle prove, quando il drammaturgo concede agli attori la possibilità di mostrare inclinazioni e desideri. Lo spazio del teatro è nel testo messo sotto gli occhi degli astanti, ma se si passa alla televisione i suoi meccanismi sono resi espliciti grazie al dinamismo in palcoscenico e alla platea vuota. Qui si avverte l'ambivalenza delle tecnologie in atto che producono una forte potenzialità anche di scambio, come doppia narrazione che lo spettatore può esplorare nel nomadismo dei linguaggi, oltre a qualsiasi specificità di genere[27]. L'azione teatrale, che procede per riquadri e *Close up*, ricostruisce lo spazio scenico prima delle prove e in un palcoscenico anonimo. Fatti importanti della registrazione sono in primo luogo le riprese televisive che offrono anch'esse un'occasione concreta

[25] *Ibidem*.

[26] De Marinis, *Capire il teatro*, cit. p. 211.

[27] A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2020, pp. 43-44.

per lo studio del testo pirandelliano e per il teatro stesso. Poi però riusciamo anche a cogliere aspetti essenziali del rinnovamento della proposta scenica che De Lullo fa al pubblico per superare un'astrattezza e un intellettualismo che venivano spesso contrastati dalla critica teatrale e dagli addetti ai lavori delle riviste e dei giornali, all'indomani della prima o addirittura semplicemente valutando l'affluenza degli spettatori a teatro.

La microsocietà è raccontata da Giorgio De Lullo seguendo anche le intuizioni della prima traduzione inglese di Edward Storer. Spesso gli attori si conoscevano ed erano tra loro persino parenti (ad es. Elsa Albani era la consorte di Ferruccio De Ceresa, che nei *Sei personaggi* ha il ruolo del Direttore) pur lavorando nella stessa compagnia teatrale. De Lullo per sua parte sottolinea il training formativo dagli interpreti. Ecco il Suggeritore, che invita Filippo, uno dei personaggi della commedia, a studiare la parte che il Direttore gli ha assegnato. Oppure si veda la giovane attrice, che dovrebbe conoscere meglio il suo personaggio, ma è distratta dalle attenzioni del primo attore che sa di essere in grado di sedurla. Nella traduzione in palcoscenico (e di lì in televisione), De Lullo dà un rilievo particolare al passaggio dal teatro dell'improvvisazione a quello di regia attraverso i discorsi, le chiacchiere e i tentativi di imparare il proprio ruolo per la rappresentazione de *Il giuoco delle parti*. Pur tuttavia, c'è già nel copione una via di fuga dai pericoli del cerebralismo pirandelliano e dalla stanchezza degli attori.

L'attrice più anziana, arrivata stanca in palcoscenico, è disturbata da un forte mal di testa. Nonostante ciò, la sua presenza testimonia che il teatro da sempre è il luogo dove lei lavorava e che è anche la sua casa. Non si nota una netta distinzione tra le due distinte realtà perché i due momenti – l'emicrania e le prove de *Il giuoco delle parti* - sono mostrati in questo caso ai telespettatori consecutivamente per far vedere la stanchezza di un sistema ormai logoro.

La telecamera inquadra spazi specifici del teatro che sono riservati al pubblico, come il luogo del cartellone degli spettacoli e il corridoio. I mezzi tecnologici consentono di soffermarsi sugli espedienti delle note di regia peraltro indicate nell'edizione del 1925, che diventano importanti nella nuova concezione del teatro moderno. Infine, le inquadrature attuate dell'operatore permettono di immaginare la tragedia finale: si vede una scala appoggiata sul fondo della parete che evoca la morte. Attraverso queste inquadrature riusciamo a cogliere alcune anticipazioni della vicenda finale della commedia, anche quando il Padre si dirige verso la Figliastra in fuga.

Nella realizzazione scenica di Giorgio De Lullo, la figura del Padre filosofo rispecchia la descrizione di Adriano Tilgher che era comparsa in diversi articoli e la sua lettura in chiave di angoscia novecentesca. Gli attori della Compa-

gnia dei Giovani riescono a interpretare e a rendere questa inquietudine che va oltre il pensiero. Assumendo parole che si arricchiscono continuamente con il pensiero. Le indicazioni di scena di De Lullo si trasformano infine in azione fin dall'ingresso dei sei personaggi sulla scena, allora che il Padre e la Figliastra iniziano il loro colloquio con il Direttore[28].

Tv - Cinema - Teatro

I *Six Characters in search of an author* furono prodotti per la collana *Hollywood Television Theatre* nel 1976[29]. Il regista Stacy Keach rispetta i caratteri estetico-sociali dell'opera nonostante la diversa ambientazione rispetto al testo teatrale: tutto avviene all'interno di uno studio televisivo e in sala di registrazione. Sullo sfondo di quel set compaiono i sei personaggi in forma di apparizioni mute e astratte, indossano abiti scuri mentre gli altri attori vestono costumi di scena con colori allegri. La parte del capocomico è rappresentata da un vero regista, John Houseman, affermato sia nel cinema sia nel teatro, che aveva diretto i *Sei personaggi* nel 1961[30]. Tra le immagini di scena vediamo una riproduzione di Marylin Monroe, uno dei miti del divismo e della trasgressione americana.

Il regista non sottrae nulla all'atmosfera cupa e a tratti moraleggiante dell'opera pirandelliana. La giovane attrice nel ruolo della Figliastra, ad esempio, scoppia in una risata che vuole schernire il Padre per i suoi tentativi di difendersi. Lei e la Madre sono fortemente drammatiche quando ricordano l'amore dell'ex segretario, il secondo marito, e l'incontro con il Padre nell'atelier di Madama Pace[31].

---

[28] TecheRAI – *I teatri alla radio*, intervista ad Andrea Bisicchia, 7 luglio 2020.

[29] Film diretto da Stacy Keach, interpretato da Harold Oblong, Deborah Winters, Jeremy Foster, Laurence Victor Hugo, Irene Robinson, Richard Marion, Philip Epstein, Reb Brown, John Houseman, Pat Hitchcock, Leon Charles, Will Albert, Timothy Blake, Andy Griffith, Julie Adams, Beverly Todd, James Keach, H. B. Barnum, III, Claire Touchstone, Pat Ast, Paul Schumacher. Luci di Tom Schamp, Scenografia di James Shanahan, Direttore di scena: Mike O'Gara, Direzione tecnica: Cal Slater, Costumi di Noel Taylor. Testo tradotto da Paul Avila Mayer, prodotto da Norman Lloyd, Hollywood Television Theatre, Los Angeles, CA (Broadway Theatre Archive, 1976). Durata: 1 ora e 28 minuti.

[30] A. Illiano, *Pirandello dallo spiritismo alla teosofia: "Il fu Mattia Pascal", Pirandello e il cinema*, Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani, a cura di E. Lauretta, Agrigento, T. Sarcuto, 1978, p. 113.

[31] La produzione televisiva offre numerosi spunti di riflessioni (Divismo 00: 07:40; l'apparizione dei sei personaggi 00:10:21; l'atteggiamento seduttivo e ironico della

Le forme del metateatro di Pirandello vengono rispettate giacché si vedono subito la telecamera e l'operatore muoversi nello studio, accompagnati da un sottofondo sonoro. Lo spettatore entra nella narrazione filmica attraverso la camera come avviene anche con le riprese dello spettacolo di Giorgio De Lullo, quando l'operatore si ferma sul cartellone della stagione affisso all'interno del teatro e poi si porta sul palcoscenico.

Nella monografia *Storia del teatro* di Sergio Perosa si ricorda che il New Theatre, nato nel 1909, aveva una impostazione macchinosa rimanendo ancora in clima di teatralismo e «ben lontano dai modelli ormai affermatisi in Europa»[32]. La regia di Stacy Keach ripropone invece quel tipo di messinscena che non era riuscita a trovare consensi da parte degli spettatori e della critica. Negli anni Settanta, continua infatti Sergio Perosa, «non è che le conquiste del teatro d'arte o del dramma sperimentale vengano ignorate; ma sono ridotte a prodotto confezionato, sfruttate e riproposte nei lori aspetti esteriori, di teatralismo ancora una volta spettacolare o sensazionale, di facile e superficiale presa sul pubblico»[33]. Va detto che si sente la presenza del teatro dell'assurdo, esistenziale e grottesco, che aveva l'intento di superare l'incomunicabilità e mostrare la perdita dei valori morali. Infine, il regista tenta di fare conoscere la cultura dello spettacolo televisivo attraverso il teatro: così si spiega la riduzione di testi come quello di Pirandello per nuovi pubblici, nella fattispecie considerando che i *Sei personaggi* erano stati un fenomeno teatrale in quasi tutto il mondo.

In egual modo si vede il mondo della tv che intraprende il viaggio nel testo pirandelliano. La proposizione degli attori televisivi sembra svincolata dalle strette regole della grammatica televisiva. C'è una attenzione al corpo, all'azione e alla comunicazione tra il direttore e il resto della troupe attraverso i mezzi della telecamera, mentre la giraffa si muove per amplificare la voce. Il medium televisivo è quasi un sinonimo della nostra società che Pirandello aveva rappresentato attraverso le ansie dell'uomo moderno nel teatro. Keach utilizza la tv e i diversi monitor nel set per amplificare i fenomeni della vita quotidiana e per far apparire la società come una specie di ripetizione dei contenuti del copione davanti allo schermo.

Le prime scene del telefilm mostrano l'intenzione del direttore di sedurre

Figliastra 00:17:39 – 00:17:39). Alla piattaforma americana (https://video.alexanderstreet.com/watch/six-characters-in-search-of-an-author) si accede con le credenziali di alcuni Istituti culturali importanti come le Biblioteche nazionali di Firenze o Roma.

[32] S. Perosa, *Storia del teatro americano*, Milano, Bompiani, 1982, p. 83.

[33] Ivi, p. 159.

il telespettatore, garantendo il ritorno di audience come sostiene lo stesso personaggio nell'opera originaria di Pirandello. Vista l'esigenza di garantire un adeguato consenso, spesso nel palinsesto tv si tende a produrre e a ripetere programmi che hanno avuto successo. Attraverso la seduzione televisiva giungono a una tv generalista opere come i *Sei personaggi*, nelle quali i valori della comunicazione non sono più significativi, essendolo all'opposto il mercato stesso[34]. Il consenso è manifestato attraverso quella parte di pubblico che nel guardare la tv si compiace, diventando protagonista in una televisione nella quale crede di vedere riflesso se stesso. Viene a capovolgersi la prospettiva della sorveglianza, dove non è più l'individuo a controllare lo schermo, ma lo schermo che richiama tutti quanti a fissare lo stesso punto[35]. Tornando comunque alla pièce, la recitazione della Prima Attrice davanti allo schermo dimostra che si è interrotto quel processo di fissità dei luoghi e della società della cultura e del teatro. Dunque, il legame con l'attuale funzione dei media è in tutta evidenza correlato così che non si può parlare di separazione dei due media: teatro e cinema o radiofonia. L'identificazione dello spettatore avviene in modo da produrre la condizione ideologica. C'è una specie di intensificazione tra produzione filmica e destinatari, così che si generino nuovi apprendimenti e nuovi comportamenti nella vasta platea dei riguardanti.

Bibliografia

De Marinis M., *Capire il teatro*, Firenze, La casa Usher, 1988.

Di Silvestro A., Sichera A., "*Pirandello". Una scommessa filologica ed ermeneutica*, «Griseldaonline», II, 2021, pp. 173-179, https://griseldaonline.unibo.it/article/download/12239/13460/52343.

Granzotto E., *L'attore: conversazione con Romolo Valli*, «Panorama», 14 febbraio 1978, pp. 100-109.

Illiano A., *Pirandello dallo spiritismo alla teosofia: "Il fu Mattia Pascal",* in *Pirandello e il cinema*, a cura di E. Lauretta, Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, 1978, pp. 241-255.

Mauri E., *Ancora una volta Pirandello prima di lasciarsi*, «Radiocorriere», XXXVII, 1974. <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1974%7C37%7C000%7CP.

Monteverdi A.M., *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2020.

[34] R. Silvestone, *Perché studiare i media?,* Bologna, il Mulino, 2002, p. 187.

[35] *Ibidem.*

Pasanisi C., *Arnaldo Ninchi*, *Attore pirandelliano del secondo Novecento nel segno di una famiglia d'arte*, «Ariel», 9, 2023, pp. 232-233.

Perosa S., *Storia del Teatro Americano*, Milano, Bompiani, 1982.

Pirandello L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Firenze, Bemporad, 1921.

–, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Piscitello S., *Rossella Falk, figliastra romantica*, «Il Telegrafo», 18 gennaio 1994 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Silvestone R., *Perché studiare i media?*, Bologna, il Mulino, 2002.

Archivi radiofonici

Teche RAI - *Il mestiere dell'attore. La vocazione*. Interventi di T. Buazzelli, L. Almirante, L. Brignone, V. Gassman - intervista a Luigi Almirante, a cura di S. d'Amico, F. Di Giammatteo, Radio TRE del 5 agosto 1963.

Teche RAI – *Presentazione dei "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello* del 1970.

TecheRAI – La stanza di Pirandello. Riflessioni, appunti, testimonianze, documenti inediti e rari di spettacolo a cinquant'anni dalla morte, programma diretto da Stefano Geraci, intervista a Francesco Callari, Radio TRE del 12 giugno 1987.

TecheRAI - Terza pagina, *Quotidiano di cultura*, intervista a Vittorio Gassman dell'8 ottobre 1992.

TecheRAI - *Festival dei Festival,* intervista a Anna Maria Guarnieri. Radio 3 suite del 27 agosto 2004.

TecheRAI - Il Teatro di Radio3 del 18 ottobre 2018.

TecheRAI - *Pantagruel, Luoghi, visioni, racconti d'estate,* RADIO TRE del 21 agosto 2010.

TecheRAI - *I teatri alla radio*, intervista ad Andrea Bisicchia. Raiplay del 7 luglio 2020.

Filmografia e riprese di spettacoli per la tv

Sei personaggi in cerca d'autore, 1965 (replica nel 1970), Fonit Cetra, Italia, regia di Giorgio De Lullo.

Six Characters in Search of an Author, 1976, USA, 1:28:19', regia di Stacy Keach.

Sitografia

Intervista in francese a Luigi Pirandello sul Premio Nobel appena assegnato (By SF Veckorevy 10-12-1934), Nobleprize.org, https://www.youtube.com/watch?v=lyQWKE0NuNk.

Centro Teatrale di Santa Cristina, https://lucaronconi.it.

Edizionale Nazionale opera omnia di Luigi Pirandello, https://www.pirandellonazionale.it/.

Mattia Cravero

Il sistema dei periodici. *Data-driven research* e *distant reading* nell'opera di Primo Levi

A mio nonno Luigi
e a tutti i nostri «Tuttolibri».

> […] non credo ci sia nessun mistero intorno al testo scritto; a meno che, naturalmente, non arrivi a noi dall'abisso dei secoli da autori di cui non sappiamo praticamente nulla. Quanto all'enorme lavoro di filologia meccanizzata che da un po' di tempo si va facendo, contando le frequenze delle parole e tentando così di confermare le attribuzioni, mi sembra molto marginale, e dunque tutto sommato inutile[1].

Nel 1987 Primo Levi confidava queste parole a Roberto Di Caro, a cui rilasciava un'intervista a tratti aspra, agli sgoccioli di quel periodo che si sarebbe concluso con la sua improvvisa scomparsa pochi mesi dopo. Il messaggio non appare certo incoraggiante: la «filologia meccanizzata» ha, secondo Levi, un'importanza «molto marginale» e risulta «tutto sommato inutile». Ciononostante, Levi sapeva bene che le macchine potevano essere di grande aiuto alla specie umana, specialmente in relazione alla letteratura: nella stessa intervista descriveva infatti il computer come «uno strumento perfetto»[2] per la composizione dei testi e per il «lavoro di lunghe varianti e continue correzioni»[3] («con scorno dei futuri filologi che non troveranno i manoscritti con le succes-

[1] R. Di Caro, *Il necessario e il superfluo*, 1987, in P. Levi, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Torino, Einaudi, 2018, III, p. 687 (in questa e nelle prossime interviste è esplicitato l'anno di rilascio)

[2] Ivi, p. 686.

[3] *Ibidem*.

sive approssimazioni»)[4]. Già vent'anni prima aveva scritto *Il versificatore*, «un racconto su un poeta che si era comprato un versificatore meccanico, automatico: bastava impostare il tema, l'epoca, il metro, la lunghezza e l'argomento e la macchina partoriva da sola il manufatto desiderato»[5].

Il presente saggio prende le mosse da queste due citazioni. Sebbene a prima vista antitetiche, esse delineano chiaramente i due assi fondamentali del presente lavoro: il primo riguarda la «filologia meccanizzata», perciò lo studio della letteratura in ottica computativa, privilegiando lo studio numerico e quantitativo di sostanziosi insiemi di dati rispetto a quello canonico, invece fondato sull'esegesi delle singole parole che compongono i testi.

E dunque non abbiamo qui a che fare non con un «versificatore» ma con un computatore «meccanico, automatico», che basta impostare affinché produca «il manufatto desiderato»: l'approccio alla «filologia meccanizzata» verrà realizzato tramite l'utilizzo di Voyant[6], un *software* computazionale che – proprio come il Versificatore – lavora con i testi in maniera completamente automatica. O, come per il presente studio, non con i testi ma con i «paratesti»[7], secondo la definizione di Genette: altra prerogativa metodologica è analizzare l'attività di Levi «da lontano»[8], considerando le parti dei testi su cui la critica non è solita soffermarsi con particolare enfasi. L'oggetto di studio è dunque l'opera di Primo Levi. Non i volumi pubblicati con cui si presentò al grande pubblico e divenne famoso, bensì la parte della sua opera che pubblicò sui periodici a cui collaborò durante la sua carriera.

L'obiettivo sarà duplice: da un lato, incorporando il *Distant Reading* alla *Data-Driven Research*[9], si costruirà un *corpus* che inquadri la collaborazione

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*. Levi parla del computer anche nell'articolo *Personal Golem* (poi *Lo scriba*) dell'*Altrui mestiere*, in Levi, *Opere*, cit., II, pp. 982-985.

[6] Il programma, definito come un ambiente web per la lettura e l'analisi dei testi digitali, è liberamente accessibile e utilizzabile, ed è disponibile presso https://voyant-tools.org.

[7] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuils, 1982; tr. it. *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 5-6.

[8] Alludo al racconto di Levi *Visto di lontano* (in Levi, *Opere*, cit., II, pp. 695-702), steso sul rigoroso modello del *report* scientifico, ma ovviamente anche alla pratica del *Distant Reading*, la cui proposta epistemologica è fondamentale per il presente saggio: F. Moretti, *Distant Reading*, London-New York, Verso, 2013.

[9] Cfr. ad es. gli approcci metodologici elaborati in G. Bonino, P. Tripodi, *Academic Success in America: Analytic Philosophy and the Decline of Wittgenstein*, «British Journal for the History of Philosophy», XXVIII, 2, 2020, pp. 359-392 e F. Moretti, *Patterns and Interpretation*, «Stanford Literary Lab Pamphlet», XV, 2017, pp. 2-10, https://d-nb.info/1164077392/34.

di Levi con i periodici e, tramite Voyant e Microsoft Excel, si produrranno modelli visuali che lo raffigurino, corredati da un commento progressivo. L'altro obiettivo, invece, è fornire una prassi metodologica replicabile ed estendibile anche ad altri scrittori attivi sui periodici: si costituirà così un'ipotesi di studio che, come nel caso di Levi, farà luce su questo versante della loro produzione avvalendosi di programmi informatici specializzati.

1. Il corpus

Come in ogni ricerca quantitativa, bisogna innanzitutto allestire un *corpus* che raggruppi tutti i dati di interesse: ciò è fondamentale non soltanto per avere una sinossi del "sistema dei periodici" leviani, ma anche per poter «operazionalizzare»[10] i dati e sfruttare al meglio le possibilità offerte da Voyant e Excel. Ho dunque rielaborato gli elenchi delle opere di Primo Levi ad oggi disponibili[11] e li ho raffinati, isolando una specifica tipologia di scritti: racconti, dialoghi, saggi, presentazioni, traduzioni, poesie, lettere, recensioni, commenti, elzeviri di Levi apparsi in disparati periodici nazionali e internazionali (riviste, quotidiani, notiziari, bollettini, giornali, rassegne). Ho quindi disposto l'elenco di articoli in una tabella a quattro colonne su Microsoft Word (che d'ora in avanti chiamerò soltanto '*corpus*'); ogni colonna riporta le informazioni paratestuali di ogni singola pubblicazione[12]: (i) la data, (ii) il titolo, (iii) la sede editoriale, (iv) l'eventuale volume in cui è conversa. Portato a termine questo passaggio, ho ottenuto una visione d'insieme che permette di considerare: gli estremi cronologici della ricerca (nonché il numero totale degli anni di attività di Levi sui periodici)[13], il numero totale delle pubblicazioni, il numero totale

[10] Id., *«Operazionalizzare»: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*, in *La letteratura in laboratorio*, a cura di G. Episcopo, Napoli, Federico II University Press, 2019, pp. 43-62: 44.

[11] M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Parma, Guanda, PDF e-book, pp. 406-419; D. Scarpa, *Bibliografia di Primo Levi 1937-2018*, in Levi, *Opere*, cit., III, pp. 1183-1268 e Id., *Bibliografia di Primo Levi, ovvero il primo Atlante*, Torino, Einaudi, pp. 3-124.

[12] Poiché Levi ripubblicò alcuni suoi articoli in più periodici, ho contato ogni singola pubblicazione incluse le ripubblicazioni (anche avvenute a distanza di anni): a ogni riga della tabella corrisponde un'unità, e a ogni unità corrisponde a uno scritto effettivamente apparso su un periodico e firmato da Primo Levi (sebbene apparso per la seconda volta, o successive).

[13] Specifico in nota che, disponendo gli articoli in base alla loro cronologia di pubblicazione, ho scelto alcune date arbitrarie laddove il numero del fascicolo in cui la pubblicazione è inclusa non specificava un preciso giorno, ma soltanto uno o più mesi; ho segnato il primo giorno del mese nel caso in cui compariva un solo mese nella data di

delle ripubblicazioni, il numero totale delle pubblicazioni converse in volume.

La Tabella 1 mostra che, in totale[14], si contano 399 pubblicazioni, distribuite lungo 41 anni (di cui 6 inattivi) e disseminate in 74 sedi editoriali.

Pubblicazioni	399
Pubb. converse in volume	209
Ripubblicazioni	28
Sedi editoriali	74
Anni di attività (/41)	35 (mancano 1951, 1954, 1956, 1957, 1963 e 1971)

Tabella 1. Quadro generale 1946-1987

2. Rappresentazione grafica e interpretazione dei dati

Questo quadro necessita ora di essere approfondito. Una volta ottenuti gli estremi temporali dell'attività di leviana sui periodici, ho creato modelli grafici che rappresentassero più specificamente (e in maniera più rapidamente comprensibile) in quali di questi anni Levi è stato più attivo. Per farlo, ho utilizzato Voyant: ho selezionato la colonna (i) del *corpus* e l'ho caricata sul relativo sito, il quale permette di 'vedere attraverso i testi' in più maniere.

pubblicazione; ho segnalato l'ultimo giorno dell'ultimo mese nel caso in cui comparivano invece più mesi.

[14] Escludendo i numeri del giornale liceale a cui Levi aveva collaborato, ho tenuto conto delle pubblicazioni apparse a decorrere dal 22 giugno 1946 (data della prima pubblicazione di Levi su un periodico) fino al 30 giugno 1987, circa due mesi e mezzo dopo la sua scomparsa (data entro cui apparvero le ultime pubblicazioni approntate e spedite prima dell'11 aprile dello stesso anno).

Figura 1. Wordcloud *degli anni di attività 1946-1987 su Voyant.*

Dalla Fig. 1 si comprende che il periodo di maggiore attività è l'ultimo decennio di Levi, dalla seconda metà degli anni Settanta fino alla seconda metà degli anni Ottanta, quando il suo nome era ormai noto nel panorama letterario nazionale e internazionale. Cercando di ottenere una visione ancora più chiara, ho trasportato gli stessi dati su Microsoft Excel, inserendoli in un istogramrna in grado di fornire informazioni ancora più dettagliate, così da poter rappresentare il rapporto tra l'anno e la quantità delle pubblicazioni leviane. A differenza di Voyant, questo passaggio permette di rappresentare anche la relazione tra l'anno e la quantità delle pubblicazioni.

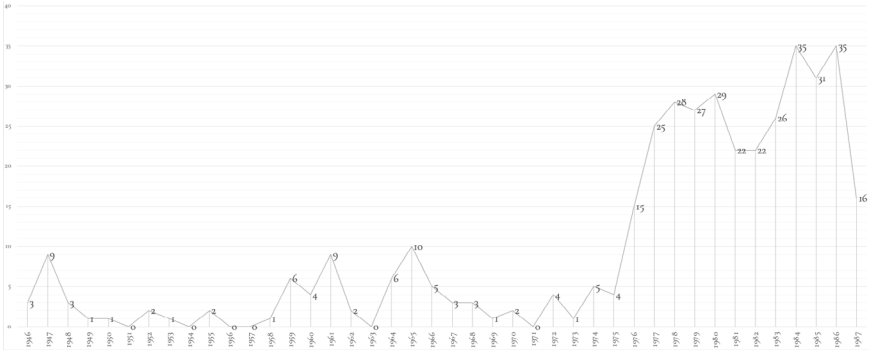


Figura 2. Istogramma delle pubblicazioni 1946-1987 su Excel.

La Fig. 2 supplisce il vuoto d'informazione della Fig. 1: la frequenza con cui Levi pubblicò i suoi articoli è ora chiaramente visibile e si rivela di gran lunga maggiore a partire almeno dal 1976, anno del picco più alto fino ad

allora (15 pubblicazioni), destinato a crescere ulteriormente senza più registrare valori inferiori. Oltre al 1976 ci sono (almeno) altri tre momenti significativi da considerare: il 1947 con 9 pubblicazioni; il 1961 con 9 pubblicazioni; il 1965 con 10 pubblicazioni. Questi dati coincidono con momenti importanti della carriera di Levi: al 1947 risale la prima edizione di *Se questo è uomo* (De Silva, 1947); il 1961 (insieme al 1959 e al 1960, con un numero di pubblicazioni comunque alto per le statistiche del periodo) si trova a ridosso della pubblicazione einaudiana di *Se questo è un uomo*, che valse a Levi non poca notorietà nel panorama letterario e memorialistico nazionale. Il 1965 (insieme ai valori medio-alti del 1964) si trova invece a ridosso della vittoria del Premio Campiello de *La tregua* (nel 1963). È comunque innegabile che fu soltanto dal 1976 in poi che Levi poté dedicarsi maggiormente alla produzione pubblicistica: probabilmente perché, a partire dal 1975 aveva raggiunto la pensione e disponeva di molto più tempo per la scrittura.

Si aprono a questo punto due ulteriori strade di ragionamento: una prima che mette in evidenza la tipologia di sedi editoriali e il numero di pubblicazioni leviane *ivi* apparse; una seconda che considera il destino editoriale dei testi di Levi, molti dei quali raggruppò o perfezionò, facendoli convergere nei volumi che andava pubblicando man mano.

Iniziamo dalla prima. Grazie alla colonna (iii) del *corpus* è possibile censire i periodici su cui apparvero le pubblicazioni di Levi: con un numero complessivo di 74, questi furono numerosi e disparati, nazionali (71) e internazionali (3). Mentre alcune sedi svettano per consistenza di pubblicazione, sulla maggior parte di esse è invece apparso un solo articolo. Per la visualizzazione grafica di questo rapporto, ho inserito i dati della colonna (iii) del *corpus* e ho rappresentato le sedi di pubblicazione tramite un *wordcloud* su Voyant.

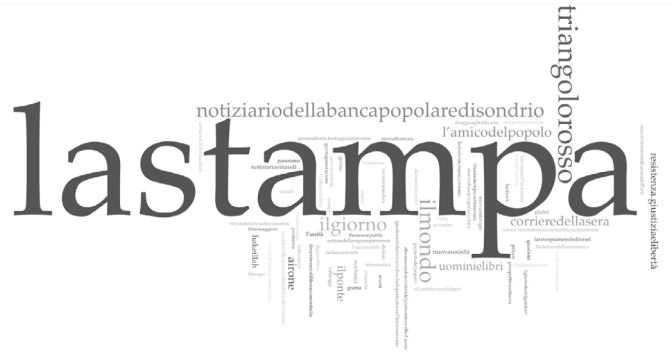


Figura 3. Wordcloud *delle sedi editoriali su Voyant*.

La Fig. 3 offre una chiara idea delle sedi editoriali più frequentate da Levi, e al contempo rivela una caratteristica fondamentale della sua attività pubblicistica: tra i nomi dei periodici su cui fu più attivo, spicca su tutti uno dei quotidiani nazionali di più ampia diffusione, «La Stampa», mentre sono minori le tirature e la diffusione degli altri periodici più ricorrenti, alcuni dei quali destinati alla grande distribuzione («Il Mondo», «Il Giorno», «L'amico del popolo»), altri invece ad un pubblico più ristretto («Triangolo Rosso», «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio»). La Fig. 3 fornisce un dato senz'altro chiaro, ma viene ancora da chiedersi quale sia la consistenza effettiva delle unità che stanno dietro a questa raffigurazione. Per rappresentare anche questa informazione, ho quindi variato tipologia visuale e ho disposto gli stessi dati lungo gli assi di un istogramma su Excel.

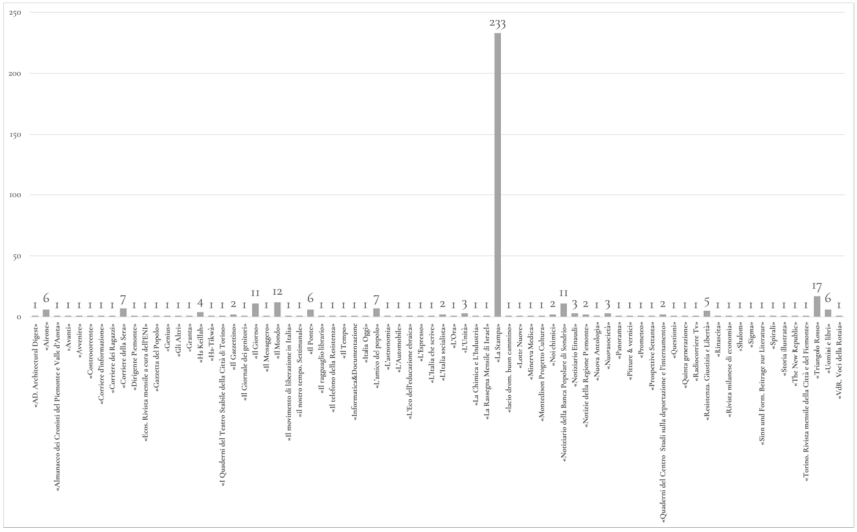


Figura 4. Istogramma delle sedi editoriali su Excel

In Fig. 4 si può osservare in quale misura e su quali periodici Levi pubblicò i suoi scritti, con evidenza numerica alla mano. È ovviamente confutata l'ipotesi già formulata dalla Fig. 3: il nome de «La Stampa» svetta su tutti e conta un numero di pubblicazioni esponenzialmente più alto rispetto a tutte le altre sedi editoriali; tale numero è addirittura superiore alla metà delle pubblicazioni complessive dell'intero arco di tempo in cui Levi fu attivo sui periodici. Le sedi che seguono in classifica, invero, contano occorrenze notevolmente più basse: dopo le 233 pubblicazioni su «La Stampa» vengono le 17 su «Triangolo Rosso» (la rivista dell'*Associazione nazionale ex deportati nei campi nazisti*), le

12 su «Il Mondo», 11 su «Il Giorno» e sul «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio»; e poi ancora, con numeri minori (da 5 a 7), «Il Corriere della Sera», «L'amico del popolo», «Il Ponte», «Airone», «Uomini e libri», «Resistenza» (quotidiano del movimento Giustizia e Libertà).

È anche possibile visualizzare questa informazione in maniera diversa: cioè mettendo in relazione anno, sede editoriale e quantità delle pubblicazioni (nonostante sia ormai assodato che «La Stampa» è la sede più frequentata). Aggiungendo i dati della colonna (i) del *corpus* ai dati impiegati per l'elaborazione della Fig. 4, si otterrà così un altro istogramma che mostra non soltanto la quantità di pubblicazioni per sede editoriale, ma anche la consistenza che tale processo ha avuto nel tempo.

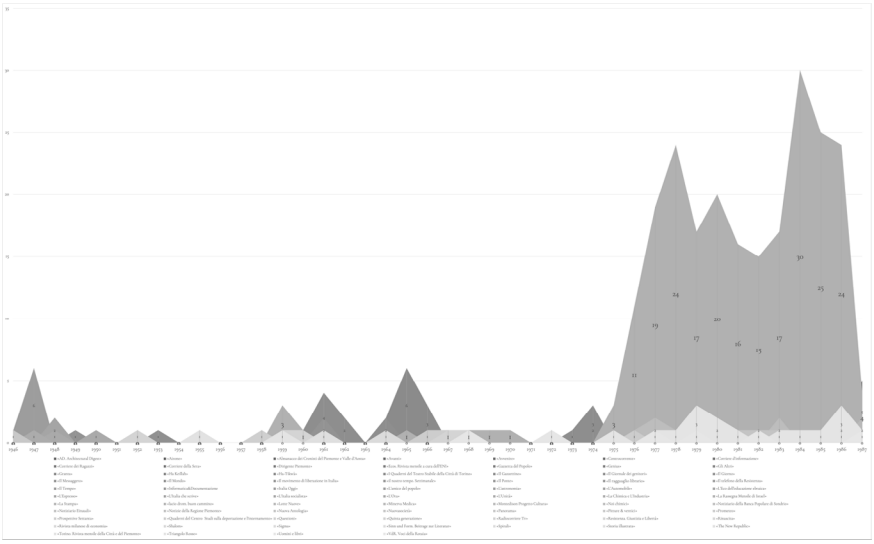


Figura 5. Grafico a linee delle sedi editoriali su Excel.

Se la Fig. 4 lasciava in ombra l'interrelazione del rapporto tra quantità, periodo e sede delle pubblicazioni, il grafico a linee in Fig. 5 colma tale mancanza permettendo di visualizzare l'andamento diacronico dell'attività di Levi sui vari periodici. Al fine di avere una visione complessiva, ho inserito tutte le sedi editoriali; tuttavia, tramite Excel è possibile delimitare il grafico per indagare specifiche selezioni di questi dati, ad esempio per confrontare l'attività di Levi su due o più sedi editoriali, oppure una sola. Per favorire la lettura, è inoltre possibile personalizzare ulteriormente la *palette* di colori.

Dopo aver rappresentato le specifiche riguardanti le sedi delle pubblicazioni,

ho ritenuto utile tener conto del destino editoriale dei testi, dal momento che Levi ha riutilizzato molti di essi per la costruzione dei propri libri (in particolar modo le raccolte di racconti). Selezionando le pubblicazioni e contando quante sono converse in volume, ho innanzitutto rappresentato la proporzione con un grafico a torta su Excel.

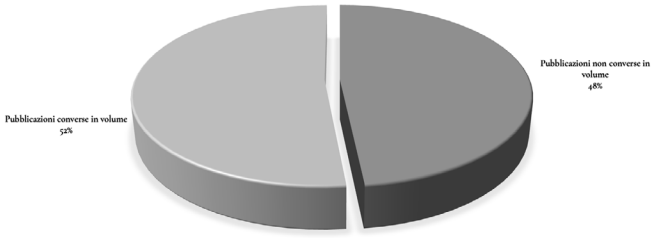


Figura 6. Grafico a torta delle pubblicazioni converse in volume e non su Excel.

La Fig. 6 mostra che, sulle 399 pubblicazioni totali, il numero di quelle ripubblicate in volume (209) è maggiore rispetto a quelle apparse soltanto su periodici (190; il numero delle sole ripubblicazioni in altre sedi editoriali ammonta invece a 28). Ricorrendo ancora a Voyant, è possibile creare un ulteriore *wordcloud* che rappresenti diversamente in quali volumi sono apparse più pubblicazioni.

Figura 7. Wordcloud dei volumi delle pubblicazioni converse in volume su Voyant.

Considerata la lunga durata dell'attività pubblicistica di Levi, dai primi capitoli di *Se questo è un uomo* nel 1946 fino all'ultima "storia naturale" uscita su «Airone» qualche mese dopo la sua scomparsa nel 1987, non sorprende che in

Fig. 7 appaiano praticamente tutte le opere da lui pubblicate in vita. Sorprende invece non vedere *Vizio di forma*, l'unica raccolta i cui racconti non vengono pubblicati o anticipati sui periodici, al contrario invece dei volumi degli anni Ottanta, tra cui *L'altrui mestiere* nel 1985 o *Racconti e saggi* nel 1986, oppure ancora *Ad ora incerta* nel 1984 (di gran lunga i più notevoli in assoluto). Come nel passaggio dalla Fig. 3 alla Fig. 4, disponendo i dati su Excel è possibile ricavare un altro grafico e relazionare la quantità delle pubblicazioni converse in volume, il volume che le ospita e il relativo anno di pubblicazione.

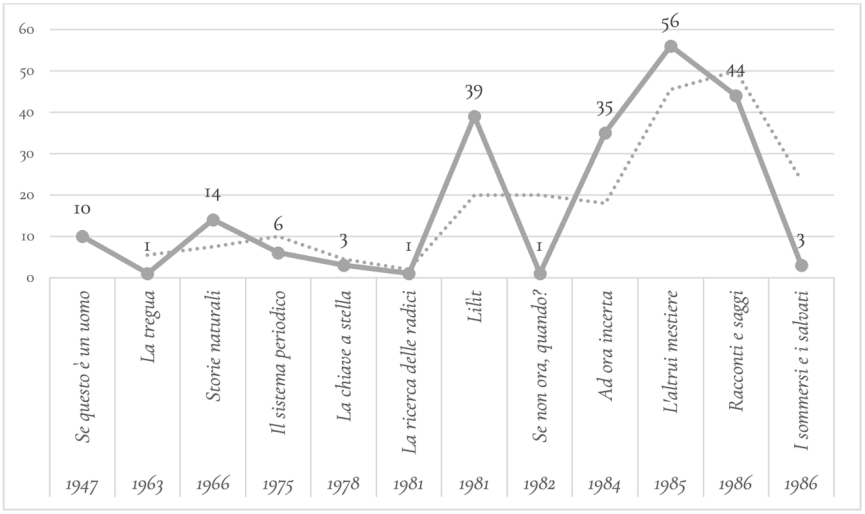


Figura 8. Istogramma dei volumi e delle pubblicazioni converse in volume su Excel.

Il grafico a linee in Fig. 8 rappresenta questi dati, tracciando inoltre la linea di tendenza del riutilizzo dei testi nei vari volumi. Questa elaborazione grafica è particolarmente importante poiché conferma ciò che anticipava la Fig. 7: *L'altrui mestiere*, *Racconti e saggi*, *Lilìt* e *Ad ora incerta* sono le principali opere che Levi costruisce a partire dalle pubblicazioni su periodici. Inoltre, l'inserimento di una prospettiva temporale nel grafico permette di individuare una variabile cruciale del rapporto in questione: così come l'attività leviana sui periodici è più intensa negli anni Ottanta, con picchi molto più alti di quelli dei decenni precedenti, anche il ritmo con cui le pubblicazioni convergono in volume aumenta proporzionalmente e registra una crescita notevole.

Sempre guardando "da lontano" l'opera di Levi, resta ancora un punto che, pur senza la completezza che meriterebbe, è almeno possibile abbordare: lo

studio dei titoli delle pubblicazioni. Anche in questo caso Voyant si rivela un ottimo strumento, in quanto permette di creare diverse elaborazioni grafiche delle 1509 parole che compongono la colonna (ii) del *corpus* (da cui sono esclusi il nome e il cognome di Levi, che compaiono in alcuni titoli).

Figura 9. Wordcloud dei titoli su Voyant.

Le parole più vistose della Fig. 9 sono quelle principalmente associate alla figura pubblica di Levi e alla sua opera: «Lager» e «Auschwitz» sono le prime due, seguite da «mondo», «scrivere» e «uomo», «scrittore», «tempo» e così via. Questi termini sono intrinseci all'opera leviana, connaturati ad essa, specialmente considerando l'attenzione dell'autore all'umano, alla dimensione planetaria della presenza antropica, tanto nel presente quanto nel passato (a volte anche nel futuro). E, non da ultimo, compare uno dei suoi due mestieri, quello di scrittore, parola-chiave al centro del suo rapporto con i lettori dei periodici su cui pubblicava.

Oltre al *wordcloud*, Voyant permette di guardare ai titoli delle pubblicazioni leviane anche altrimenti: tra i più utili, vi è sicuramente la tabella che riporta il conteggio dei termini insieme alla loro frequenza, aggiungendo anche ulteriori dati relativi alla loro distribuzione, collocazione e tendenza.

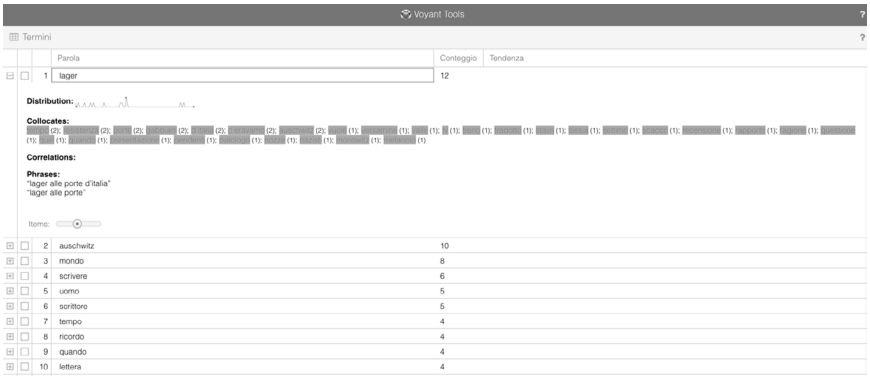


Figura 10. Elenco, computo e collocazione dei titoli su Voyant.

3. Conclusioni

La metodologia del presente lavoro ha dunque gettato le basi, almeno inizialmente, per lo studio del "sistema dei periodici" leviano: ha fornito un modello di conoscenza relativo al rapporto di Levi con i periodici a lui coevi adottando un approccio che coniuga la *Data-Driven Research* al *Distant Reading*. Un approccio che inquadra il caso-studio su base quantitativa, escogitato per essere largamente accessibile e facilmente replicabile, oltre che adattabile alle specificità della produzione di ogni autrice/autore a cui potrebbe essere applicato.

Sulla base dei diagrammi e delle osservazioni esposti finora, si può dunque affermare che l'attività pubblicistica di Primo Levi fu di fondamentale importanza per la sua carriera (tranne che per *Vizio di forma*, la cui dimensione compositiva più privata meriterebbe d'essere approfondita). Ciononostante, l'analisi dimostra che non è possibile considerare Levi come uno scrittore giornalista: in più di quarant'anni di attività, nonostante le numerose pubblicazioni, non scelse di scrivere programmaticamente per i periodici su cui appariva la sua firma (ad eccezione di «La Stampa»). Piuttosto, pubblicare su svariate sedi editoriali fu per lui tanto un'occasione di presentare al grande pubblico la sua figura di autore (stimolando un confronto che era per lui vitale)[15], quanto una vera e propria palestra di elaborazione letteraria. E a volte

[15] «[…] mi dà anche molto piacere vedere che queste raffiche sparate nel buio arrivino a destinazione» (A. Audino, *"Io poeta? Scrivo soltanto per gioco"*, 1984, in Levi, *Opere*, cit.,

entrambe le cose al contempo: è possibile rintracciare almeno tre di questi picchi (1947, 1961, 1965) prima dell'impennata del 1976, preludio all'intensa attività degli anni Ottanta.

È infatti in questo periodo che Levi riutilizza la maggior parte delle pubblicazioni per costruire i suoi volumi. Alla svolta degli anni Ottanta, da *Lilìt* in poi, Levi sembra adottare un metodo compositivo e organizzativo che seguirà anche nella costruzione progressiva de *L'altrui mestiere*, *Racconti e saggi* e *Ad ora incerta*. Si tratta di un metodo basato sul riutilizzo corale dei suoi scritti pubblicati singolarmente, che dà loro una seconda vita in un differente contesto editoriale, portandoli a interagire con un più complesso impianto macrotestuale. In Levi, è dalla dilatazione narrativa o lirica dell'«intuizione puntiforme»[16] che nascono i momenti di creazione letteraria: il circuito si innesca quando l'idea, fulminea, attraversa la sua mente e stimola la sua immaginazione. Ma una sola idea, una volta convogliata in una forma, può essere unita con le altre e interagire, formando un insieme più compatto che dà un senso diverso ad ogni sua parte, creando così una nuova opera. Il chimico-scrittore non progetta sistematicamente e aprioristicamente i suoi libri ma li crea *in fieri*: parte dalle singole pubblicazioni, le giustappone e le trasforma in una raccolta più armonica e variegata, creando un reticolo compatto in cui si generano spontaneamente richiami interni.

È dunque innegabile che l'attività di Levi sui periodici sia saldamente connessa al suo mestiere di scrittore, il quale è a sua volta naturalmente (e inevitabilmente) legato alla sua figura di ex-deportato e testimone, fonte primaria (seppur non esclusiva) della sua produzione letteraria. Tra i diversi generi testuali praticati nelle varie pubblicazioni sui periodici, predominano la narrativa e la poesia: segno che l'idea di scrittura comunicata da Levi ai suoi lettori è fortemente canonica e propende principalmente alla letteratura in senso tradizionale, pur in sedi di informazione (tecnica o mediatica), opinionismo o approfondimento culturale. Se non in relazione a *Racconti e saggi*, nemmeno la saggistica registra valori tanto rilevanti, pur essendo uno dei generi più connaturati alla sua penna. Fatto salvo per la stretta collaborazione con «La Stampa», iniziata a partire dal 1959 e intensificatasi incrementalmente fino alla scomparsa di Levi, non è possibile individuare una sede editoriale prediletta: le parole di Levi, pur «per un pubblico italiano, sulla misura

III, p. 474), spiegò Levi a un intervistatore, parlando con entusiasmo delle poesie su «La Stampa» che suscitavano una risposta attiva da parte del suo pubblico. Quella dei racconti è una situazione assai simile.

[16] E. Ferrero, *Cronologia*, in Levi, *Opere*, cit., I, p. lxxv.

del lettore italiano»[17], sono adatte a una platea quanto più ampia e variegata possibile, tra cui spera ci siano i suoi lettori affezionati, ma anche nuovi da incuriosire, soddisfare, con cui avviare un eventuale confronto.

L'unico requisito, spiegò infatti nel 1976, era che il suo lettore-tipo (anche se altrove aveva affermato che «il lettore ideale non esiste»[18]) lo conoscesse, avesse confidenza con lui e confidasse nei suoi scritti. Nell'articolo-saggio *Dello scrivere oscuro* infatti, Levi spiegò: «Questo lettore, che ho la curiosa impressione di avere accanto quando scrivo, ammetto di averlo leggermente idealizzato. […] nella fattispecie, ha volonterosamente scelto i miei libri, e proverebbe disagio o dolore se non capisse riga per riga quello che io ho scritto, anzi, *gli* ho scritto […]»[19]. D'altronde, affermava Levi in *Perché si scrive?*, «il lettore che cerca il racconto deve trovare il racconto, e non una lezione che non desidera»[20].

Bibliografia

Belpoliti M., *Primo Levi di fronte e di profilo*, Parma, Guanda, 2015, PDF e-book, pp. 406-419.

Bonino G., Tripodi P., *Academic Success in America: Analytic Philosophy and the Decline of Wittgenstein*, «British Journal for the History of Philosophy», XXVIII, 2, 2020, pp. 359-392.

Ferrero E., *Cronologia*, in P. Levi, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Torino, Einaudi, 2016, I, pp. lix-lxxv.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuils, 1982; tr. it. *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Levi P., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Torino, Einaudi, 2016-2018.

Moretti F., *Distant Reading*, London-New York, Verso, 2013.

–, *Patterns and Interpretation*, «Stanford Literary Lab Pamphlet», XV, 2017, pp. 2-10, <https://d-nb.info/1164077392/34.

–, «*Operazionalizzare*»*: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*, in *La letteratura in laboratorio*, a cura di G. Episcopo, Napoli, Federico II University Press, 2019, pp. 43-62.

Scarpa D., *Bibliografia di Primo Levi 1937-2018*, in P. Levi, *Opere*, cit., III, pp. 1183-1268.

[17] R. Di Caro, *Il necessario e il superfluo*, 1987, in Levi, *Opere*, cit., p. 687.
[18] E. Arosio, *Primo Levi*, 1985, in Levi, *Opere*, cit., III, p. 562.
[19] Levi, *L'altrui mestiere*, in Id., *Opere*, cit., II, pp. 840-841.
[20] Ivi, p. 826.

–, *Bibliografia di Primo Levi, ovvero il primo Atlante*, Torino, Einaudi, pp. 3-124.

Sitografia

Centro Internazionale di Studi "Primo Levi", https://www.primolevi.it/it

DR2 UniTo, Distant Reading and Data-Driven Research in the History of Philosophy, https://dr2blog.hcommons.org/

Microsoft, https://www.microsoft.com/it-it

Stanford Literary Lab, https://litlab.stanford.edu/

Voyant, https://voyant-tools.org

Iuri Moscardi

Digital social reading e Twitter/Betwyll: nuovi modi di lettura attiva di autori italiani contemporanei

1. Introduzione

L'argomento di questo saggio riguarda alcune conclusioni preliminari della ricerca che ho condotto per la mia tesi di dottorato in Letterature comparate, dedicata ad alcuni progetti di Digital Social Reading svoltisi su Twitter e sulla app Betwyll seguendo il cosiddetto metodo twitteratura[1]. Ho analizzato i tweets pubblicati dai partecipanti ad alcuni progetti di lettura social, organizzati su Twitter nel 2012 e 2013 e su Betwyll nel 2016 dall'associazione culturale TwLetteratura e dedicati a *La luna e i falò* di Cesare Pavese, *Scritti corsari* di Pier Paolo Pasolini e *Caro Michele* di Natalia Ginzburg. Lo scopo di tale analisi è stato quello di inquadrare questi progetti nell'ambito della teoria della ricezione del testo letterario e, in particolare, del *reader-response criticism* come elaborato da Wolfgang Iser[2]. Ho infatti considerato i tweets e twylls come espressione di una ricezione attiva del testo. Wolfgang Iser è stato, insieme a Hans Robert Jauss, il caposcuola della cosiddetta scuola di Costanza, i cui membri studiarono i processi teorici che sono alla base della ricezione del testo letterario. La teoria della ricezione da loro elaborata rivaluta il ruolo del lettore nella costruzione del senso del testo letterario, ridimensionando il valore della funzione dell'autore. In particolare, secondo Iser ciò che contraddistingue un testo letterario rispetto ad altri tipi di testo è la presenza di «lacune», che in tedesco definisce *Leerstellen* (spazio vuoto) e che nella traduzione italiana

[1] Twletteratura, https://www.twletteratura.org/2017/03/the-twletteratura-method/.

[2] Si veda al riguardo soprattutto W. Iser, *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1980; tr. it. *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, traduzione di Rodolfo Granafei, revisione di Chiara Dini, Bologna, il Mulino, 1987.

vengono tradotti con *blanks*. Il lettore presume che il testo, sebbene lacunoso, debba avere senso e perciò riempie questi spazi mancanti durante la lettura attraverso le sue «proiezioni», ovvero applicando ai *blanks* le informazioni riguardo al testo (trama, personaggi, ambientazione, eccetera) e alla lingua del testo che ha appreso in precedenza. Scrive Iser che all'interno del testo, considerato «l'intero sistema di questi processi», deve esserci

> un posto […] per la persona che deve eseguire la ricostruzione. Questo posto è segnato dalle interruzioni nel testo e risiede nei *blanks* che il lettore deve colmare. Essi non possono, ovviamente, essere colmati dal sistema stesso: è un'operazione che può essere compiuta esclusivamente da un altro sistema. Ogni volta che il lettore colma gli spazi vuoti, la comunicazione comincia. I vuoti funzionano come una specie di cardine sul quale gira tutta la relazione testo-lettore. Ne segue che i *blanks* strutturati del testo stimolano ad eseguire il processo di rappresentazione nei termini stabiliti dal testo[3].

E continua precisando che «i *blanks* lasciano aperte le connessioni fra le prospettive nel testo, e così spronano il lettore a coordinare queste prospettive: in altre parole, essi inducono il lettore ad eseguire operazioni fondamentali *all'interno* del testo»[4]. I tweets/twylls che ho analizzato esprimono i processi messi in atto dai lettori per colmare tali *blanks* attraverso la loro personale ricezione del testo, che hanno dovuto veicolare in messaggi di 140 caratteri. Ho considerato perciò tali progetti come la manifestazione visibile e concreta di quanto teorizzato da Iser e ho definito la ricezione messa in atto come attiva perché richiede ai lettori di esprimere in una brevissima forma scritta l'esito del loro processo di lettura individuale.

2. Definizioni

È opportuno innanzitutto fornire alcune definizioni degli strumenti e delle metodologie utilizzati partendo dal cosiddetto metodo twitteratura[5] che – come il nome mostra – combina contenitore (Twitter) e contenuto (letteratura). Nei primi anni dalla sua introduzione, Twitter è stato un social network basato unicamente sulla scrittura, percepito come uno spazio di dibattito pubblico dove commentare qualsiasi argomento in brevissimi messaggi di 140 caratteri. Per questo, fin da subito ci si è chiesti se fosse possibile utilizzarlo anche per creare forme letterarie. Nel 2009, i due studenti universitari

[3] Iser, *L'atto della lettura*, cit., pp. 248-249.
[4] *Ibidem*.
[5] Twletteratura, https://www.twletteratura.org/2017/03/the-twletteratura-method/.

Alexander Aciman e Emmett Rensin pubblicarono il libro *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*[6] in cui coniarono questo neologismo elaborandone una prima applicazione pratica, sebbene ironica: i due riassunsero i classici della letteratura mondiale, da Shakespeare a Virginia Woolf, in non più di 20 tweets ciascuno per alleviare, in primis a loro stessi, la noia di leggere migliaia di pagine. Ma l'iniziativa rimase letteralmente sulla carta: i loro tweets, sebbene rispettosi delle regole di Twitter e ricchi di creative interpretazioni e attualizzazioni (come l'uso di account impersonanti personaggi e autori), non vennero mai pubblicati online. Al contrario, il metodo twitteratura venne inventato da tre utenti italiani di Twitter alla ricerca di sperimentazioni per promuovere la conoscenza diretta di grandi testi e autori: Pierluigi Vaccaneo, direttore della Fondazione Cesare Pavese; Edoardo Montenegro, esperto di comunicazione e tra gli utenti italiani più attivi di Twitter; e Paolo Costa, fondatore di una società di consulenza dedicata alla trasformazione digitale. Il loro metodo, sperimentato per la prima volta nel 2012 con un progetto dedicato a *La luna e i falò* di Cesare Pavese, prevedeva una progettazione in tre fasi:

1. scelta del libro e dell'hashtag per il progetto;
2. creazione di un calendario di lettura in base al quale dedicare uno specifico numero di giorni a ogni capitolo del libro (segnalato dall'hashtag progressivo: #LunaFalò/01 seguito da /02 fino alla fine) per mantenere la struttura originaria del testo;
3. fase di commento su Twitter (e poi Betwyll) con partecipazione aperta a tutti. I commenti potevano essere di qualsiasi tipo (giudizio, interpretazione, citazione, riassunto, fino al rifacimento in altre lingue o all'immedesimazione nell'autore o nei personaggi).

Una volta definito, il progetto veniva comunicato sul sito Internet di TwLetteratura e sui canali social dell'associazione per promuoverne la partecipazione.

Viste le caratteristiche di Twitter e lo sforzo di commentare in maniera scritta i testi, i creatori di twitteratura la definirono inizialmente una forma di riscrittura. Ma si tratta di Digital Social Reading e infatti ho analizzato i tweets/twylls dal punto di vista della lettura invece che della scrittura: i tweets/twylls rappresentano dei *marginalia*, attualizzazione dei commenti tracciati a mano sui bordi delle pagine manoscritte come aiuto alla lettura. La migliore

[6] A. Aciman, E. Rensin, *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, New York, Penguin, 2009.

definizione di Digital Social Reading è fornita da Federico Pianzola, professore di Computational Humanities all'Università di Groninga e autore di *Digital Social Reading: Sharing Fiction in the 21st Century*[7]. Con tale definizione, egli si riferisce alle pratiche di lettura che usano tecnologie e piattaforme digitali per condividere con altri lettori pensieri e impressioni riguardo ai testi letti: si tratta di una forma di lettura sempre più diffusa, basata sulla condivisione sociale tipica degli strumenti digitali. La precedente definizione di lettura come atto sociale in cui un solo lettore coinvolge molti ascoltatori, la più tipica fino alla Seconda Rivoluzione Industriale nell'800, viene modificata dall'ambiente digitale. Si tratta di un cambiamento quantitativo e qualitativo, non una replica della lettura su carta ma una diversa attitudine al testo e al lettore. Il lettore si ibrida con l'autore: se il paratesto della pagina stampata invita alla lettura silenziosa e individuale, attorno al testo digitale si trova uno spazio brulicante di conversazioni. In questo ambiente digitale i *marginalia* digitali come i tweets/twylls rappresentano la nuova norma perché l'interpretazione del testo non avviene più individualmente ma dialogicamente, nell'incontro con il testo e altri lettori.

Per il progetto sugli *Scritti corsari* di Pier Paolo Pasolini ho analizzato un tweetbook. Tweetbook è stata una piattaforma per la pubblicazione di ebook composti di tweets, sviluppata nel 2012 dallo studio U10 di Milano il cui scopo era di consentire la pubblicazione di qualsiasi raccolta di tweets in formato PDF, ePub o MOBI: "Crediamo che alcune delle conversazioni condivise su Twitter abbiano bisogno di essere archiviate e conservate per sempre", scrissero sul loro sito[8]. La piattaforma chiuse nel 2016 lasciando in archivio quasi 6.000 ebook di più di 4.000 autori, tutti utenti di Twitter: a tweetbook potevano accedere solo utenti di Twitter che, tramite un'interfaccia, diventavano a loro volta autori di nuove forme testuali costruite assemblando micro-testi derivanti dal commento dell'originale testo letterario, in un interessante ciclo di ricombinazione testuale. Una stringa di ricerca consentiva infatti di inserire parole chiavi ed elencava tutti i tweets che le contenevano; l'autore poteva quindi trascinarli con il mouse in uno spazio apposito e assemblarli secondo i propri criteri, con la possibilità di aggiungere blocchi di testo come titoli e sottotitoli. Durante il progetto dedicato agli *Scritti corsari*, ogni testo venne affidato a un custode (Corsaro o Corsara) che stimolasse la partecipazione per poi raccogliere i tweets in uno o più tweetbook. Tale custode era stato scelto

[7] F. Pianzola, *Digital Social Reading: Sharing Fiction in the 21st Century*, Cambridge, The MIT Press, 2025.

[8] Tweetbook, https://www.u10.mi.it/project/tweetbook/.

tra coloro che si erano candidati su esplicita richiesta degli organizzatori del progetto.

Infine, oltre che su Twitter uno dei progetti analizzati (dedicato a *Caro Michele* di Natalia Ginzburg) si è svolto su Betwyll, una app per il Digital Social Reading sviluppata da TwLetteratura grazie al finanziamento di Fondazione Cariplo a partire dal 2016, scaricabile gratuitamente su dispositivi mobili. La scelta di creare la app nacque per mantenere le caratteristiche originarie di Twitter (140 caratteri e interazione sociale) in uno spazio dove però fossero disponibili i testi da leggere: con un clic, è possibile ancorare i commenti direttamente al testo in lettura come dei veri e propri *marginalia* digitali.

3. I progetti in esame

I progetti di Digital Social Reading che ho analizzato sono stati dedicati ad alcuni dei principali autori italiani del Ventesimo secolo, parte del canone letterario: Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg. Per ognuno ho selezionato campioni di tweets (da Twitter e tweetbook) e twylls (da Betwyll) abbastanza significativi da esemplificarne lo svolgimento. Ho poi costruito una griglia per catalogare le diverse tipologie di tweets/twylls a seconda della distanza dal testo letterario originale in una scala da 0 (distanza minima) a 4 (distanza massima):

- 0 (distanza minima): citazioni dal testo;
- 1: riassunti di parti del testo con diversi gradi di accuratezza e di prospettiva;
- 2: commenti (espressione di idee sul testo provate durante la lettura);
- 3: identificazione (l'autore del tweet usa la prima persona immedesimandosi nell'autore, nel narratore o nei personaggi);
- 4 (distanza massima): rifacimenti (l'autore del tweet costruisce una nuova versione del testo, diversa da quella originale ma comunque pertinente a esso).

Dopodiché, ho sottoposto i tweets/twylls campione e la porzione di testo letterario corrispondente (ovvero, il capitolo di testo originale letto e commentato dai partecipanti) a un'analisi quantitativa tramite il programma di analisi testuale Voyant, una applicazione gratis online pensata per aiutare nell'interpretazione di testi o corpus di testi, soprattutto da parte di studiosi delle Digital Humanities[9]. Questi due diversi tipi di indagine mi hanno permesso di determinare i differenti approcci dei partecipanti ai diversi tipi di testo.

A Pavese è stato dedicato #LunaFalò[10], focalizzato sul romanzo *La luna e i*

[9] Voyant Tools, https://voyant-tools.org /.

[10] Tweletteratura, https://www.twletteratura.org/2012/06/la-luna-e-i-falo-di-pavese-

falò (1950)[11] e svoltosi dal 25 giugno al 27 agosto 2012, dedicando due giorni a ogni capitolo del libro per un totale di quasi 5.300 tweets da 364 account. Pavese è stato il primo autore scelto per twitteratura perché il direttore della Fondazione Pavese fu tra i creatori di questo metodo e stava cercando un modo innovativo per avvicinare il grande autore piemontese a un nuovo tipo di pubblico. Ho analizzato i tweets pubblicati a commento del primo capitolo del libro: ho effettuato una ricerca manuale avanzata su Twitter, utilizzando come chiavi di ricerca l'hashtag #LunaFalò e la scansione temporale dedicata al primo capitolo (dal 25 al 26 giugno 2012); dopodiché, ho scartato tutti i tweets, e non erano pochi, contenenti informazioni non pertinenti al commento del testo, come quelli con il link al programma del progetto dal sito di TwLetteratura (#LunaFalò è stato il primo progetto e i suoi momenti iniziali sono stati contraddistinti dalla necessità di rodare il metodo da parte di partecipanti alle prime armi). Ho ottenuto così un totale di 54 tweets, che ho catalogato in questo modo[12]:

– Citazioni: 9 (15.5%)
– Riassunti: 11 (19%)
– Commenti: 19 (32.5%)
– Identificazione: 15 (26%)
– Rifacimenti: 4 (7%)

Per quanto riguarda il conteggio delle parole, quelle usate più frequentemente nei tweets e da Pavese (con almeno 3 occorrenze) sono elencate in questa tabella:

Tweets	*Pavese*
paese (23)	paese, quando (8)
radici (10)	mondo, dire (7)
mondo, terra (9)	terra, noccioli, casotto, Canelli (6)
torna, Nuto, Gaminella, essere (6)	Padrino, nato, Gaminella, essere, casa, Belbo, anni (5)

ai-tempi-della-twitteratura-lunafalo /; https://www.twletteratura.org/2012/09/lunafalo-i-risultati-della-riscrittura/.

[11] C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

[12] 4 di tali *tweets* appartenevano a più di una categoria (2 *tweets* erano sia citazioni che commenti e altri 2 *tweets* erano sia riassunti che commenti), per cui il totale finale dei *tweets* è stato di 58.

tornato, casa, ancora (5)	Virgilia, vigne, valle, Salto, riva, magari, anno, altri, adesso, qualcosa (4)
vuol, sensazioni, nato, me, bastardo, aspettarti, avere (4)	vedere, tutta, sera, sentieri, scudo, sapere, ragazzo, qui, prima, ponte, piace, giorno, figlie, collina, capra, boschi, Alba (3)
visom trovare, sapere, sa, ritorno, resta, qui, qualcosa, posto, passerelle, ora, noccioli, l'americano, guarda, farsi, fa, dire, cresciuto, colline, uomo (3)	

Tabella 1.

In entrambe le liste la categoria verbale predominante è nominale e identiche le parole più usate (paese, mondo, terra, Gaminella). Ma le differenze sono rilevanti e mostrano un approccio diverso al testo da parte dei commentatori. I termini di Pavese tratteggiano un ritratto non solo localmente determinato ma anche intimo: i noccioli, il casotto di Gaminella (dove il protagonista Anguilla crebbe) e scudo (i soldi ricevuti dalla famiglia adottiva per il suo mantenimento) denotano la miseria della sua origine. A completare questo schizzo ecco i nomi dei genitori adottivi, Padrino e Virgilia; il fiume Belbo; la collina del Salto; la città di Alba; casa, vigne, valle, riva (termine piemontese per l'argine del fiume); nato; ragazzo; collina; boschi; capra; l'altra cittadina di Canelli e il verbo dire, riferimento al suo ruolo di narratore. Molti tweets sono commenti e questo si riflette nella scelta delle parole più frequenti: torna e tornato esprimono una prospettiva esterna, così come radici, mai usato da Pavese. Nei tweets si enfatizza il ritorno del protagonista ai luoghi dell'infanzia (ancora; aspettarti; ritorno; resta; qui; cresciuto; uomo): non a caso i verbi più frequenti fanno riferimento a un personaggio agente (vuol; sapere; sa; guarda; farsi; fa) e si sottolinea la dimensione globale dei viaggi di Anguilla (mondo; le passerelle per imbarcarsi sulle navi; l'americano, dal momento che Anguilla ha vissuto negli Stati Uniti).

A Pasolini è stato invece dedicato #Corsari, focalizzato sul commento dei primi 25 testi degli *Scritti corsari* (1975)[13] e svoltosi dal 10 giugno al 29 luglio 2013, dedicando due giorni a ogni testo per un totale di 42.837 tra tweets e retweets[14]. Per la mia analisi, mi sono focalizzato sul tweetbook dedicato

[13] P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

[14] Twletteratura, https://www.twletteratura.org/2013/05/corsari-pasolini-e-la-twitteratura/; https://www.twletteratura.org/2013/06/i-miti-sulla-luna-si-fan-corsari/; https://www.twletteratura.org/2013/08/numeri-corsari/.

al primo testo, *Il 'discorso' dei capelli*, originariamente pubblicato sul Corriere della Sera del 7 gennaio 1973 con il titolo *Contro i capelli lunghi*. Ho analizzato il tweetbook dedicato a questo articolo, sfrondandolo dei tweets non pertinenti per ottenere un totale di 400 tweets, che ho catalogato in questo modo[15]:
– Citazioni: 16 (3.7%)
– Riassunti: 33 (7.5%)
– Commenti: 300 (68%)
– Identificazione: 63 (14.3%)
– Rifacimenti: 28 (6.5%)

Le parole più usate (almeno 3 occorrenze) nei commenti e da Pasolini sono in questa tabella.

Tweets	*Pasolini*
capelli (92)	capelli (23)
sinistra (42)	linguaggio (14)
Pasolini (39)	essi (12)
Omologazione (37)	lunghi (10)
destra (36)	sinistra, capelloni (9)
giovani (35)	due, cose (8)
lunghi (33)	sottocultura, sempre (7)
capelloni (31)	verbale, essere, dicevano, destra (6)
PPP (26)	solo, senso, quei, mondo (5)
potere (24)	segni, presenza, parte, padri, nuova, momento, modo, giovani, facce, esprimeva, dire, attraverso, anzi (4)
oggi (23)	verbali, tradizionale, sistema, seduti, realtà, qualcosa, può, provocatori, principio, potere, parola, hall, grado, gente, generazione, fisico, fisicamente, fisica, fatto, diecina, cosa, belle, altro (3)
solo (21)	
linguaggio (19)	

[15] Poiché alcuni *tweets* possono essere considerati appartenenti a più di una categoria, il totale è divenuto 440.

sempre, anni, essere (17)	
me (15)	
cosa (14)	
parole (13)	
moda (12)	
protesta (10)	
storia, segno, segni, quando, mai, conformismo, capellone (9)	
twitteratura, tempo, Leucò, diventa, ciò, borghesia, 68, discorso (8)	
viso, sottocultura, simboli, rivoluzionario, figli, uomo (7)	
tanto, significato, rivoluzione, rivolta, ribellione, pensiero, parola, padri, maschere, libertà, idee, gente, fatto, dire, davvero, cose, corti, ancora (6)	
volta, vero, verità, the, tatuaggi, sottoculture, ripugnanti, regresso, proprio, omologati, nulla, niente, molto, libera, lettore, forma, fare, dopo, diversità, conformista (5)	
voce, verso, taglio, stesso, stato, so, semiotica, scritti, scomodo, realtà, qualcosa, può, primo, più, parte, of, mettono, Gaber, fluenti, essi, distintivo, disperazione, dicono, dentro, cultura, comune, chiome, bene, appartenenza, andare, altri, allora (4)	

volte, voglia, vento, unico, Twitter, trasforma, tipo, testo, storica, spirito, sola, sociale, sfida, sento, sentirsi, senso, scandalosa, sacco, ricordo, ricerca, resta, rende, rasati, ragazzi, provocatore, preconcetti, Praga, potenti, posso, possibile, portare, popolo, piazza, pensieri, pensare, pelo, peli, paura, parlare, ormai, ordine, occhi, nuovi, nuova, notte, nessuna, necessità, my, mondo, mito, messaggio, menti, mare, larghe, is, intellettuale, importanti, ieri, grande, governo, generazione, forza, fisico, fisicamente, fisica, fiori, fine, facce, esprime, dubbio, donne, dominio, debole, cuore, culturale, corsara, controcorrente, conformismi, centro, borghesi, bisogno, Barthes, bambini, ascoltare, amo, almeno, adulti (3)	

Tabella 2.

Si noti la diversa varietà nell'utilizzo dei termini: mentre Pasolini impiega almeno 5 volte 18 parole, i partecipanti usano 83 termini per almeno 5 volte. I tweets mostrano che il focus dei commenti è stata la discussione di diversi aspetti del ragionamento pasoliniano, da quello letterale dei capelli lunghi dei giovani (capelli; giovani; lunghi; capelloni) a quello politico (sinistra; destra; omologazione; potere) fino a quello più sociale e di costume (linguaggio; moda; simbolo; protesta; segno/segni; conformismo), giocato tra gli opposti di ribellione e omologazione consumista. La predominanza di nomi e aggettivi mostra che i partecipanti hanno assimilato lo stile di un testo argomentativo, ricco di frasi nominali. Alcuni termini tornano anche tra quelli più usati da Pasolini, come capelli; lunghi; sinistra; capelloni. Le differenze più significative sono in linguaggio; verbale; dicevano; segni, che testimoniano l'analisi semiotica dei capelli, considerati un nuovo linguaggio dall'autore. Mentre la sua insistenza su essi esprime la sua totale estraneità e dura critica dei giovani e della loro ansia di conformismo.

A Natalia Ginzburg è stato invece dedicato #CaroMichele, focalizzato sul suo romanzo epistolare *Caro Michele* (1973)[16], svoltosi su Betwyll dal 19 luglio al 29 agosto 2016, dedicando un giorno a ogni capitolo del libro[17]. Questo

[16] N. Ginzburg, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 1973.

[17] Twletteratura, https://www.twletteratura.org/2016/07/caromichele-estate-con-

progetto, tra i primi su Betwyll, ha avuto delle peculiarità: non essendo possibile pubblicare l'intero testo per ragioni di copyright, i partecipanti hanno letto su Betwyll riassunti dei capitoli; i twylls sono collegati al testo letterario in presenza; il progetto è stato organizzato da due insegnanti, tra i membri più attivi di *twitteratura*, e ha avuto un taglio didattico, sebbene fosse aperto a chiunque. Per la mia analisi, ho considerato i 177 twylls pubblicati a commento dei primi 10 capitoli del testo (un campione significativo degli 834 twylls totali), che ho scaricato dalla app. L'analisi dei twylls in base alle categorie ha prodotto questi risultati[18]:

– Citazioni: 3 (1.4%)
– Riassunti: 46 (21.8%)
– Commenti: 130 (61.6%)
– Identificazione: 24 (11.4%)
– Rifacimenti: 8 (3.8%)

Per quanto riguarda le parole più frequenti, questo è stato il risultato.

Twylls	*Ginzburg*
Michele (33)	disse (99)
Adriana (28)	Osvaldo (87)
Mara (26)	detto (84)
Osvaldo (18)	padre (78)
padre (11)	casa (73)
vita, Angelica (10)	me (66)
Ada, c'è (9)	quando (58)
cose (8)	però, mai (56)
stufa, solo, mai, madre, da, essere, così, casa, cara (7)	sempre (54)
sempre, quando, nessuno, mamma, figlio (6)	bambino (53)
verde, scuola, scantinato, poi, nome, mitra, cosa, ancora (5)	niente (48)

natalia/.

[18] Poiché alcuni *twylls* appartenevano a più di una categoria, il totale finale è stato di 211.

vero, va, troppo, soldi, presente, personaggi, mondo, meno, Matilde, insieme, già, funerale, frammenti, facile, donne, deve, altri (4)	quel (44)
vive, vite, veleno, tutte, torre, Tevere, tedesca, tardi, spiegare, sola, sembra, scusa, scultura, ringrazia, raccontare, quotidianità, povero, polenta, piccolo, persone, nomi, no, naturalmente, morte, mondi, molte, moglie, meglio, marito, lontano, giovani, forse, fine, Filippo, femminili, femminile, fare, famiglia, due, dovresti, dentro, davvero, caro, bugie, bambino, anni (3)	te, molto, Matilde (43
	so, così (41)
	due, Angelica (38)
	vita, solo, poi, Michele, cosa (37) fatto, fare (33)
	qui (32)
	madre, forse, c'era (31)
	no (30)
	gemelle, Ada (28)
	soldi, qualche, moglie, lì (27)
	dice, anni (26)
	volta (24)
	ogni (23)
	notte (22)
	nemmeno, letto, invece (21)
	testa, tanto, senza, scantinato, giorno, dopo adesso (20)
	stata, persona, mamma, fa, Elisabetta, ancora (19)
	ragazza, quei, poco, né (18)
	stanza, sembra, ricordo, paura, dato, c'erano, credo (16)
	vero, venuto, stufa, stato, sotto, quasi, quadri, momento, mattina, lettera, fuori, certo (15)

	telefono, stare, scritto, prima, piccolo, Peroni, Oreste, là, c'è, capelli, bambina, allora (14)
	visto, va, riccioluta, posto, Mara, male, macchina, diceva, devo, capito, andare (13)
	vecchia, tutta, troppo, tempo, sera, Ray, messo, marito, l'ho, l'ha, lungo, giorni, gentile, Cloti, andata (12)
	vita, viola, venire, trovo, torre, sopra, nessuno, grande, fra, certe, camera, andato (11)
	voce, veniva, subito, secondo, sai, quattro, qualcuno, preso, piedi, libri, giù, già, Filippo, egli, conigli, bisogno, andava, amica, Adriana (10)
	volevo, voglia, viene, tutte, tre, sola, signora, ragazzo, qualcosa, prefetti, portare, pezzo, morto, molti, ieri, essere, donna, dire, coperte, chiama, capisco, anch'io (9)
	voluto, vicino, verde, venuta, vedo, valigia, tratto, tasca, tanti, scuola, sapevo, poteva, pomeriggio, pieno, occhi, nera, lunghi, Londra, lillino, insieme, gente, fondo, finestra, diventare, dentro, dà, cugino, cose, color, chiamato, casacca, cameriere, bocca, biancheria (8)
	vento, vedeva, vedere, vai, ultimi, trovava, tempi, telefonato, tavola, strada, stesso, settimana, servizio, sembrava, resto, puoi, porta, piangere, penso, pensavo, paese, nuovo, mentre, meglio, mano, mani, lavoro, latte, fratello, essa, enorme, dovuto, dorme, diversi, dietro, davanti, dava, cucina, comunque, comperò, clinica, buona, bilancia, bagno, avere, anzi, amici (7)
	vuole, voglio, uscì, un'altra, sporca, spesso, specie, sorelle, Sonia, soggiorno, sicura, Sebastianello, San, sa, Roma, portato, pensione, pensi, partito, parola, pancia, oggi, neri, mezzo, mesi, magari, l'irlandese, l'avvocato, indirizzo, gran, gentilezza, forchetta, farmi, farmacia, far, draghi, dimenticato, dicembre, devi, cretina, conosco, chiesto, chiese, caro, Canova, campagna, camicia, calda, botteghino, belle, bella, bar, bambini, aria, appartamento, altro (6)

	vuoi, vivere, villa, vigna, viaggio, vestiti, verità, ventidue, vede, vado, tremendo, tirò, televisione, tanta, tale, strano, stati, spesa, sentiva, sembrato, scese, sapere, sangue, rimasto, rimasta, ricordi, quadro, può, pubblico, poteri, posso, plastica, piatti, piano, piacerebbe, persone, pensò, partire, parlato, ore, odore, nome, naturalmente, mobili, mitra, mese, meno, memorie, maglia, l'hai, litigato, lavare, lasciato, lagrime, intorno, importa, idee, gufi, guardare, grandi, gabbie, freddo, ferro, fazzoletto, fatti, farlo, d'altronde, dubbio, dormire, doccia, disgraziata, dirti, dare, contenta, completamente, comperare, cinque, case, cara, cappotto, caffè, buio, borghese, baccalà, arrivata, andavo, amico, amava, accanto (5)
	vista, villini, verso, verdi, venisse, veduta, veleno, vecchio, vecchi, usciva, usava, uomo, uomini, un'aria, trovavo, trovarlo, trovare, trova, trapani, timida, terra, tavolo, tassì, tardi, tante, tabacco, s'infilò, stanze, sorella, sopporta, sole, smesso, simpatico, sé, sentivo, scrivo, scrivere, sbaglio, salmistrata, sacca, restare, ragione, ragazzi, processo, primo, pranzo, potevo, portavano, portava, poltrona, polenta, pochissimo, pigro, piazza, peso, perciò, pensato, pensa, pena, pellicciotto, peggio, pavimenti, passato, parole, pare, nuova, numero, neve, mondo, mica, mandato, l'unica, l'aria, l'altra, lingua, leggere, lavava, interessava, guardò, gracchiante, girano, giornali, giacca, figlio, felici, fargli, entrò, entrare, editore, dovevo (4)
	vorrebbe, biso, vetro, vestaglia, vengono, vecchie, vada, uova, umido, uguale, trovato, tornasse, tirchio, tirato, tirati, tè, termos, tenere, telefoni, tazza, svegliava, Sussex, suonavo, suoceri, sudore, sposare, sparvieri, sorta, sorriso, soprattutto, sopportava, soltanto, simpatia, sette, sento, sennò, semplicemente, sembrano, seduto, seduta, sedette, secca, scultura, scoperto, schiaffo, saputo, sapeva, salutò, saltare, salma, saliva, rotto, romanzo, Roccadimezzo, roba,

	ritornare, risposto rimasti, riesco, ridere, ricordò, ricordato, ricco, reticelle, rapporti, punto, proprio, promesso, progetti, prese, prego, povero, povera, potresti, potrebbe, potrai, possibile, possa, pompieri, polvere, pittura, pieve, piccole, piace, perfino, pensieri, pelliccia, peccato, passare, passaporto, parli, parlare, parenti, pantofole, pallido, paio, pagare, ottimista, ordine, oppure, odiò, odio, n'era, nuvole, novi, nolo, noia, nessun, nervi, nero, nere, nato morte, morta, modo, mettere, messa, materasso, maschera, Martorelli, mare, mangiato, mangiare, mangia, malattie, l'hanno, l'avevano, l'architetto, l'appartamento, l'amore, l'altro, lunghe, lunga, luce, ligure, lesse, legna, lavorava, larghi, lana, intanto, innamorata, infine, infatti, indifferente, improvvisamente, imbecille, identici, idea, gruppo, grigi, grado, gliele, giovedì, giovane, giornale, giocavano, giapponese, Gianni, gialla, gettò, gettato, gesto, gentili, genitori, genio genere, garage, galleria, funerale, fumetti, fumava, fretta, forte, fiume, fintamente, finita, finestre, felice, fatta, farne, farci, fango, estate, essendosi, esprimere, esempio, esattamente, enormi, elegante, educato, d'una, dovrei, dovrebbe, dormiva, donne, divisi, diventata, dito, dita, disposto, disordine, dirò, diede, dieci, deve, depressa, davvero, darle, cuoca, cugini, cucinare, Cristo, crisi, cretino, cotto, cortile, corridoio, coperto, conto, conosceva, conforto, comune, compleanno, comperato, colpa, città, cioè, cielo, ciao, chiede, chiaro, chianciano, chiamava, cesso certi, castorelli, Cassia, caso, carta, carino, carina, capiva, capisce, cantava, cane, camminò, camminava, camicie, camerieri, calzoni, calze, Cadore, cacciata, bugie, brutta, breve, bollire, bisogna, bianchi, benissimo bambine, balordo, alzò, altre, all'aeroporto, abortire (3)

Tabella 3.

I partecipanti si sono focalizzati molto sui personaggi, i cui nomi di battesimo sono tra i termini più frequenti, mentre riferimenti a madre/mamma; stufa; casa; solo; cose; cara; figlio testimoniano le complicate relazioni famigliari dei personaggi e quello a mitra rimanda al vagheggiato coinvolgimento di Michele nei gruppi terroristi politici degli anni '70. Infine, scantinato e funerale caratterizzano Michele, che vive in uno scantinato e rifiuta di partecipare al funerale del padre. Diverso il caso dell'autrice: la parola più usata è disse, che segna l'atto della narrazione. Per quanto riguarda i personaggi, l'amico/presunto amante di Michele, Osvaldo, viene menzionato più del doppio delle volte di Michele. L'uso elevato di quando; però; mai; sempre enfatizzano i marcatori temporali del romanzo, che oscilla sempre tra passato, presente e futuro, nonché le inconsistenti relazioni tra i membri della famiglia, oscillanti tra presenza e assenza. Tale situazione è marcata anche da parole che caratterizzano l'incertezza della vita dei personaggi e il modo in cui vengono narrati: forse; no; qualche; nemmeno; senza; né; sembra; credo.

4. Conclusioni

Attraverso l'analisi di alcuni campioni significativi di tweets e twylls ho dimostrato come il loro contenuto derivi da un processo di ricezione attiva del testo letterario da parte dei lettori. Questo tipo di ricezione è reso possibile dalle caratteristiche dei progetti di Digital Social Reading che ho analizzato: tali progetti si sono svolti nell'ambiente digitale di Twitter e Betwyll nel quale la distanza tra lettore e testo viene fortemente ridotta. Allo stesso modo, si riduce anche qualsiasi tradizionale distinzione gerarchica tra lettori e critici: non è necessario essere un accademico per partecipare poiché l'unico requisito è rispettare il calendario e condensare in 140 caratteri la propria libera interpretazione del contenuto del testo. Quest'ultimo aspetto è quello più rilevante dal momento che questi brevi messaggi mantengono le caratteristiche del libro che commentano: sono materiale scritto e pubblicato, leggibile da un nuovo pubblico di lettori che sono gli utenti di Twitter. Rispetto al libro, mantengono però delle peculiarità: lo spazio a disposizione è limitatissimo e l'interazione tra autore e lettori avviene in tempo reale poiché i partecipanti possono rispondere ai tweets/twylls altrui creando sequenze di commenti. Senza contare che uno strumento come il tweetbook ricombina e riassembla in nuove unità testuali i microtesti con cui gli originari testi letterari sono stati commentati.

Per quanto riguarda il valore di tali commenti, con la mia analisi ho indi-

viduato le modalità di partecipazione e di risposta in relazione alle specificità testuali del testo commentato. Analizzare le diverse tipologie di tweets/twylls in base alla loro distanza dal testo originario mi ha consentito di ipotizzare come il diverso genere di libro abbia influenzato la ricezione dei partecipanti: i commenti al testo pavesiano presentano un numero non indifferente di immedesimazioni dal momento che si tratta di un testo narrativo con un narratore in prima persona, che stimola tale procedimento; un testo argomentativo come quello pasoliniano ha suscitato invece soprattutto commenti; mentre quello di Ginzburg ha provocato un mix di commenti e riassunti per il suo carattere di testo letterario molto asciutto, quasi asettico nonostante il coinvolgimento familiare dei personaggi. Anche l'analisi della frequenza dei termini maggiormente impiegati mi ha consentito di fare ipotesi in tale direzione. Ho sottoposto i tweets/twylls a questa analisi perché la considero significativa per individuare gli elementi del testo originario che si sono fissati maggiormente nella coscienza dei lettori, che ne sono stati così attratti da mantenerli nei loro tweets/twylls. A tale riguardo, significative sono similarità e differenze tra i termini dei testi originari e quelli dei tweets/twylls che mostrano punti di contatto e di distanza nell'approccio al testo, anche per quanto riguarda la varietà dei termini impiegati che – in Pasolini e Ginzburg – è molto diversa da quella dei partecipanti. Il caso di Pavese ha mostrato invece la più elevata similarità con le scelte dell'autore. Sebbene effettuata a posteriori, basandosi su dati ottenuti come risultato di tali progetti di Digital Social Reading, la mia analisi ha provato a dimostrare il processo della lettura letteraria nel suo farsi e, soprattutto, quali elementi della tecnologia digitale vengano primariamente impiegati in tale processo.

Bibliografia

Aciman A., Rensin E., *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, New York, Penguin, 2009.

Baron N., *Always On. Language in an Online and Mobile World*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

–, *Redefining Reading: The Impact of Digital Communication Media*, «PMLA/Publications of the Modern Language Association of America», CXXVIII, 1, 2013, pp. 193-200.

–, *Words Onscreen: The Fate of Reading in A Digital World*, New York, Oxford University Press, 2016.

–, *How We Read Now. Strategic Choices for Print, Screen, and Audio*, New York, Oxford University Press, 2021.

–, *Who Wrote This? How AI and the Lure of Efficiency Threaten Human Writing*, Stanford, Stanford University Press, 2023.

Bech Albrechtslund A.-M., *Amazon, Kindle, and Goodreads: Implications for Literary Consumption in the Digital Age*, «Consumption Markets & Culture», XXIII, 6, 2019, pp. 553-568.

Belpoliti M., *Pasolini corsaro e luterano*, in *La parola quotidiana: itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Atti del convegno (Catania, 6-8 maggio 2002), a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, pp. 49-61.

Boccia Artieri G. *et al.*, *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online*, Milano, Guerini, 2017.

Burdick A., Drucker J., Lunenfeld P., Presner T., Schnapp J., *Digital_Humanities*, Cambridge, The MIT Press, 2012.

Burgess J., Baym N., *Twitter. A Biography*, New York, NYU Press, 2020.

Cao C., *Dai classici letterari a Twitter: alcuni esempi di riscrittura*, «Between», IV, 8, 2014.

Cavallo G., Chartier R., *A history of reading in the West*, Cambridge, Polity Press, 1999.

Chartier R., *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

Ciotti F., (a cura di), *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Roma, Carocci, 2023.

Costa P., *Il futuro della lettura. L'esperienza del testo nell'era postmediale*, Milano, Egea, 2016.

–, *#letturasenzafine. Il futuro del testo nell'era social*, Milano, Egea, 2017.

–, *Diluvio digitale. Storia e destini della lettura*, Milano, Egea, 2020.

Ginzburg N., *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 1973.

Gold M., Klein L. (edited by), *Debates in the Digital Humanities 2012*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

–, *Debates in the Digital Humanities 2016*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

–, *Debates in the Digital Humanities 2019*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.

Iser W., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyon to Beckett*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1974.

–, *Interaction between Text and Reader*, in *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, a cura di S. Suleiman, I. Crosman, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 106-119.

–, *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1980; tr. it. *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, traduzione di Rodolfo Granafei, revisione di Chiara Dini, Bologna, il Mulino, 1987.

–, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1989.

Jauss H.R., *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

–, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

Moretti F., *Distant Reading*, New York, Verso, 2013; tr. it. *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, edizione italiana a cura di G. Episcopo, Roma, Carocci.

–, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022.

Nobili C., *Testi in movimento ai tempi di Twitter. Uno studio linguistico di trasmesso giovanile*, in *Homo Scribens 2.0. Scritture ibride della modernità*, a cura di S. Lubello, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 89-122.

Pasolini P.P., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

Patti E., *Opera aperta. Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*, Oxford-New York, Peter Lang, 2022.

Pavese C., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

Pianzola F., Toccu M., Viviani M., *Readers' engagement through digital social reading on Twitter: the TwLetteratura case study*, «Library Hi Tech», XL, 5, 2022, pp. 1305-1321.

Pianzola F., *Digital Social Reading: Sharing Fiction in the 21st Century*, Cambridge, The MIT Press, 2025; disponibile in peer review al sito <https://wip.mitpress.mit.edu/digital-social-reading.

Rebora S. *et al.*, *Digital Humanities and Digital Social Reading*, «Digital Scholarship in the Humanities», XXXVI, 2021, pp. 230-250.

Wolf M., *Reader, Come Home: The reading Brain in A Digital World*, New York, HarperCollins, 2018.

Sitografia

Betwill, https://betwyll.com/it/.

Cesare Pavese riscritto su Twitter, http://www.u10.mi.it/wp-content/uploads/2012/09/lu*nafalò_def.pdf*.

Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/twitteratura.html.

Tweetbook, https://www.u10.mi.it/project/tweetbook/.

VoyantTools, https://voyant-tools.org/.

Indice dei nomi*

Acchiappati, Gianfranco 333n
Accolti, Piero 167, 170, 176
Afeltra, Gaetano 167
Agnello-Hornby, Simonetta 173, 176, 178
Agostinelli, Edvige 496n
Agrimi, Jole 48n
Alauda, Fatma 458 e n
Alba, Monica 186-187n
Albani, Elsa 543, 544, 545, 547
Albani, Giovan Gerolamo 513n
Albonico, Simone 21n, 81n, 506n, 509-510 e n
Alcorn, John 173
Aleramo, Sibilla 173
Alfano, Giancarlo 135n, 136
Alfieri, Gabriella 343-344n, 532n
Alfieri, Vittorio 283
Alfonso I d'Este 184n
Alhazen 44
Alighieri, Dante 38, 47 e n, 106, 116, 121, 159, 222 e n, 267, 333n, 368 e n, 399-408 e n, 447-448 e n, 471, 474-475, 477-482, 490, 493-502 e n
Alonzo, Giuseppe 167n
Altman, Janet Gurkin 346n
Alvisius, Johannes 154n
Alvite Díez, María Luisa 350n
Ambrosini, Maurizio 244n
Améry, Jean 322
Angiolini, Enrico 413n
Anichini, Alessandra 201n, 203n, 205n
Anthony, Laurence 471 e n
Antinucci, Francesco 200n
Antona-Traversi, Camillo 336-338 e n
Antonietti, Laura 95n, 385n
Antonio da Ferrara 496 e n
Arcuri, Carlo 197n
Argenton, Bruno 406n
Ariosto, Ludovico 257-258 e n, 261-262, 413-414, 421 e n, 427
Aristotele 513
Armstrong, Lilian 153n
Arosio, Enrico 566n
Arqués Corominas, Rossend 399n
Artusi, Pellegrino 175, 177
Asor Rosa, Alberto 234n
Assouline, Pierre 381n
Aubert, David 152n
Audino, Antonio 564n
Aurélien, Robert 48n, 53
Autiero, Fara 400n
Auzzas, Ginetta 137 e n, 139n
Avalle, d'Arco Silvio 496n
Avarello, Vito 57n, 67n

* Non sono indicizzati i nomi dei personaggi di fantasia e i *nomina sacra*; i riferimenti agli autori del mondo classico sono dati nella forma semplificata (Cicerone, non Cicerone, Marco Tullio). Nella forma diretta, le voci del tipo "prenome semplice" o "prenome composto" (Leonardo da Vinci e non da Vinci, Leonardo).

Azzetta, Luca 401n
Azzolini, Luigi 337
Baccini, Ida 210
Baker, Thomas 89n
Balboni, Paolo E. 249 e n
Baldassarri, Guido 265, 266n, 513 e n
Balduino, Armando, 500 e n
Balzac, Honoré de 295, 298, 302-304
Barbarino, Liborio 386n, 531n
Barbi, Michele 493-495 e n
Barbiera, Raffaello 178n
Barillari, Sonia Maura 152-153n, 155n
Barnard, Anne Elizabeth 334-335
Barnard, Henry William 335
Barolini, Teodolinda 475 e n
Baron Dacre *v.* Brand, Thomas
Baroncini, Sofia 385n
Baroni, Alessandra 403n
Barrera, Giulia 20n
Barsotti, Anna 307n, 314-315n
Barth, Hans 168
Bartolini, Rudi 201n, 203n, 205n
Bartolomeo da Castel della Pieve 115, 117-118, 121.
Barzilay, Regina 461n
Baschet, Jérome 401n
Basile, Bruno 266n, 506n
Basile, Pierpaolo 461n
Bassi, Eleonora 87n
Battaglia Ricci, Lucia 400n
Battistelli, Vincenza 210n
Beccaria, Gian Luigi 482 e n
Beckett, Samuel 19, 196, 384
Bekiari, Chryssoula 95n, 99
Belcari, Feo 153n
Bellini, Vincenzo 37
Bellonci, Maria 173
Belloni, Gino 495n
Bellucci, Laura 497n
Belpoliti, Marco 199n, 553n, 555n
Beltrami, Pietro 482 e n
Benali, Bernardino 104n, 105, 403-405, 408
Benassi Roversi, Lorenzo 197-198n
Benassi, Gabriele 195 e n
Bene, Carmelo 539
Benedetti, Roberto 497n
Benporat, Claudio 183-184n
Bentley, Richard 337-338, 340
Bentley, Samuel 337-338, 340
Berardi, Francesco 72n
Bertelli, Luigi 209n, 210
Bertelli, Sandro 399n
Bertinetto, Pier Marco 482 e n
Bertone, Giorgio 324
Beverini, Bartolomeo 276
Bevilaqua, Simone 154n
Biagetti, Maria Teresa 89n, 96n
Biagi-Ravenni, Gabriella 276-277n
Bianchi, Luca 44n, 53
Bianchi, Patricia 136n, 139n
Biasin, Gian Paolo 178 e n
Biffi, Marco 233n, 484
Binotto, Vanessa 250n
Bischetti, Sara 497n
Biscioni, Anton Maria 138n
Biuso, Alberto 237n
Blake, William 215n
Boccaccio, Giovanni 123n, 135-137 e n, 139, 141, 143, 145, 147-148, 496n
Bocchi, Andrea 333
Boero, Pino 211 e n, 215n

Boffa, Giulia 200n
Boito, Arrigo 178 e n
Bollo, Alessandro 33n
Bolter, Jay David 365n, 379 e n
Bolzoni, Lina 400n, 427 e n
Bond, Geoffrey 338
Bonellis, Manfredo 408
Böninger, Lorenz 402-403n
Bonino de' Bonini 104n, 105, 403 e n, 404
Bonino, Guido 554n
Bono, Maurizio 381n
Bonomo, Giuseppe 374n
Bonora, Paolo 418n
Bonsi, Claudia 72n, 286n, 294n, 363n, 454n
Bordas, Éric 295n
Borges, Jorge Luis 196
Borghi, Maurizio 444n
Borgia, Lucrezia 413-415, 418, 420
Boros, Emanuela 466n
Borsa, Paolo 333n, 336n
Boschetti, Federico 344n, 388n, 446n
Boschi Rotiroti, Marisa 399n
Boschi, Ettore 210 e n
Boström, Ingemar 184n
Boyle, Eliza 334
Braddell, Alexander 245n
Brambilla Ageno, Franca 124 e n, 375 e n
Branca, Vittore 137n, 139n
Brand, Barbarina 337, 339-340 e n
Brand, Thomas 339n
Brera, Gianni 178
Brieger, Peter 400-401
Brioschi, Franco 79 e n
Brown, Tom 457n
Brugnolo, Furio 497n
Brumer, Jerome 239n
Bruni, Francesco 499n
Bruno, Denise 210n, 214n
Bruno, Enrica 385n
Bruscoli, Nicola 139n
Bruzzi, Alessandra 202
Bufalini, Paolo 384
Buonassisi, Vincenzo 167, 173
Burattini, Ilaria 80n
Burghardt, Dirk 348n
Burnett, Charles 44n, 53
Burnham, Robert 335
Burstein, Jill 457n
Busa, Roberto 220
Buttitta, Antonino 374n
Buzzati, Dino 176
Buzzi, Aldo 165 e n, 167
Buzzi, Anna Maria 413n
Buzzoni, Marina 294 e n, 300n, 312 e n, 384n
Cadioli, Alberto 33n
Calvi, Gerolamo 235n
Calvino, Italo 167, 176, 178, 196, 199, 205, 221 225, 427-435 e n
Calzolari, Nicoletta 458n, 461n
Camilleri, Andrea 173, 176, 178
Camporesi, Piero 175
Canettieri, Paolo 501n
Canzoneri, Giuseppe 214n, 533
Capaccioni, Andrea 35n
Capaci, Bruno 414n
Capcasa, Giovanni 153n, 159
Capcasa, Matteo 403-405, 408
Capuana, Luigi 210 e n, 307-310 e n, 312-314 e n, 316n, 531, 536

Caraci, Giuseppe 60n
Carantoña Álvarez, Francisco 336n
Carbé, Emmanuela 34n, 87n, 345n, 385n
Cardano, Girolamo 47 e n
Carducci, Giosuè 506n
Carini, Anna Maria 265, 266n
Carletti, Anna 239n
Carminati, Clizia 512n
Carnero, Roberto 220n, 223n, 228 e n
Carnevale Schianca, Enrico 182n
Carofiglio, Gianrico 173, 177
Carpi, Pinin 215n
Carrer, Luigi 374, 376-377
Carucci, Paola 414n
Casadei, Alberto 382n
Casagrande, Carla 43n, 53
Casati Modignani, Sveva 176, 178
Casenave, Joana 378 e n
Cases, Cesare 322
Castellani Pollidori, Ornella 213n
Castellazzi, Valentino 57n
Castellozzi, Massimo 508n, 512n
Castells, Manuel 200n
Castellucci, Paola 365n
Cataneo, Maurizio 513n
Cavagna, Mattia 151-152n
Cavalcanti, Guido 497 e n, 499 e n
Cavalcanti, Ippolito 189
Cavallo, Guglielmo 111n
Celani, Simone 286n, 363n
Celebi, Evliya 458
Cennini, Cennino 189 e n
Cerami, Vincenzo 384n
Cerquiglini, Bertrand 378 e n
Cerullo, Speranza 151n, 154 e n, 155n
Cervantes, Miguel de 293
Cerveira, Maria Elisa 89n
Cesaro, Raffaele 116n
Chandelier, Joël 48n, 53
Chiarini, Giuseppe 333n
Chines, Loredana 414n
Chirico, Irene 221n
Chomsky, Noam 237-238n
Cian, Vittorio 337-338
Ciaralli, Antonio 509n
Cibotto, Gian Antonio 170 e n, 176
Ciccuto, Marcello 399n, 401n
Cicerone 146
Cino da Pistoia 493-495, 498-502 e n
Ciociola, Claudio 233n
Cioni, Alfredo 153n
Ciotti, Fabio 243n, 294n, 308n, 313 e n, 364n, 366n, 383n, 528n, 532 e n
Cirnigliaro, Giuditta 404 e n
Ciula, Arianna 383n
Clavius, Christophorus 63
Clerici, Luca 165n, 167-168n, 173-174n
Cocchiara, Giuseppe 374-375 e n
Coda, Elisa 46n, 53
Cognigni, Edith 246n, 248n
Coleman, William 496n
Coletti, Vittorio 135n
Collodi, Carlo 210, 213n, 313
Colombo, Luigi 176
Comisso, Giovanni 176
Conte di Chichester 335
Conti, Ugo 484n, 490n
Contini, Gianfranco 259n, 300n, 482 e n, 495n, 498n
Coppola, Maria Augusta 406n
Corazzini, Francesco 151n

Corbellini, Alberto 498n
Cordelia 210
Corradini, Elena 184n
Corradini, Piero 58n
Corsi, Giuseppe 497n
Cottignoli, Alfredo 400n
Coutts, Thomas 335
Coyle, Karen 89n
Craufurd, Isabella Letitia 335 e n
Craufurd, James Catlin 334-335 e n
Craufurd, Johanna 335 e n
Craufurd, Sarah 335 e n
Creider, Laurence 99
Cremonini, Patrizia 413n-414n
Crisciani, Chiara 48n, 53
Cristofaro, Salvatore 215n, 344n
Cristoforo Landino 402-403 e n, 405
Criveller, Gianni 68n
Cupelloni, Francesca 188n
Cursi, Marco 123n, 137n, 236n
D'Achille, Paolo 233n
D'Agata, Christian 215n, 316n, 363n, 382n, 385-386n, 388n, 390n, 533
D'Alessandro, Jaime 195n
D'Amico, Silvio 541 e n, 542
D'Angiolini, Piero 414n
d'Annunzio, Gabriele 168
D'Ascenzo, Annalisa 186n
D'Elia, Pasquale 58n
D'Intino, Franco 79n
D'Iorio, Paolo 284 e n
D'Urso, Roberto 235-236n
Dalarun, Jacques 155n
Damiani, Rolando 79 e n
Daquino, Marilena 384n
Davanzati, Chiaro 496n
Davies, David 95n, 99
De Amicis, Edmondo 210, 213n
De Angelis, Rodolfo 542
De Blasi, Margherita 235n
De Blasi, Nicola 136n, 139n
De Ceresa, Ferruccio 547
De Filippo, Eduardo 177, 539
de Libera, Alain 43n, 53
De Luca, Carmine 211 e n, 215n
De Lullo, Giorgio 541, 543, 545 n, 547-549
De Marinis, Marco 540 e n, 543n, 546n
De Ritis, Vincenzo 138n
De Robertis, Domenico 493-494 e n, 500-501n
De Robertis, Teresa 139n
De Roberto, Federico 307, 531
De Rose, Steven J. 383n
De Vivo, Franco 347n
Debenedetti, Giacomo 35
Debenedetti, Santorre 258-260 e n
Decaria, Alessio 115n, 116n
Deegan, Marilyn 287n
Del Corso, Lucio 347n
Del Giudice, Daniele 322n, 325n
Del Grosso, Angelo Maria 344n, 388n
Del Lungo, Andrea 295 e n, 297n, 300 e n, 303n
Del Nobolo, Lorenzo 366-370 e n
Del Popolo, Concetto 373 e n
del Riego, Miguel 336 e n
del Riego, Rafael 336n
Del Vento, Christian 72n, 284n
Delcorno, Carlo 124-125 e n, 155n
Deledda, Grazia 177
Deleuze, Gilles 197n

Demetrio Falereo 268
Derrida, Jacques 391-392 e n
Devlin, Jacob 457n
Di Caro, Roberto 553 e n, 566n
Di Giammatteo, Fernaldo 541 e n, 542,
Di Mauro, Roberto 173
Di Pietro, Chiara 215n, 389n
Di Silvestro, Antonio 210n, 214n, 215n, 216n, 344 e n, 346 e n, 348-349n, 384n, 386n, 540 e n, 531n, 533, 534-535n
Di Socio, Claudia 167n
Di Tore, Pio Alfredo 238n
Di Tore, Stefano 238n
Dini, Fanny 177
Doerr, Martin 95n, 99
Doglio, Maria Luisa 513 e n
Domenico dal Gesù 154n
Donato, Maria Pia 325n
Donato, Monica Maria 400n
Dondi, Cristina 111e 112n
Doni, Anton Francesco 138n
Doran, Christy 457n
Doré, Gustave 432
Dotto, Diego 156n
Draskóczy, Eszter 158n
Driscoll, Matthew James 294n, 312n, 361n, 374 e n
Drusi, Riccardo 495n
Duca di Wellington 335
Duso, Elena Maria 497n
Dutschke, Dennis 513 e n
Echaurren, Pablo 168, 176-177
Eco, Umberto 177, 226 e n, 228 e n, 236-237n, 381-382n, 392, 393
Eggert, Paul 96n, 99
Eleonora d'Asburgo 512
Enrico di Mondeville 182
Este (famiglia) 421
Fabbri, Paolo 277n
Faeti, Antonio 215n, 315n
Falk, Rossella 543-544,
Fanti, Claudia 266n
Farina, Paola Maria 153n, 403n
Faulkner, William 34
Fazio degli Uberti 116n, 496-497 e n
Federici Vescovini, Graziella 44n, 53
Fedi, Roberto 312-313 e n
Felici, Andrea 233n, 236n
Ferrand, Nathalie 284n
Ferrante, Gennaro 103n, 401n, 404-406n
Ferrara, Sabrina 402n
Ferraris, Maurizio 391-392 e n
Ferrer, Daniel 284n
Ferrero, Ernesto 565n
Ferretti, Francesco 513n
Ferretti, Giovanni 79
Ferri, Paolo 237n
Filippo IV, detto il Bello 182
Fillìa *v.* Colombo, Luigi
Filograssi, Giuseppe 62n
Fioravanti, Gianfranco 43n, 47n, 53
Fiormonte, Domenico 161
Flora, Francesco 79 e n
Floridi, Luciano 195, 197-199 e n
Fo, Dario 539- 541
Forcellini, Egidio 465
Formenton, Luca 35
Forni, Giorgio 532n
Forte, Alessandra 400n
Fortini, Franco 87 e n, 88, 91, 93, 96, 385n
Foscolo, Ugo 334-337 e n, 339-340

Foucault, Michel 196 e n
Francesco da Barberino 497 e n
Francesco da Colle 183-184n
Francesco de' Bardi 135, 136, 139n
Franchi, Alessandra 202
Franchi, Jacopo 359n
Franchini, Antonio 173
Franzini, Greta 215n, 361 e n, 383-384 e n
Frati, Lodovico 151n
Frescobaldi, Dino 498-500 e n
Fröhlich, Hans Jürgen 322
Frosini, Giovanna 181-182 e n, 188n
Fusi, Daniele 107
Gabler, Hans Walter 303 e n
Gabriele di Pietro 153n
Gadda, Carlo Emilio 19-20, 22-29, 167, 172, 176
Gaio Lelio 136
Galiani, Francesco 138n
Galilei, Galileo 34
Gallarini, Luca 167n, 173 e n
Gallerani, Guido Mattia 237n
Gallucci, Giorgia 275n, 279n
Ganascia, Jean-Gabriel 295
Gano da Colle 116n
Gardiner, Eileen 157n
Garin, Eugenio 43n, 53
Garshol, Lars Marius 346n
Gassman, Vittorio 544 e n
Gavazzeni, Franco 71
Genetelli, Christian 79n
Genette, Gérard 221, 266 e n, 268, 554n
Genovese, Gianluca 427-429 e n
Gentile, Andrea 35
Geremia (profeta) 407
Ghinato, Angela 508n
Ghirardo, Diane 413n
Gianturco, Carolyn 276-277n
Gibellini, Piero 47n, 53
Gigli, Sara 484 e n
Gigliozzi, Giuseppe 532 e n
Ginzburg, Natalia 569, 573, 578-579 e n, 585
Gioele (profeta) 407
Giordani, Pietro 78 e n
Giovannetti, Francesca 384n
Giovanni de' Gregori 408
Giudici, Giovanni 35
Giuffrida, Milena 215n, 349n
Giuliari, Giovanni Battista 151n
Giunta, Claudio 498n
Giunta, Lucantonio 153-154n, 159, 407
Giunti, Bernardo 513 e n
Giusti, Simone 221-222n, 224n, 226n, 537n
Glaudes, Pierre 295 e n
Gnoli, Antonio 382n
Goes, Albrecht 322
Gozzano, Guido 225
Graciotti, Arianna 458 e n
Granzotto, Emilia 543 n
Grasso Miryam, 533
Grazioli, Elena 165n
Gregorio de' Gregori 408
Grimaldi, Marco 495-496n
Grossatesta, Roberto 51n
Grossi, Lina 178
Grunhage-Monetti, Matilde 245n
Grusin, Richard 379 e n
Guarnieri, Anna Maria 543 n, 544
Guastella, Serafino Amabile 536

Guasti, Cesare 505, 509 e n, 513 e n
Guattari, Félix 197n
Guerrini, Olindo *v.* Stecchetti, Lorenzo
Guglielminetti, Marziano 506n
Guidotti, Angela 236n
Guiscardi, Roberto 138n
Hahmann, Stefan 348n
Han, Byung-Chul 196n, 205
Handke, Peter 384
Hankins, Gabriel 81n, 346n
Hind, Arthur Mayger 402n, 407n
Hockey, Susan 447n
Hogan, Jennifer 267
Holden, Chris 96n, 99
Holub, Robert Charles 203n
Houseman, John 548 n
Huss, Bernard 406n
Iannacci, Lorenza 413n
Illetschko, Marcel 245n, 326n
Ingallinella, Laura 155n
Inglese, Giorgio 497n
Interlenghi, Vittorio 544 n
Invernizzi Accetti, Carlo 201n
Iser, Wolfgang 203n, 569-570 e n
Italia, Paola 20n, 71-72 e n, 213n, 279n, 286n, 294n, 363-364 e n, 454n
Jahnke, Alexander 111
Jarro *v.* Piccini, Giulio
Jauss, Hans Robert 569
Jean de Vignay 152n,
Jett, Jacob 89n, 99
Jin, Cai 57n
Jockers, Matthew L. 523n
Jodogne, Pierre 510n
Johnston, Ben 71, 459n
Jonassen, David H. 239n, 247n
Joyce, James 17, 38
Juri, Amelia 265n
Kamada, Takayuki 295n
Kan, Min-Yen 461n
Karapapa, Stavroula 444n
Keach, Stacy 549n
Kemps, Klaus 416n
Kichuk, Diana 444n
Kling, Rob 349n
Knab, Erhard 188
Kristeva, Julia 266 e n
Kundera, Milan 197n
La Mélodie *v.* Craufurd, Johanna
Lachin, Giosuè 152n
Lady Dacre *v.* Brand, Barbarina
Lai, Mirko 461n
Lambertini, Roberto 48n, 53
Landi, Patrizia 79 e n
Landow, George Paul 222n, 302 e n
Langbein, Hermann 322, 327
Lapo Gianni 497 e n
Lawn, Brian 46n, 53
Lazzari, Marco 221n
Le Bœuf, Patrick 95n
Le Foll, Elen 250n
Lebarbé, Thomas 72n
Lecaldano, Paolo 170 e n
Ledda, Alessandro 112n
Lelio *v.* Gaio Lelio
Lenci, Alessandro 248n, 251n
Lenzini, Luca 87n
Leonardi, Claudio 138n
Leonardi, Lino 116n, 154-55n, 300n
Leonardo da Vinci 231-237 e n, 239-240
Leopardi, Giacomo 71, 73, 77, 78 e n, 79 e n, 80, 460, 465

Levi, Primo 199 e n, 321-324 e n, 327-330 e n, 553-566 e n
Lévy, Bernard-Henri, 198
Librandi, Rita 136n, 139n
Lines, David A. 45-46n, 53
Lionni, Leo 215n
Livraghi, Leyla Maria Gabriella 401n, 498-500 e n
Lombardinilo, Andrea 72n
Longanesi, Leo 178n
Longo, Giuseppe 233n
Lorenzi, Cristiano 116n, 497n
Lorenzini, Carlo *v.* Collodi, Carlo
Lubello, Sergio 181n, 188n
Lucarelli, Anna 99
Lumbroso, Olivier 297
Luo, Hongxia 63
Luperini, Romano 533 e n
Luppi, Angelo 200n
Luzzati, Emanuele 215n
Macciocca, Gabriella 496n
Macera, Ilaria 333n
Machiavelli, Loriano 173
Mackenzie, Henry 519
Maclean, Ian 47n, 53
Maconi, Ludovica 214n
Magherini, Simone 484
Magrelli, Valerio 384
Magris, Marella 250n
Mahony, Simon 215n
Maia, Andrea 178
Maier, Bruno 506n
Maierù, Alfonso 46n, 48n, 53
Malaspina, Ermanno 362-363 e n
Malatesta, Mario 156n
Malato, Enrico 495n
Malermi, Nicolò 407 e n
Malvaldi, Marco 168
Mancinelli, Tiziana 215n, 363 e n, 382n
Mandalari, Anna Maria 359n
Manganaro, Andrea 210n, 533 e n, 537 e n
Mangiavacchi, Ilaria 338n
Mann, Thomas 35 e n
Manni, Paola 139n
Manzoni, Alessandro 37, 367-370 e n
Maraini, Dacia 173
Marazzini, Claudio 214n
Marcenaro, Simone 116n
Marconi, Claudio 172
Marcozzi, Luca 158n
Mari, Michele 173
Maria di Francia 152n
Mariani, Ginevra 404n
Mariani, Lucia 153n, 403n
Marinetti, Filippo Tommaso 176-177, 542
Marinoni, Augusto 234n, 236n
Marotta, Giuseppe 167
Marozzi, Gioele 72-73n, 77n, 80n
Marrani, Giuseppe 501 e n
Marsilio Ficino 269
Marti, Mario 139n
Martignano, Chiara 389n
Martignone, Vercingetorige 507-508n
Martínez-González, Mercedes 350n
Mascotte *v.* Dini, Fanny
Masolo, Claudio 99
Masséna, Victor (prince d'Essling) 403n, 407n
Materni, Marta 285 e n
Matheson, Carl 95n

Mattioda, Enrico 199n, 325n
Mayda, Giuseppe 323
Mayer, Enrico 336n
Mazzarella, Arturo 196n, 198n, 203 e n
Mazzieri, Michele 225n
Mazzucchi, Andrea 401n
McCarty, Willard 96n, 445 e n
McGuigan, Ron 335
McLuhan, Marshall 374-375n, 428 e n
Meiss, Millard 399, 401
Melli, Grazia 47n, 53
Melosi, Laura 73n, 80n
Mengaldo, Pier Vincenzo 91
Mengoni, Martina 321-322 e n, 329n
Menichetti, Aldo 496n
Mercator, Geradus 63
Mereskovsij, Dimitri 233n
Meschini, Federico 284n
Messina, Maria 210 e n, 213
Metlica, Alessandro 275
Meyer, Ferdinand 322, 328-329 e n
Mezzadri, Marco 249
Michelini, Elena 246-248 e n, 251n
Michelone, Francesca 362 e n
Mignini, Filippo 64n
Miller, Peter 277 e n
Minetti, Francesco Filippo 496n
Mocerino, Matteo 140 e n, 156-157n
Modiano, Raimonda 447n
Möhren, Frankwalt 184n
Monachi, Ventura 116n
Mondadori, Alberto 34 e n, 35
Mondadori, Arnoldo 211n
Mondino de' Liuzzi 50
Monelli, Paolo 167-168 e n, 176-177
Monicelli, Tomaso 211n
Monroe, Marylin 548
Montaigne, Michel de 35
Monte Andrea 496n
Montefusco, Antonio 497n
Montemagni, Simonetta 248n, 251n
Monti, Gennaro Maria 139n
Moore, Edward 447n
Moravia, Alberto 177
Moretti, Franco 554n
Morgan, Allison 158n
Moro, Aldo 38, 384
Moroncini, Francesco 79 e n
Motolese, Matteo 235n, 509n
Motta, Daria 532n
Mozet, Nicole 295n
Munari, Bruno 215n
Murden, Sarah 335n
Murray, John II 338-340 e n
Mussafia, Adolf 151n
Musto, Ronald G. 161
Nabokov, Vladimir 196
Nardi, Andrea 360n
Nardi, Bruno 43n, 53
Natale, Massimo 79n
Nava, Beatrice 72n, 285n, 289n
Nebbia, Antonio 188
Negri, Ada 213n
Nencini, Elisabetta 87n
Nencioni, Giovanni 539
Niccolò dal Gesù 154n
Niccolò di Lorenzo della Magna 402
Nichols, Stephen G. 378 e n
Nicodemi, Dario 541 n
Nicoli, Fausto 138n

Nicolò de' Rossi 496-497 e n, 499n
Nievo, Ippolito 178
Nonno Ebe *v.* Boschi, Ettore
Novelli da Bertinoro, Enrico de' Conti 215n
Nyhan, Julianne 243n
Ohly, Friedrich 406n
Olivadese, Elisabetta 265 e n
Orlandini, Francesco Silvio 336n
Ortelius, Abraham 63
Ortolano, Pierluigi 72n
Ottino di Luna 154n
Ovidio 267
Paccosi, Teresa 461n
Palazzolo, Giuseppe 382n
Palermitano, Andrea 35n
Palgen, Rudolf 158n
Palomba, Mariangela 157n
Pan, Xiaoman 461n
Panizza, Giorgio 80n
Panzieri, Raniero 93
Papa, Maria Antonia 157n
Pasanisi, Chiara 540 e n
Pascoli, Giovanni 213n
Pasolini, Pier Paolo 91, 569, 572-573, 575-576 e n, 578, 585
Pasquale, Eleonora 385n
Pasquini, Emilio 447n
Pasquini, Laura 154n
Pasut, Francesca 400n
Patrizi, Giorgio 391n
Patti, Ercole 176
Pavese, Cesare 386n, 569, 571, 573-575 e n, 585
Pavolini, Lorenzo 237n
Pavone, Claudio 414n
Pecoraro, Alessandro 333n
Peel, William 335
Pegoretti, Anna 400n, 406n
Pektor, Katharina 384n
Pellegrini, Pietro 78 e n
Pensalfini, Martina 385n
Percoto, Caterina 210
Perdigon 495
Perec, Georges 196
Pereira, Elsa 18
Perna, Ciro 401n
Pernicone, Vincenzo 123-124 e n, 129 e n
Perodi, Emma 210
Peroni, Silvio 88n, 90n
Perosa, Sergio 549 n
Perticari, Giulio 461
Petiya, Sean 89n
Petrarca, Francesco 116, 121, 339-340 e n
Petrella, Giancarlo 104n, 110n, 402-403n
Pfeil, Brigitte 152n
Piaget, Jean 239n
Pian, Alberto 223n
Piancastelli, Carlo 337
Piasi, Pietro 104n, 105, 403-404, 407n
Piazza, Isotta 535 e n
Piccini, Daniele 116n, 496n, 500 e n
Piccini, Giulio 175, 177
Picone, Michelangelo 312n
Pier della Vigna 496n
Pierazzo, Elena 95 e n, 96, 215n, 260, 279n, 287 e n, 291 e n, 294n, 304n, 308n, 310n, 312n, 361n, 363 e n, 365 e n, 374 e n, 382-383n
Piergili, Giuseppe 78 e n

Pilli, Niccolò 493-495 e n
Pirandello, Luigi 36, 167, 225-226, 347n, 386n
Pirovano, Donato 495n, 498n
Pirrelli, Vito 248n, 251n
Pitrè, Giuseppe 210 e n, 536
Pittau, Franco 244n
Pizzi, Pierluigi 545 n
Plancius, Frisius 63
Platone 513
Pöckelmann, Marcus 310n
Ponti, Gio 177
Porcari, Stefano 146
Portinari, Beatrice 236n, 479
Pracca, Pierpaolo 178
Praloran, Marco 484 e n
Prampolini, Romeo [Rompini Omero] 176-177
Prandi, Stefano 266 e n
Pregnolato, Simone 181n
Prencipe, Andrea 199n
Presutti, Valentina 458 e n
Price, Kenneth M. 81n, 346n
Price, Uvedale 339
Priore, Roberta 72n
Procaccioli, Paolo 81n, 235n, 402n, 509-510 e n, 511 e n-512n
pseudo-Aristotele 46
Quaglio, Antonio Enzo 124-125 e n, 129 e n
Quéau, Philippe 197n
Quirini, Giovanni 496-497 e n
Quirini, Nicolò 496
Ragazzo, Giovanni 153n, 407
Rajberti, Giovanni 175, 177
Rampini, Federico 201n
Rapisarda, Santo 536
Ray, Adam 18
Raynaud, Dominique 44n, 53
Rea, Roberto 497n
Regazzoni, Simone 391
Regnaud le Queux 152n
Resta, Gianvito 509 e n, 512n
Ribeiro, Fernanda 89n
Riccardi, Carla 532
Ricci, Laura 211 e n
Ricci, Matteo 57-68
Ricciardolo, Gaetano 59n
Riché, Pierre 43n, 53
Richelet, Cesar-Pierre 461
Ricotta, Veronica 184n, 189n
Riedt, Heinz 322 e n, 324
Rigotti, Francesca 176-177
Riva, Pat 95n
Roberts, Ian 237n
Robinson, David 529
Roddewig, Marcella 399n
Roncaglia, Gino 200-202 e n, 237n, 360n
Ronconi, Luca 541
Rosselli Del Turco, Roberto 215n, 263-264n, 308n, 310n, 363-364n, 382-383n, 389n
Rossetti, Enrica 312n
Rossi, Massimiliano 236n
Rossi, Matteo 186-187n
Routhier Perry, Stephanie 17n
Rubino, Antonio 215n
Ruozzi, Gino 226n
Russi, Lorenzo 184n
Russo, Emilio 235-236n, 505, 508-509 e n, 512-513n
Russo, Luigi 531

Saba, Umberto 384
Sabatini Francesco 135 e n, 136n, 137 e n, 139 e n
Sahle, Patrick 19n, 344 e n, 350n, 361-362 e n, 383 e n
Salarelli, Alberto 418n, 420n
Salgari, Emilio 210, 213n
Sallustio 146
Salmaso, Valentina 513n
Salomone Marino, Salvatore 536
Salucci, Giovanni 484
Salvatori, Enrica 344n
Sanchez de Mora, Antonio 61
Sander, Max 403n, 407n
Sanfilippo, Emilio Maria 94n, 95n, 385n
Santini, Cristian 463n
Santini, Lea Ritter 406n
Sardo, Rosaria 213n, 214n, 308n
Sasaki, Yutaka 463n
Saviane, Giorgio 176
Savinio, Alberto 175 e n
Savoca, Giuseppe 346 e n, 349n
Sbarra, Francesco 276-277n
Scaffai, Niccolò 21n
Scarpa, Domenico 324n, 329n, 555n
Scheiwiller, Vanni 173
Schmidt, Desmond 71
Schmitt-Maas, Hety 322, 328, 329n
Sciascia, Leonardo 177
Scinzenzeler, Ulrich 154n
Scipione, Publio Cornelio Africano 136
Scott, Walter 518
Scotti, Mario 335n
Searle, Leroy 447n
Sechi, Letizia 360n
Segre, Cesare 258-259n, 266 e n, 376-377n
Seifert, Sabine 326n, 345n
Seneca 46
Sennuccio del Bene, 116n, 496 e n, 499-500
Serao, Matilde 213n
Sereni, Clara 172, 176
Sereni, Vittorio 35
Serianni, Luca 211n
Serrai, Alfredo 110n
Shaw, Prue 154n
Shillingsburg, Peter 96n, 451n
Shotton, David 88n, 90n
Sichera, Antonio 215n, 216n, 344n, 386n, 540n
Sideri, Massimo 199n
Siemens, Ray 81n, 346n
Silge, Julia 523n
Simone, Michele 244n
Sinclair, John M. 248n
Singleton, Charles 399-401
Sipione, Marialuigia 47n, 53
Siraisi, Nancy G. 46n, 48n, 53
Siti, Walter 173
Smiraglia, Richard P. 96 e n
Socrate 136
Soldani, Arnaldo 483-484 e n
Soldati, Mario 168, 176
Solerti, Angelo 505-507 e n, 509 e n
Solodovnik, Iryna 361n
Solorio, Thamar 457n
Sorbello, Giuseppe 343n
Sordello da Goito 477
Sorge, Bartolomeo 68n
Spampinato, Daria 214n, 344-345 e n, 384n, 531n, 535n

Speranza, Francesca 413n
Spina, Salvatore 458 e n
Spinazzola, Vittorio 176 e n
Spurrier, M.C. 335n
Stadler, Peter 326n, 345n
Stazio 477
Stecchetti, Lorenzo 176-177
Steinberg, Saul 166n
Stella, Antonio Fortunato 518
Stella, Francesco 291n, 347n, 382n
Storer, Edward 547n
Stoyanova, Silvia 71, 459n
Stramagli, Antonio 347n
Stussi, Alfredo 375n
Sutherland, Kathryn 287n
Tabarroni, Andrea 48n, 53
Tabusi, Massimiliano 186n
Taddei, Monica 235n
Tagliani, Roberto 155n
Tambasco, Itala 267n
Tanturli, Giuliano 138n, 139n
Tarallo, Claudia 210
Tasso, Faustino 493-494 e n
Tasso, Torquato 265 e n, 270, 505-509 e n, 511-513 e n, 514
Taviani, Ferdinando 540 n, 543 n
Tavoni, Mirko 406n, 483 e n
Tellini, Gino 226n
Terras, Melissa 215n, 243n
Théry, Marianne 297
Tiraboschi, Girolamo 461
Todino, Michele 238n
Tofano, Sergio 215n
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 391 e n
Tomasi, Francesca 213n, 294 e n, 304n, 364n, 384-385n, 453n
Tomasi, Franco 505, 508n, 512n
Tomasin, Lorenzo 220n
Tomassetti, Isabella 116n
Tommaso d'Aquino 220
Tonelli, Natascia 537n
Traina, Giuseppe 210n
Tramontana, Carmelo 210n
Trenti, Giuseppe 184n
Trifone, Pietro 211n
Tripodi, Paolo 554n
Tripodi, Rocco 458 e n
Tsui, Amy B. M. 248n
Tuzzi, Hans 173
Ungar, Filippo 153n, 155n
Ungaretti, Giuseppe 177
Vacca, Giovanni 68n
Vago, Gianluca 172
Valenti, Filippo 414n
Valerio Massimo 136
Valgrisi, Vincenzo 432
Valli, Romolo 543-544 n, 545 n, 546
Vamba *v.* Bertelli, Luigi
Van Houtert, Brigite 18n
Van Hulle, Dirk 18-19n
Van Peteghem, Julie 267 e n
Vanhoutte, Edward 243n
Varani, Andrea 239n
Varchi, Benedetto 270
Vasalini, Giulio 508n
Vatteroni, Selene Maria 116n
Vecce, Carlo 231 e n, 233-236n, 239n
Vedovelli, Massimo 245n
Vellutello, Alessandro 403
Ventura, Giacomo 414n
Venturi, Gianni 508n

Venuda, Fabio 333n
Verga, Giovanni 307, 343-346, 348 e n, 349, 351, 353-354, 531-532, 536
Verger, Jacques 43n, 53
Vespasiano da Bisticci 38
Vettori, Piero 268
Viani, Prospero 78 e n
Vigini, Giuliano 33n
Viglione, Francesco 333n
Vignuzzi, Ugo 500 e n
Vigo Calanna, Lionardo 536
Villani, Jacopo 135
Villari, Pasquale 151n
Virgilio 106, 401, 471-475, 477-479
Vitale, Maria Melania 343n
Vitali, Andrea 169, 172-173 e n
Vitali, Giovanni Pietro 295n, 300 e n, 303n
Vitrone, Francesca 246n, 248n
Voltaire 293
Vrandečić, Denny 90n
Vygotskij, Lev Semënovič 239n
Wagner, Albert 151n
Wang, Qingyu 68n
Watumull, Jeffrey 237n
Weidinger, Laura 464n
Whittacker, George B. 335,
Wilbraham, Roger 335
Wilkinson, Mark D. 211n
Witt, Ronald G. 43n, 54
Wolff, Kurt Heinrich 323
Yambo *v.* Novelli da Bertinoro, Enrico de' Conti
Young, Henry 339
Yu, Zhi 63
Zaccarello, Michelangelo 267 e n, 444n, 450n
Zagra, Giuliana 20n
Zammataro, Alessandro 214n
Zanardo, Monica 72n, 283n
Zanichelli, Giuseppa 400n
Zappalà, Giuseppe 345n, 354n
Zarri, Gabriella 345n
Ziosi, Roberta 508n
Zisa, Giovanna 535n
Zoldan, Sonia 129
Zoppo, Polo 495